

## Demoniczna transcendencja. Motyw faustowski w *Lśnieniu* Stanleya Kubricka

ABSTRACT. Kościelski Kamil, *Demoniczna transcendencja. Motyw faustowski w „Lśnieniu” Stanleya Kubricka* [Demonic transcendence. The Faustian motif in Stanley Kubrick's *The Shining*]. „Przestrzenie Teorii” 19. Poznań 2013, Adam Mickiewicz University Press, pp. 153-170. ISBN 978-83-232-2600-0. ISSN 1644-6763.

The interrelationship between literature and cinema is usually reduced merely to the connection between a book and its screen adaptation. Thus, a great many of the viewers of Stanley Kubrick's *The Shining* would analyze its relation and fidelity to Stephen King's novel. The reasoning presented in this essay stands in opposition to this tendency because various minor details of a movie may refer to other literary texts as well. In addition, a link to other works of art is often more meaningful and relevant than a reference to a book which was the basis of an adaptation. Therefore, it can be demonstrated that Kubrick alludes to Johann Wolfgang's *Faust* in a variety of ways in *The Shining*. The comparison of the movie's protagonist with the eponymous character of the play makes it easier to comprehend the cinematic character's complex personality. This explains the content of *The Shining* even though the plot is based upon another literary text.

Postać niemieckiego alchemika Johanna Geорга Fausta, żyjącego na przełomie XIV i XV wieku, już w roku 1592 stała się bezpośrednią inspiracją dla Christophera Marlowe'a, który stworzył słynne dzieło *Tragiczne dzieje doktora Faustusa*. Odtąd nazwisko okrytego hańbą i zarazem fascynującego bohatera literackiego utożsamiane będzie z człowiekiem dążącym ku nieśmiertelności, chcącym zgłębić sens ludzkiego istnienia i, co najważniejsze, gotowym ofiarować w zamian swą duszę samemu diabłu. Minęły cztery stulecia, a Faust wciąż cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem ze strony pisarzy, poetów, malarzy, kompozytorów, nie wyłączając z całego grona twórców teatralnych czy filmowych.

Stanley Kubrick był reżyserem, w którego twórczości odkryć można przeróżne nawiązania zarówno do tradycji muzycznej, jak i literatury lub sztuk plastycznych. W *Barrym Lyndonie* dla przykładu zauważono liczne odwołania do osiemnastowiecznego malarstwa, a w postaci Lady Lyndon doszukiwano się słusznie podobieństwa do Miss Robinson, sportretowanej przez Thomasa Gainsborough<sup>1</sup>. Z kolei żonę Billa z *Oczu szeroko*

<sup>1</sup> „[...] tym, co mogłoby być zadowalającym opisem Marisy Berenson jako Lady Lyndon, jest interpretacja, którą daje Richard Hamann w odniesieniu do portretu Miss Robinson Thomasa Gainsborough (1727–1788)”. P.W. Jansen, *Kommentierte Filmografie*, [w:] *Stanley Kubrick*, hrsg. von P.W. Jansen, W. Schütte, München–Wien 1984, s. 162.

*zamkniętych* uznaje się za filmowe odzwierciedlenie tytułowej postaci z powieści Lewisa Carrolla *Alicja po drugiej stronie lustra*, co zresztą zostało podkreślone przez zbieżność imion pomiędzy obiema bohaterkami. Powyższe przykłady bardzo dobrze obrazują też pewien element charakterystycznej dla Kubricka strategii artystycznej. Reżyser ten, posługując się stylizacją, a raczej przetworzeniem, nadaje swym postaciom i całej historii pewien dodatkowy kontekst. Pogłębia odbiór kręconych przez siebie filmów o kolejną warstwę, czasami zupełnie odmienną od dosłownego szkieletu fabularnego. Niewolne od podobnych zabiegów pozostaje *Lśnienie*, w którym zauważyć można przywołanie losów tytułowego bohatera Goethego. Zestawienie obrazu Kubricka z *Faustem* odsłania znacznie więcej analogii. Nadaje także całej historii dodatkowy kontekst, który prowadzi w stronę interesującego odczytania samego filmu. Żona Kubricka – niemiecka aktorka i malarka Christiane Susanne Harlan – była doskonale obeznana z rodzimą tradycją kulturową. Nie tylko zatem olbrzymia erudycja oraz strategia artystyczna reżysera świadczyłyby o zasadności podjęcia podobnego tropu interpretacyjnego. *Faust* Johanna Wolfganga Goethego jest przecież w kulturze niemieckiej dziełem niezwykle ważnym i cenionym i bodaj najsłynniejszym ujęciem całej historii<sup>2</sup>. Stąd umotywowane wydaje się przypuszczenie, że Kubrickowi dokładnie znany był cały dramat.

Jedyne bezpośrednie nawiązanie do historii Fausta pojawia się w scenie, która rozgrywa się w sali „Gold Room”. Jack Torrance siada sam przy barze i zakrywa twarz rękoma, a z jego ust padają znamienne słowa: „Oddałbym wszystko za drinka. Oddałbym duszę... za kufel piwa”. Po chwili w opustoszałej sali za barem ukaże się tajemnicza postać, do której główny bohater zacznie zwracać się imieniem Lloyd. Opisany fragment wystarczył, aby w dwóch książkach poświęconych twórczości Kubricka odniesienie do średniowiecznej legendy zostało przez autorów odnotowane. Alexander Walker zwraca uwagę, że łatwo jest przeoczyć ślad faustowskiego zakładu, jaki zostaje zawarty między postaciami. Porzuca koncepcję, jakoby Lloyd zrodził się z wyobraźni Jacka, dostrzegając w barmanie osobę dwuznaczną i niebezpieczną, która zjawia się, aby zaspokoić potrzeby bohatera<sup>3</sup>. W książce *Stanley Kubrick und*

<sup>2</sup> „Z jarmarcznych anegdot o Fauście, z legendy alchemika i szarlatana, nie pozostało nic, co zmieniłoby kierunek dociekań nad sensem życia. Nawet z Marlowe’a ocalały tylko jednoznaczne rozwiązania moralitetu. Problem Fausta został sformułowany w arcydziele Goethego i to do niego odwoływać się będą artyści i uczeni”. W. Szturc, *„Faust” Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, s. 39.

<sup>3</sup> A. Walker, S. Taylor, U. Ruchti, *Stanley Kubrick, director*, New York 1999, s. 300.

*seine Filme* Georga Seesslena i Fernanda Junga, można odnaleźć wiele podobnych wniosków. Autorzy podkreślają przywołanie przez Jacka siły nieczystej, ponownie sugerując związek z historią Fausta. Zauważają kusicielskie zachowanie barmana, ukazanego w demonicznym oświetleniu. Jednocześnie wskazują na problem alkoholowy głównego bohatera, a tym samym otwartość na pokusy<sup>4</sup>. Niestety wspomniana koncepcja jest ledwie zarysowana i nie wiadomo właściwie, dlaczego nikt – jak dotąd – nie podjął się rozwinięcia tej myśli. Żaden z wymienionych autorów nie zauważa na przykład kolorystycznej zbieżności między ubiorem Lloyda a czerwonym odzieniem Mefistofelesa we fragmencie, w którym Faust postanawia podpisać pakt z szatanem. Co więcej, w dramacie Goethego pojawiającemu się diabłu towarzyszy żółta aura<sup>5</sup>, co również pokrywa się ze sposobem ukazania Lloyda. Za barmanem znajduje się przecież lustro, wokół którego zaobserwować można charakterystyczne jasne oświetlenie. Jednak szczegóły te stanowią tylko niewielką i mniej ważną część powiązań, jakie można wyliczyć, zestawiając ze sobą dramat Goethego i film Kubricka.

Pozostaje zatem postawić podstawowe pytanie, a mianowicie: jakie znaczenie dla całej historii ma odniesienie losów Jacka do legendy o Fauście. Chcąc udzielić pełnej i rzetelnej odpowiedzi, należy z całą pewnością prześledzić nić powiązań między filmem a dramatem oraz dwiema głównymi postaciami. Warto przede wszystkim opisać podobieństwa, jakie występują w osobowościach obu bohaterów. Zastanowić się nad ich lękami, pragnieniami, oczekiwaniami od życia, a także nad sytuacją życiową, w której się znaleźli. Szczególnie interesująco prezentuje się kwestia emocjonalnego rozdarcia, jakie ujawniają Faust oraz Jack. Wspomniany wątek jest w *Lśnieniu* w znaczący sposób rozbudowany. Nie mniej istotna okazuje się również koncepcja symbolicznego charakteru liczb, pojawiających się w filmie. Wpierw jednak – dosłownie na moment – warto powrócić do kluczowej sceny, czyli do dialogu między Jackiem i Lloydem. Dalsza część rozmowy między głównym bohaterem i postacią tajemniczego barmana oraz ich ponowna konfrontacja ma w końcu niebagatelne znaczenie dla poruszanego zagadnienia. Fragment ten nie tylko rozpoczyna całą dyskusję, lecz przywołuje także znamieny motyw legendy o Fauście, a mianowicie temat kuszenia i paktowania z siłami nieczystymi.

<sup>4</sup> G. Seeßlen, F. Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, Marburg 2001, s. 241.

<sup>5</sup> „Bin ich, als edler Junker, hier,/ In rotem, goldverbrämtem Kleide”. J.W. Goethe, *Faust I/II. Urfaust*, mit einem Nachwort von Walter Dietze, Berlin–Weimar 1984, wyd. 7, s. 113. W przekładzie Jacka S. Burasa trudniej uchwycić wspomniany kontekst: „Zjawiam się tutaj jako panicz młody,/ W czerwonym stroju ze złocistą lamą”. J.W. Goethe, *Faust*, przeł. J.S. Buras, Kraków 1997, s. 23.

## Kuszenie Jacka

W trakcie pierwszej konwersacji okaże się, że Jack nie ma pieniędzy, aby zapłacić za trunk<sup>6</sup>, który zamówił. Wtedy właśnie zostanie poinformowany przez Lloyda o „kredycie”, na jaki może sobie pozwolić. Równie ważne wydaje się następane spotkanie pomiędzy obiema postaciami. Główny bohater ponownie zjawi się w sali „Gold Room”, w której zamówi kolejnego drinka. Tym razem będzie miał przy sobie pieniądze, ale Lloyd oznajmi, że proponowana zapłata nie ma tutaj jakiegokolwiek wartości. Jack będzie nieco zdziwiony, a barman skwituje całą sytuację stwierdzeniem: „Polecenia odgórne”<sup>7</sup>. Główny bohater, chcąc dowiedzieć się od Lloyda, komu zawdzięcza podobną hojność, usłyszy równie wymijającą odpowiedź jak wcześniej: „Nie powinno to pana interesować. Przynajmniej nie teraz”<sup>8</sup>. Diaboliczny uśmieszek Jacka i słowa: „Jak sobie życzysz, Lloyd. Jak sobie życzysz”<sup>9</sup> można potraktować jako jednoznaczne, chociaż może nie w pełni świadome, przypieczętowanie paktu z diabłem. Szczególnie, jeżeli wypatrzymy pewien intrygujący niuans obecny w następnym ujęciu, kiedy Jack odchodzi od baru. Bohatera minie z prawej strony pewna kobieta, która potrąci Delberta Grady’ego. Opisana sytuacja doprowadzi ostatecznie do wylania na Jacka likieru, jaki niesiony był przez kelnera. Zagadkowa dama będzie miała na swojej żółtej sukni tajemnicze czerwone znamię. Osobliwa postać przyczyni się do konfrontacji Jacka i dawnego dozorca budynku, który w dodatku w dalszej części filmu w imieniu całego hotelu wyrazi niezadowolenie z działań podejmowanych przez głównego bohatera. Stąd zresztą przeświadczenie, że pewne odgórne i niesprecyzowane siły czuwają nad przebiegiem ukazywanych wydarzeń.

W dodatku możliwość odczytania dwóch scen z barmanem jako wejścia w układ z siłami nieczystymi wydają się potwierdzać słowa scenarzystki *Lśnienia* Diane Johnson, która w jednym z wywiadów wspomina-

<sup>6</sup> Na marginesie można odnotować, że Jack oraz Faust właśnie w alkoholu znajdują ukojenie: „Witaj flaszczo z niezwykłym likworem,/ Z wielkim szacunkiem cię do ręki biorę! [...] Ledwom cię spostrzegł i ból jakby zmalął,/ Ledwom cię dotknął, stygnie szalu fala,/ Powoli przyplływ odpływa duchowy”. J.W. Goethe, *Faust*, s. 35. Interesujące byłoby także przytoczenie fragmentu libretta opery Charles’a Gounoda *Faust*, w którym Mefistofeles, podając podczas nocy Walpurgii tytułowemu bohaterowi kielich, mówi: „By uleczyć gorączkę/ Twego zranionego serca,/ Przyjmij ten kielich i niech twe wargi/ Zaczerpną z niego zapomnienie/ O tym, co minęło...”. Gounod/Wilson, *Faust*, oprac. P. Chynowski, program Teatru Wielkiego Opery Narodowej, Warszawa 2008, s. 50.

<sup>7</sup> S. Kubrick, *Lśnienie*, 1980 (Warner Bros. 2008, Poland, wszystkie cytaty z filmu pochodzą z tej wersji), 1:05’14”.

<sup>8</sup> 1:05’35” – 1:05’39”.

<sup>9</sup> 1:05’45” – 1:05’49”.

ła: „Kubrick uważa, że opracowując dialogi, wszystko należy podporządkować jednemu tematowi. Dla mnie taka koncepcja była wręcz rewolucyjna, w powieści bowiem rządzą zupełnie inne prawa, w dialogach można zmieścić tyle rozmaitych rzeczy, niuansów, motywów etc.”<sup>10</sup>. Co więcej, rozmowa między Jackiem i Lloydem wydaje się jednoznacznie sugerować dług, jaki zaciąga główny bohatera *Lśnienia* względem kogoś do końca nieokreślonego. Istnieje zatem słuszne podejrzenie, że z czasem ze strony Jacka będzie musiało dojść do zadośćuczynienia, nawet jeśli jeszcze nic o tym nie wie.

## W stronę wieczności

Jack Torrance postanawia zatrudnić się jako stróż w położonym wysoko w górach hotelu Overlook, który w okresie zimowym jest opustoszały i niedostępny dla turystów. Główny bohater zamieszkuje tam wraz z żoną Wendy i synkiem Dannym, licząc na znalezienie spokoju do napisania książki, z jaką wiąże wielkie nadzieje na odmienienie swego losu. Z czasem popada jednak w stan, który można by określić mianem acedii. Jackowi towarzyszy niemoc twórcza, zubożenie, marazm i poczucie beznadziejności, co w szczególności widać w postawie i zachowaniu głównego bohatera, kiedy mówi swojemu synowi w jednej ze scen, że chciałby zostać w hotelu „na zawsze”<sup>11</sup>. Stan Fausta również zestawia się z doświadczeniem melancholii<sup>12</sup>. Jednak najistotniejszą kwestią pozostaje ta, że bohater Goethego ujawnia podobną frustrację i niespełnienie już w pierwszej scenie dramatu, kiedy dostrzega bezsens całego swojego życia<sup>13</sup>.

Nieumiejętność sprostania postawionym sobie celom rodzi u obu postaci rozgoryczenie. Bohater *Lśnienia* w tworzeniu upatruje w końcu swo-

<sup>10</sup> Mówi Diane Johnson, scenarzystka *Shining*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1981, nr 273-274, s. 40 (wywiad przeprowadził D. Barbier).

<sup>11</sup> Sposób przedstawienia Jacka w ciekawy sposób koresponduje z wizerunkiem acedii i melancholii obecnym w ikonografii: „Acedia ubrana jest niechlujnie, gdyż jako niezdolna niczego zdziałać, sprowadza nędzę. Wzmiankowana przez nas pozycja jej ciała oznacza, że skutkiem Acedii człowiek staje się leniwy i gnuśny”. C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 1998, s. 3. „Kobieta stara, ponura i zboląta, ubrana w brzydkie suknie, bez żadnych ozdób, siedząca na głazie z łokciami na kolanach, obiema dłońmi podpierająca brodę. [...] głaz, na którym postać siedzi, pokazuje, że melancholik jest twardy i jałowy, niezdolny ani siebie, ani innego wspomóc czynem lub słowem, właśnie jak kamień, co nie rodzi trawy ani nie pozwala jej rodzić ziemi, która jest pod nim” (tamże, s. 272-273).

<sup>12</sup> „Faust stał się ciężkim przypadkiem melancholii”. J. Tischner, „Faust” *filozofii*, [w:] J.W. Goethe, *Faust*, s. 244.

<sup>13</sup> „Za to też wszelką radość mam wydartą, / nie łudzę się, że wiem coś co naprawdę warto”. Tamże, s. 23.

ją szansę na – jak ująłby to jeden z poetów – wzniesienie się ponad ten ziemski padół, a co z kolei Wisława Szymborska świetnie ujmuje słowami: „Umarłych wieczność dotąd trwa,/ dokąd pamięcią się im płaci”<sup>14</sup>. W sekwencji rozpoczynającej film pojawia się zresztą utwór zatytułowany *Dies Irae* autorstwa Wendy Carlos i Elkida Rachela, który inspirowany był *Symfonią fantastyczną* Hectora Berlioza, mającej podtytuł *Epizod z życia artysty*<sup>15</sup>. Postawa Jacka wyrażałaby zatem dążenie ku wieczności również w ramach twórczych aspiracji bohatera. Michel Ciment zauważa, że:

W filmie ma miejsce kondensacja czasu: początkowo operuje się miesiącami, potem dniami i godzinami (autor wskazuje na rozdziały, jakie pojawiają się w filmie – K.K.). Tak więc w *Lśnieniu* stopniowo redukuje się czas. [...] Wydaje mi się zatem, że podstawowym problemem Kubricka jest zmaganie się z czasem. Jego bohater musi osiągnąć pewien cel, ale nie starcza mu na to czasu. Problem ten dotyczy zarówno samego Kubricka – jego pracy i życia osobistego, jak i jego filmów. Jak wszystkie osoby odczuwające tak głęboko problem czasu, jest on zafascynowany nieśmiertelnością, pojmowaną jako skutek zanegowania czasu. W *Lśnieniu* pojawia się właśnie idea nieśmiertelności. [...] podstawowym problemem jest zanegowanie śmierci, jej przewyciężenie. Każdy punkt, skierowany przeciwko czasowi, jest walką ze śmiercią. Sądzę, że kino Kubricka wyraża w głęboki sposób ten konflikt<sup>16</sup>.

Obsesją twórcy *Lśnienia* jest więc czas, z którym główny bohater postanawia walczyć za pomocą twórczego działania. Powyższe stwierdzenie jest bardzo bliskie myśleniu samego Goethego. Istotna wydaje się w tym kontekście następująca wypowiedź Fausta:

<sup>14</sup> W. Szymborska, *Rehabilitacja*, [w:] *taż*, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1973, s. 21.

<sup>15</sup> Warto doprecyzować, że utwór Wendy Carlos i Elkida Rachela inspirowany był w szczególności V częścią *Symfonii fantastycznej* Berlioza, noszącej znamienne tytuł *Sabat czarownic*. Bardziej dostrzegalny staje się wtedy fakt, że zarówno Faust, jak i bohater *Lśnienia* w siłach nieczystych upatrują szansy na własne „wyzwolenie”, co dobrze ujmują słowa tytułowej postaci z dramatu Goethego: „Więc teraz tylko już na magię liczę./ Że dzięki duchom, słowom ich i siłom,/ Objawią mi się sprawy tajemnicze” (J.W. Goethe, *Faust*, s. 24). Stąd także w *Fauście* pojawi się rozdział zatytułowany *Noc Walpurgii*, będącej w mitologii nordyckiej czymś w rodzaju sabatu czarownic. Jack od początku zatem zmierza ku siłom nieczystym. Można nawet zaryzykować hipotezę, że pierwsze ujęcie w sposób metaforyczny określa postawę Jacka, pragnącego zrównać się z siłami wyższymi. Po raz kolejny oznaczałoby to nieodparte dążenie ku wieczności. Znając pedantyczną dbałość i troskę Kubricka o niemalże każdy szczegół obrazu, warto byłoby może postawić jeszcze bardziej ryzykowną tezę i zapytać, czy identyczna myśl nie została zaznaczona nawet za sprawą czołówki filmu, w której widać niebieskie napisy wlatujące od dołu ku górze ekranu.

<sup>16</sup> M. Ciment, *Przestrzeń i czas w dziełach Kubricka*, przeł. U. Franczak, [w:] *Stanley Kubrick w opinii krytyki zagranicznej*, wybór A. Kozanecka, Warszawa 1989, s. 115-117.

O wzniosłe życie, o rozkosze wieczne! I ty, robaku, chcesz dostąpić tego? Tak, tylko musisz do słońca ziemskiego/ Plecami się odwrócić ostatecznie! Odważ się wreszcie te wrota otworzyć,/ Które się zwykle omija z daleka./ Czas czynem dowieść, że godność człowieka/ Przed wyniosłością bogów się nie korzy<sup>17</sup>.

Przytoczone słowa ponownie podkreślają rolę czynu jako aktu mogącego w metaforycznym znaczeniu przezwyciężyć czas. Ponadto zauważyć tu można fundamentalny temat wszystkich filmów Kubricka, który polega na rozdarciu człowieka między zwierzęcością a duchowością, między bestią a bogiem<sup>18</sup>. Główny bohater *Lśnienia* dąży przede wszystkim do urzeczywistnienia własnych pragnień. Natomiast „rodzina symbolizuje owego zewnętrznego intruza ingerującego w życie emocjonalne jednostki, która myśląc zupełnie abstrakcyjnie, chciałaby wyłącznie zająć się swoją twórczością”<sup>19</sup>. Nieumiejętność zrealizowania pisarskich aspiracji, które Jack wiąże ze swym „wyzwoleniem”, jest prawdopodobnie powodem zawarcia paktu z diabłem. Poświęcenie własnej rodziny dosłownie i w przenośni to cena, jaką gotów jest zapłacić bohater w swym nieustępliwym dążeniu do nieśmiertelności. Ciekawie w tym kontekście wypadają słowa Delberta Grady’ego, czyli drugiego – po Lloydzie – przedstawiciela sił nieczystych. Grady mówi do zamkniętego w szpitalu Jacka:

Panie Torrance, nie zajął się pan sprawą jak należało. [...] Wraz z innymi uważamy, że nie wkłada pan w to serca. I że nie ma pan dość odwagi. [...] Pańska żona ma więcej siły, niż przypuszczaliśmy. Jest bardziej roztropna. Chyba pana wykiwała. [...] Obawiam się, że będzie pan musiał załatwić tę sprawę... w bardziej przykry sposób, panie Torrance. Obawiam się, że nic innego panu nie pozostaje<sup>20</sup>.

Widać zatem wyraźne oczekiwania Delberta Grady’ego, który spodziewa się ze strony głównego bohatera jednoznacznego działania. Jack prosi o jeszcze jedną szansę, a na końcu sceny przyrzeka współrozmówcy, że wywiąże się ze swych zobowiązań. Postać czuwa więc nad dopełnieniem przez bohatera warunków „niesprecyzowanej umowy”<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> J.W. Goethe, *Faust*, s. 36. W dramacie Faust dochodzi również do konkluzji: „Na początku był... – tak! – czyn!”. Tamże, s. 57.

<sup>18</sup> M. Salmon, *Rozdarcie człowieka*, przeł. P. Kopański, „Film na Świecie” 1993, nr 394/395, s. 49.

<sup>19</sup> Mówi Diane Johnson, s. 52.

<sup>20</sup> 1:28’20” – 1:29’50”.

<sup>21</sup> Delbert Grady używa w rozmowie sformułowania „business we discussed”, co w polskim tłumaczeniu nie wybrzmiewa równie sugestywnie, co w anglojęzycznym dialogu. Na marginesie warto zauważyć, że nawet niektóre z wypowiedzi Jacka mogłyby nabrać diametralnie innego znaczenia, gdyby przyjrzeć się im z perspektywy człowieka związane-

„Nie dręczą mnie skrupuły, wyrzuty sumienia,/ nie boję się diabła, piekła, potępienia”<sup>22</sup> – słowa Fausta jednoznacznie sugerują, że zdolny jest on do popełnienia czynów amoralnych. Bohater Goethego z czasem objawi swe egoistyczne oblicze, a nawet tłumioną w sobie lubieżność, o czym zaświadczy sposób potraktowania Małgorzaty. Zarówno Jack, jak i Faust mają w sobie coś demonicznego, co obu pozwoli na przekroczenie pewnych granic. Determinacja bohatera *Lśnienia* sprawi, że nie cofnie się on przed niczym, aby osiągnąć wyznaczony przez siebie cel. Interesujące, że scena rozgrywająca się w łazience pokoju 237 również zdradzi oznaki lubieżności, a wręcz rozpasanej zwierzęcości Jacka. Całując się z widmem tajemniczej młodej i nagiej dziewczyny, bohater odkryje jej lustrzane oblicze. Kusząca zjawa przeistoczy się w postać starej kobiety, której ciało uległo już częściowemu rozkładowi. Alexander Walker zauważa, że z powodu wspomnianego spotkania bohatera ogarnie paniczny strach przed przemianą w to, co reprezentuje sobą zwierciadlane odbicie<sup>23</sup>. Sugeruje również, aby całą scenę traktować jako sen Jacka<sup>24</sup>, co jednoznacznie wskazuje, że lęk bohatera miałby wypływać z podświadomości. Siły nieczyste po raz kolejny przypomną mu o ułomnej ziemskiej powłoce i wzmogą strach przed przemijalnością. Młodość była w końcu jednym z atrybutów, którym diabeł kusił również Fausta. Nie bez znaczenia pozostaje zatem fakt, że chwilę później, właśnie po scenie rozegranej w pokoju 237 Jack uda się do sali „Gold Room”, aby zamówić kolejnego drinka, a tym samym przypieczętować pakt z diabłem...

### Martwią Jacka takie sprawy, dużo pracy brak zabawy...

Warto rozwinąć i dookreślić kwestię związaną z duchowym pokrewieństwem pomiędzy bohaterem literackim a filmowym. Faust kieruje w stronę Wagnera następujące słowa:

Waść, widzę, tylko jedno znasz dążenie./ Ach, obyś nigdy drugiego nie poznał!/  
We mnie dwie dusze mają pomieszczenie./ Jedna dla drugiej obca jest i groźna./

---

go paktem z diabłem. Wystarczy na przykład wziąć pod uwagę słowa kierowane przez bohatera w stronę Wendy, która po raz drugi w filmie sugeruje, by opuścić hotel: „Pomyślałaś kiedyś o moich zobowiązaniach? Czy choć przez chwilę pomyślałaś o moich zobowiązaniach? Pomyślałaś o moich zobowiązaniach wobec pracodawców? Pomyślałaś o tym, że mam zająć się hotelem do 1 maja? Czy obchodzi cię to, że właściciele powierzyli mi ten hotel? I, że podpisując kontrakt zgodziłem się wypełnić ten obowiązek? [...] Zastanawiałaś się, co się ze mną stanie, jeśli się nie wywiążę z odpowiedzialności?”.

<sup>22</sup> J.W. Goethe, *Faust*, s. 23.

<sup>23</sup> A. Walker, S. Taylor, U. Ruchti, *Stanley Kubrick...*, s. 303.

<sup>24</sup> Tamże, s. 305.



Pierwsza się czepia zmysłowa i chciwa,/ W zwierzęcej żądzy doczesnego świata,/ Ta druga z przyziemności się wyrywa/ Z myślą o wielkich, sławnych antenatach./ Ach, jeśli jakieś duchy są w przestworzu,/ Co między ziemią a niebem nic przędą,/ To niech z obłoków złotych tu przybędą/ I nowe, barwne życie przede mną otworzą<sup>25</sup>.

Fragment ten bardzo ciekawie łączy się z wcześniejszym wnioskiem, że „*Lśnienie* stanowi logiczne ogniwo twórczości Kubricka, która przede wszystkim opiera się na ontologicznym fakcie rozdarcia człowieka na pół-boga i pół-zwierzę”<sup>26</sup>. Egzystencjalny rozłam, jaki ujawniają Jack i Faust w swoim zachowaniu i słowach, jest niewątpliwie najciekawszym i najbardziej charakterystycznym punktem wspólnym między obiema postaciami. Należy przy tym pamiętać, że „istoty człowieka faustycznego zgodnej z ideą, jaką rozważał Goethe, należy szukać w pojęciu rozdwojenia istnienia i w konsekwencji – w koncepcji podwójności natury ludzkiej”<sup>27</sup>. Z jednej strony w wielu motywach odnaleźć można sugestię zmierzania Jacka ku wieczności, a z drugiej bohater zdradza na każdym kroku swoje ziemskie pragnienia, które hotel Overlook pokornie „spełnia”. Niezależnie, czy będzie to alkohol serwowany przez Lloyda, piękna kobieta spotkana w pokoju 237 albo też naczelne miejsce wśród elity z lat dwudziestych, czyli okresu prosperity w historii USA. W dodatku z jakiegoś bliżej niesprecyzowanego powodu Jack według słów samego Delberta Grady’ego jest wśród całego towarzystwa najważniejszą osobą (*you are the important one*).

W przypadku *Lśnienia* egzystencjalne rozdarcie postaci filmowej najlepiej wyraża jedno zdanie, wielokrotnie powielone na wszystkich kartkach, które stanowią jakoby nową powieść pisaną przez głównego bohatera. Sformułowanie „Martwią Jacka takie sprawy, dużo pracy brak zabawy” jest również wyraźną oznaką skupienia bohatera na swojej osobie i własnych pragnieniach. Wie, ile wysiłku musi włożyć, aby osiągnąć poczucie samospełnienia. W twórczym działaniu dąży do wieczności, ale ludzka powłoka i przyziemne sprawy stanowią dla niego ciągle ograniczenie. Jack jest przemęczony z powodu pychy i oczekiwań w stosunku do

<sup>25</sup> J.W. Goethe, *Faust*, s. 52.

<sup>26</sup> M. Salmon, *Rozdarcie człowieka*, s. 52. Faust z całą pewnością wykazuje nieumiarowane dążenie ku sferom niedostępnym dla ludzkiego istnienia. Stanisław Vincenz zauważa zresztą, że: „poetów takich jak Goethe, zanim stworzyli Fausta, nęcił mit Prometeusza. Istnieje nawet słynny poemat, napisany przez Goethego w młodości i zatytułowany *Prometeusz*. Lecz Prometeusz nie był człowiekiem, tylko półbogiem, który zbuntował się przeciw woli swego najwyższego boga”. S. Vincenz, *Faust i mit Fausta*, [w:] tenże, *Po stronie dialogu*, t. 2, Warszawa 1983, s. 82.

<sup>27</sup> W. Szturc, „*Faust*” Goethego..., s. 26.

życia i siebie samego. Dlatego też, kiedy Wendy po raz pierwszy zasugeruje, aby opuścić hotel, odpowie rozszłoszczony:

Ty zawsze stwarzasz problemy w momencie, kiedy mogę coś osiągnąć! Kiedy dobrze mi się pisze! Dopiero bym znalazł świetną posadę, gdybym wrócił teraz do domu. Odśnieżać podjazdy? Pracować na myjni? Podobałoby ci się to? Pierdoliłaś mi do tej pory całe życie, ale tego ci nie pozwolę spierdolić<sup>28</sup>.

Główny bohater zdradza swoje wysokie aspiracje, a przede wszystkim poczucie, że został stworzony do bardziej wyjątkowych celów. Podobnie będzie w przypadku Fausta, który zostanie określony przez wywołaną zjawę mianem nadczłowieka<sup>29</sup>, a chwilę później tytułowa postać dramatu Goethego dojdzie nawet do przeświadczenia, że jest wręcz równy samej zjawie<sup>30</sup>.

W odniesieniu do egzystencjalnego rozdarcia warto byłoby zauważyć, że Kubrick niemalże na każdym kroku zaznacza dualistyczny charakter świata. Jack, popadając w coraz większy obłąd, wykształca w sobie pewne *alter ego*, co wyraża zresztą wewnętrzną dezintegrację jego osoby. Danny ma również swego odpowiednika w postaci wymyślanego przyjaciela Tony'ego. Lloyd i Delbert Grady będą niewątpliwie reprezentantami sił nieczystych. W pobliżu hotelu Overlook znajduje się labirynt, a w Sali Colorado odnaleźć możemy replikę wspomnianego miejsca. Danny w swych wizjach widzi dwie windy, z których wylewa się krew, co zresztą odpowiada liczbie dziewczynek zamordowanych niegdyś w hotelu, a napotykanych teraz jako zjawy przez chłopca. W *Lśnieniu* występuje przede wszystkim świat rzeczywisty i świat duchów, które wraz z rozwojem akcji coraz bardziej zaczną się przenikać. Jack dwukrotnie spotka się w filmie z Delbertem Gradym, barmanem Lloydem, Stuartem Ullmanem oraz Hallorannem. Na marginesie wreszcie można zauważyć, że w *Lśnieniu* dwa razy pojawia się siekiera, nóż, kij bejsbolowy, piłka tenisowa, a nawet dwie różnego koloru maszyny do pisania. Wszystko zatem w dziele Kubricka znajduje swe odbicie, co podkreślone zostaje w filmie za pomocą bardzo często eksponowanego motywu lustra. Kubrick uwydatnia znaczenie tego rekwizytu już za sprawą pierwszego kadru *Lśnienia*, w którym dostrzec można odbicie pejzażu górskiego w tafli jeziora. Powierzchnia wody jest w końcu pierwszym zwierciadłem, jakie znane było człowiekowi. Lustro wiąże się z kolei z zagadnieniem symetrii niejedno-

<sup>28</sup> 1:01'26" – 1:01'52".

<sup>29</sup> „Wzdychałeś ku mnie, bym się zjawił,/ Usłyszeć głos mój chciałeś, ujrzeć twarz./ Ten twojej duszy wielki zew mnie zwał./ I oto jestem!– A ty dla mnie masz,/ Ty nadczłowieku [...]”. J.W. Goethe, *Faust*, s. 28.

<sup>30</sup> „Mam ci ustąpić, bo cię zrodził ogień?/ To ja! Ja, Faust! Patrz, jestem równy tobie!”. Tamże.

krotnie pojawiającej się w kompozycji niektórych ujęć w filmie<sup>31</sup>. Wystarczy zwrócić uwagę na wystrój oraz sposób kadrowania pokoju na Florydzie, w jakim leży Dick Hallorann w momencie, kiedy Danny próbuje za pomocą swych zdolności nawiązać z nim kontakt. Można również wskazać fragment wykorzystany w zwiastunie filmu, ukazujący dwie windy, z których wylewa się krew. Przykłady można by mnożyć, przypominając chociażby scenę, w której Danny napotyka w jednym z korytarzy hotelu Overlook duchy dwóch bliźniaczek albo też zwracając uwagę na zrealizowane wysoko z góry ujęcie samego labiryntu. Warto jednak uściślić, że w przypadku tzw. symetrii heraldycznej identyczność nie musi zostać zachowana, bo jak zauważa Hermann Weyl w swojej książce poświęconej temu zagadnieniu: „Nawet w rysunkach asymetrycznych wyczuwa się symetrię, jako normę, od której odchylenia wywołane są przez motywy o charakterze nieformalnym”<sup>32</sup>. Nawet w warstwie muzycznej Kubrick odnosi się do tego geometrycznego porządku. Twórca posługuje się w końcu środkową częścią kompozycji Béli Bartóka *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, która posiada symetryczną budowę łukową A – B – C – B – A<sup>33</sup>. W dodatku wykorzystuje fragment tego utworu we wspomnianym nakręconym wysoko z góry ujęciu labiryntu, czyli w scenie, w której symetria obecna jest również w warstwie wizualnej. Całe zagadnienie zresztą w sposób ścisły łączy się z proponowaną interpretacją filmu, bo „symetria, czy się ją określi w sposób mniej czy bardziej szeroki, jest ideą, za pomocą której człowiek starał się przez wszystkie czasy ogarniać myśl i tworzyć porządek, piękno, doskonałość”<sup>34</sup>. Kubrick za sprawą kolejnego motywu porusza ponownie problem zmierzania ku wyższym stopniom bytu. Główny bohater wydaje się owładnięty tą myślą, co jest niezwykle istotne, jeżeli wziąć pod uwagę, że „słowem kluczowym dla ogarnięcia istoty mitu Fausta i człowieka faustycznego jest dążenie (Streben). Na nim zasadza się dwoistość egzystencji”<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> „Obrazy zwierciadlane powstają tam, gdzie znajdują się zwierciadła, czy to będą jeziora, w których odbija się krajobraz, czy szklane lustro, w którym przegląda się kobieta. Zarówno malarze, jak natura czynią użytek z tego motywu” (H. Weyl, *Symetria*, przeł. S. Kulczycki, Warszawa 1960, s. 27). Biorąc pod uwagę pierwszy kadr *Lśnienia* oraz znaczenie lustra w filmie, można bez jakichkolwiek wątpliwości powiedzieć, że Kubrick był w pełni świadomy powiązań, jakie występują między obrazem zwierciadlanym a symetrią.

<sup>32</sup> H. Weyl, *Symetria*, s. 22-23. Autor ten zwraca również uwagę na różne przejawy symetrii. Dla przykładu w sztuce starożytnej na kolumnach czy urnach często dostrzec można zabieg wielokrotnego powielenia danego motywu ornamentacyjnego. Wzór wykładziny, jaką wyłożone są korytarze hotelu Overlook, może najlepiej zobrazować to, na czym polega opisana symetria translacyjna, której nie brakuje również w wystroju pokoju 237.

<sup>33</sup> Zob. K. Kozłowski, *Muzyka i horror. „Lśnienie” Stanleya Kubricka*, „Images” 2009–2010, vol. 13-14, s. 47-64.

<sup>34</sup> H. Weyl, *Symetria*, s. 14-15.

<sup>35</sup> W. Szturc, „Faust” Goethego..., s. 27.

Rozdarcie Jacka między światem materialnym i duchowym doprowadza bohatera do obłądzenia i całkowitego zagubienia, co z kolei łączy się z równie silnie zaakcentowanym w filmie, a nieobecny w książce Stephena Kinga<sup>36</sup>, motywem labiryntu<sup>37</sup>. Warto w końcu odnotować, że Jack „zamarza na śmierć w środku ogrodowego labiryntu (częsty symbol podświadomości), co sugerować może asymilację bohatera z duchem Overlook i samym hotelem”<sup>38</sup>. Ostatnie ujęcie filmu, pokazujące Jacka znajdującego się na jednej z fotografii w hotelu, sugeruje zresztą identyczny wniosek.

## Symbolika liczb

Szczególnie interesująco wypada próba odczytania symbolicznego charakteru liczb pojawiających się w filmie. Tym bardziej że całe zagadnienie bezpośrednio wiąże się ze spostrzeżeniami na temat obrazu Kubricka zawartymi w poprzednim rozdziale. Na początku filmu uwagę odbiorcy może zwrócić wypowiedź Stuarta Ullmana, opowiadającego o historii hotelu Overlook. Pojawia się mianowicie informacja, że rozpoczęcie budowy budynku nastąpiło w 1907 roku, a morderstwo, jakiego dokonał stróż Delbert Grady miało miejsce zimą 1970. Dwie ostatnie cyfry w obu datach są względem siebie symetryczne. Zwierciadlane odbicie pozwala zatem wyróżnić liczbę siedem, która niejednokrotnie będzie jeszcze powracać w filmie i – jak się okazuje – jest kluczem do dalszych rozważań na temat symbolicznego znaczenia cyfr. Manfred Lurker w książce *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach* zauważa, że „bliski zachodniemu sposobowi myślenia jest podział siódemki na duchową, niebiańską trójkę i materialną, ziemską czwórkę”<sup>39</sup>. Z podobnymi spostrze-

<sup>36</sup> A. Walker, S. Taylor, U. Ruchti, *Stanley Kubrick...*, s. 293.

<sup>37</sup> Warto przy okazji zwrócić uwagę, jak Paolo Santarcangeli w *Księżdzie labiryntu* opisuje pałac Minosa na Krecie: „Nie ulega wątpliwości, że pałac miał część solarną, ziemską, «diesseitig» [doczesną, leżącą po tej stronie], poświęconą życiu, i część lunarną, podziemną, «jenseitig» [leżącą po tamtej stronie], poświęconą śmierci. Odnajdujemy tu koncepcję labiryntu egipskiego, który również miał [...] pod częścią górną, poświęconą kultowi widzialnemu i dostępną dla niewtajemniczonych zwiedzających, część dolną, obszarem równą pierwszej, poświęconą obrzędom tajemnym, śmierci i grobom, i do której wstęp był Grekom zabroniony”. P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, red. nauk. A. Krawczuk, Warszawa 1982, s. 102.

<sup>38</sup> W. Parrill, *Stanley Kubrick*, przeł. A. Chajewski, [w:] *Stanley Kubrick w opinii krytyki zagranicznej*, s. 90.

<sup>39</sup> M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 179.

zeniami można spotkać się w *Świecie symboliki chrześcijańskiej* Dorothei Forstner:

Liczba cztery oznaczała dla całej starożytności uniwersum, rozciągające się w cztery strony świata [...] Uniwersum tworzą cztery elementy: woda, powietrze, ogień, ziemia. Cztery pory roku rządzą biegiem czasu, cztery wiatry władają powietrzem [...] Tak więc czwórka jest typową liczbą dla świata, w przeciwieństwie do trójki, symbolu Boga. Obie te liczby razem dają świętą liczbę siedem, która jednoczy Boga i świat<sup>40</sup>.

Interesujące, że w różnych częściach filmu Kubrick nawiązuje do wspomnianego podziału. W zakończeniu *Lśnienia* pod zdjęciem, na którym pojawia się postać głównego bohatera, widnieje data czwartego lipca 1921 roku. Obecność cyfry cztery jest bezapelacyjna, podczas gdy występowanie pozostałych liczb zostało przez twórcę nieco zakamuflowane. Należy tylko zauważyć, że lipiec w cyklu rocznym jest miesiącem siódmym, a liczba dwadzieścia jeden stanowi trzykrotność cyfry siedem. Dwadzieścia jeden odpowiada również liczbie fotografii, jakie widnieją w końcowym ujęciu na ścianie. Scena z Jackiem, próbującym zniszczyć siekierą drzwi od łazienki, jest z kolei przywołaniem fragmentu filmu *Furman śmierci* Victora Sjöströma<sup>41</sup>. Obraz ten został zrealizowany w 1921 roku, czyli w czasie, kiedy rozpoczęto budowę drogi *Going-to-the-sun Road*, którą Jack przemierza na początku *Lśnienia*. Główny bohater mówi też do Lloyd'a, że w portfelu ma po dwa banknoty dolarowe w nominałach – 20 i 10. Droga do hotelu, jak twierdzi w rozmowie z Ullmanem, zajęła mu trzy i pół godziny, czyli 210 minut<sup>42</sup>. Potrzeba zatem siedmiu godzin, aby pokonać tę trasę w obie strony. Siódemka jest też obecna na etykiecie Jacka Danielsa – alkoholu, który Lloyd zaserwuje dwukrotnie swemu najważniejszemu klientowi<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i opracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 44.

<sup>41</sup> *The Phantom Carriage & The Shining*, <<http://www.youtube.com/watch?v=1uIo036iUws>>, dostęp: 1.10.2013.

<sup>42</sup> W wersji amerykańskiej Kubrick wykazuje się identyczną konsekwencją, ale obecność liczb w filmie znajduje swoje rozwinięcie. Zauważa się występowanie odwróconej cyfry dwadzieścia jeden, czyli dwunastki, a także ich podwojonej postaci – 24 i 42. (Zob. *Uncanny*, <<http://kubrickfilms.tripod.com/id80.html>>, dostęp: 1.10.2013.) Kubrick bywa bardzo precyzyjny w wykorzystywaniu tych liczb. Danny w dwudziestej pierwszej minucie *Lśnienia* zapyta Halloranna, co znajduje się w pokoju 237, a w czterdziestej drugiej przekroczy jego próg. Istnieje zatem bardzo duże prawdopodobieństwo, że sama struktura filmu podporządkowana jest pewnej nadrzędnej logice.

<sup>43</sup> G. Cocks, J. Diedrick, G. Perusek, *Depth of field: Stanley Kubrick, film, and the uses of history*, Wisconsin 2006, s. 203-204. Cyfra siedem pojawia się w szczególności

Ciekawe w tym kontekście jest powiązanie przez Kubricka dwóch końcowych rozdziałów, w których dochodzi do kulminacyjnych wydarzeń. W obu wypadkach czasem akcji jest trzeci dzień tygodnia, o czym informuje nazwa przedostatniej części filmu: „środa”. Finalny fragment *Lśnienia* nosi z kolei znamienny tytuł: „4 pm”<sup>44</sup>. Warto również zauważyć, że Danny w pewnym momencie pisze na drzwiach lustrzany obraz słowa „Murder”, odwracając przy tym właśnie trzecią i czwartą literę. Rodzina poprzedniego stróża Delberta Grady’ego liczyła cztery osoby, a Jacka Torrance’a składa się z trzech. Kubrick bardzo umiejętnie i ciekawie zestawia ze sobą te dwie cyfry dające w sumie siedem<sup>45</sup>. Pozorne tylko odejście od zauważonej reguły pojawia się w związku z numerem pokoju 237, który w książce oznaczony był jako 217<sup>46</sup>. Oczywiście wydaje się zamienienie przez Kubricka środkowej liczby. Ewentualne niejasności rodzą się w związku z występującą na początku cyfrą dwa. Należałoby jednak zwrócić uwagę, że dwójka wyraża dwoistość, z którą wiąże się nierozzerwalnie „niedoskonałość” i „niezgodność”<sup>47</sup>. Obie natury Jacka pozostają przecież w stanie ciągłego konfliktu, ale są jednocześnie koniecznym uzupełnieniem.

\*

Przy okazji liczb warto byłoby zwrócić uwagę na odniesienie do kart Tarota, które operują „alchemiczno-astrologiczną doktryną powiązaną z żydowską i chrześcijańską kabałą”<sup>48</sup>, znajdującą się zresztą w obrębie zainteresowań samego Kubricka. Na końcowej fotografii Jack przyjmuje

---

u Kubricka w filmach o wojnie. Cyfra ta i kolor złoty były naczelnymi symbolami w *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna, a główny bohater zamarzał na śmierć podobnie, jak Jack w *Lśnieniu* (tamże, s. 203-207). Stąd przypuszczenie, że pomiędzy książką a filmem można wyznaczyć o wiele więcej punktów wspólnych, zwracając chociażby uwagę na rozdział o czasie.

<sup>44</sup> Warto wspomnieć, że *Lśnienie* prezentowane było w Europie i Stanach Zjednoczonych w dwóch różnych wersjach montażowych. W moich rozważaniach skupiam się na wariantcie europejskim. Amerykańska wersja filmu różni się chociażby liczbą rozdziałów i w związku z powyższym wymagałaby osobnego omówienia kwestii związanej z liczbami.

<sup>45</sup> Goethe w *Fauście* posługuje się również liczbą cztery jako symbolem planety Ziemi. W. Szturc, *„Faust” Goethego...*, s. 46. Natomiast w przypadku siódemki niemiecki pisarz odwołuje się do „porządku przypisywanego Pitagorejczykom, wedle których wszechświat dzieli się na siedem sfer” (tamże, s. 51).

<sup>46</sup> U Stephena Kinga w numerze pokoju występuje też liczba dwadzieścia jeden, czyli trzykrotność siódemki. W powieści pojawia się jednak mnogość cyfr oraz dat związanych z historią hotelu. Trudno jest więc w materiale literackim odnaleźć ciąg logiczny, za pomocą którego można by stworzyć koncepcję symboliki liczb.

<sup>47</sup> M. Lurker, *Przesłanie symboli...*, s. 170.

<sup>48</sup> J.W. Suliga, *Tarot*, Warszawa 1993, s. 7-8.

charakterystyczną postawę ze szczególnym układem rąk, co okazuje się zbieżne z wizerunkiem szatana w Tarocie (między innymi u znanego okultysty z XIX wieku – Eliphasa Léviiego)<sup>49</sup>. Należy przede wszystkim zwrócić uwagę na symboliczne znaczenie karty „Diabeł”, która wyraża wiele obecnych w niniejszej pracy wniosków i refleksji na temat *Lśnienia* i postawy głównego bohatera:

Egoizm, egotyzm. Uzależnienie od innych. Materializm. Brak wyobraźni. Brak intuicji. Brak wyczucia. Sukces zyskany w sposób uwłaczający godności, nielegalną drogą. Nienawiść do ludzi, do otoczenia. Emanacja niszczycielskiej energii, czarna magia. Niemożność wyzwolenia się spod wpływu kogoś potężnego, silnego. Tyrania, Totalitaryzm. Utrata wolności. Autodestrukcja. Uległość. Pasywność. Płaski racjonalizm. Brak szerszej perspektywy. Rabunek, kradzież, strata. Zła przygoda. Nieszczęście. Nieudane małżeństwo. Brak wiary w wyższe wartości. Znicierpliwienie. Sadyzm, okrucieństwo, fanatyzm, reakcyjność. Rasizm<sup>50</sup>.

Każda karta ma jednocześnie swoje odwrócone znaczenie. „Diabeł” w tarocie może więc też wyrażać:

Nieład, nieporządek. Złe wpływy. Magię niszczycielską, czarną magię. Satanizm. Nadużycie siły. Komplikacje zdrowotne, rozstanie, rozerwanie więzów. Zrzucenie ciężaru odpowiedzialności na kogoś innego. Wybawienie z opresji. Rozpoznanie właściwej drogi. Nieoczekiwane wyjaśnienie sytuacji. Wyzwolenie z egoizmu. Rozbicie „wewnętrznej skorupy”<sup>51</sup>.

Jednak interesująca jest także ilość kart występujących w Tarocie, których liczba wynosi co prawda 22, ale numerowane są od zera do wyszczególnionej w tym rozdziale cyfry 21. Ostatnia określana mianem „Świat” oznacza: „Najwyższe szczęście. [...] Koniec zmartwień. Wyzwolenie. Wieczne życie. Osiągnięcie celu, jaki się wytoczyło wcześniej. [...] Spełnienie marzeń. [...] Zwycięstwo ducha nad materią”<sup>52</sup>. Następna sugestia, która wskazywałaby na osiągnięcie przez Jacka wieczności. Jednak transcendencja odsłania w filmie swoje drugie oblicze. Staje się bezpośrednim upadkiem głównego bohatera. Dwudziesta pierwsza karta w Tarocie w swoim odwróconym znaczeniu wyraża też „przeszkody. Kłopoty. Błędy [...] Niezadowolenie. Brak swobody, skrępowanie”<sup>53</sup>. Kolejny raz warto byłoby zwrócić uwagę, że mężczyzna – stojący na fotografii za Jackiem – wyraźnie trzyma głównego bohatera za rękę. Odwołanie się do kart Tarota może w pełni uzasadnić, dlaczego tak niepokojące wrażenie wywiera ten gest.

<sup>49</sup> Zob. <<http://kubrickfilm2.tripod.com/id1.html>>, dostęp: 1.10.2013.

<sup>50</sup> J.W. Suliga, *Tarot*, s. 56.

<sup>51</sup> Tamże

<sup>52</sup> Tamże, s. 58.

<sup>53</sup> Tamże.

\*

Nie bez znaczenia okazuje się także występowanie w *Lśnieniu* ośmiu rozdziałów. Jak pisze Lurker,

historyk sztuki Günter Bandmann zwraca uwagę na to, że „wszędzie, gdzie dąży się do doskonałości i zgłasza pretensje uniwersalistyczne”, nasuwa się liczba osiem, począwszy od antycznych ośmioniszowych mauzoleów władców, będących dla zmarłego odbiciem Kosmosu, poprzez ośmiokątne wieże, podzielone na osiem części kopuły i ośmioboczne korony aż po „oktagon”, czyli regularny ośmiokąt, najważniejszą figurę geometryczną, pozwalającą utworzyć rzut poziomy gotyckich kolumn, wież, chrzcielnic etc.<sup>54</sup>.

Kubrick, wprowadzając cyfrę osiem, uznawaną ze względu na swą symetryczną budowę za doskonałą, po raz kolejny potwierdza, że *Lśnienie* można traktować jako opowieść o człowieku zmierzającym do wyższej formy istnienia. Jak dodaje Forstner,

już Solon, wyliczając siedem okresów ludzkiego życia, wskazuje na ósmy jako doskonały i wieczny, ponieważ w nim dochodzimy do doskonałego człowieka i do poznania Boga. W ten sposób liczba osiem stała się symbolem zmartwychwstania i nowego stworzenia w chrzcie. Tajemnica liczby osiem wypełni się jednak dopiero w dniu sądu ostatecznego. Po upływie tego zmiennego biegu doczesności nastanie prawdziwy dzień, w którym na nowo zostanie utworzona nasza natura i zniknie wszystko, co przemijające i wszelki mózól<sup>55</sup>.

Kwestia ta ciekawie odnosi się do zakończenia filmu, w którym dochodzi do śmierci głównego bohatera i czegoś w rodzaju „zmartwychwstania” Jacka na jednej z fotografii w hotelu Overlook. Wiele jednak wskazuje, że dwuznaczne jest jego spełnienie.

## Podsumowanie

Postawa Jacka wyraża również odwieczny temat ludzkiego dążenia ku wieczności i – co starałem się wykazać – tożsama jest z postacią samego Fausta<sup>56</sup>, który zauważa, że „ten pęd, żeby się w góry wznieść,/ Każdemu człowiekowi jest wrodzony”<sup>57</sup>. Główny bohater nawet werbali-

<sup>54</sup> M. Lurker, *Przesłanie symboli...*, s. 180.

<sup>55</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 49.

<sup>56</sup> „Problemem dla takiej wizji człowieka [człowieka faustycznego – K.K.] jest wieczność [...]”. W. Szturc, *„Faust” Goethego...*, s. 28.

<sup>57</sup> J.W. Goethe, *Faust*, s. 51.



zuje w filmie własne pragnienie. Trzymając swego syna na kolanach, mówi mu, że chciałby zostać w hotelu Overlook „na zawsze”. Wyznanie bohatera brzmi jak echo słów wypowiedzianych w poprzedniej scenie przez widmo bliźniaczek, które nawiedza Danny’ego. Warto zauważyć, że zarówno Jack, jak i dziewczynki mają na sobie w odpowiednich scenach ubrania koloru niebieskiego, łączonego z transcendencją i ukazywaniem się duchów<sup>58</sup>.

W *Lśnieniu* – w przeciwieństwie do zakończenia drugiej części *Fausta* – dochodzi do całkowitego przewartościowania. Transcendencja w obrazie Kubricka nabiera charakteru w pełni demonicznego, stając się powodem definitywnego upadku głównego bohatera. *Harry Angel* Alana Parkera i *Lśnienie* to doskonałe przykłady, że Faust XX wieku nie może liczyć na jakiegokolwiek zbawienie. Ze względu na przypisaną naszemu gatunkowi kondycję, człowiek wciąż podlega tym samym – „niezmiennie doświadczanym przez śmiertelników” – fizycznym i duchowym uwarunkowaniom.

Sergio Frosali zauważa, że „Kubrick, ten wieszcz nowoczesności, jest zarazem człowiekiem ogarniętym obawą przed życiem w naszych nowoczesnych czasach”<sup>59</sup>. Dodaje również, że twórca ten niejednokrotnie wyraża w swoich dziełach skrywany niepokój „przed samym sobą i przed własną żądzą wszechmocy”<sup>60</sup>. Konkluzja ta w ciekawy sposób koresponduje z refleksją Włodzimierza Szturca na temat *Fausta*:

Nie może ulegać wątpliwości, że dzieło Goethego, będąc syntezą kultury europejskiej od czasów Homera po lata trzydzieste XIX wieku, jest zarazem podstawą rozumienia człowieka nowoczesnego, jego marzeń i rozczarowań, pragnień i frustracji, olśnień i błędów. Człowiek nowoczesny jest naznaczony dialektyką pewności i zwątpienia, a świat, jaki przed nim stoi otworem, wymyka się paradygmatom wiedzy, którą renesans uczynił podstawą przekonania, że poznanie bytu osiągnęło wreszcie swoje granice, że się skończyło<sup>61</sup>.

Niemożliwość osiągnięcia wszechmocy, przy jednoczesnej niezdolności opanowania żądzy jej posiadania okazują się więc największym zagrożeniem dla istoty ludzkiej, ponieważ wpływają destruktywnie na czło-

<sup>58</sup> A. Bienk, *Filmsprache*, Marburg 2008, s. 130. W ramach uzupełnienia dodajmy, że niebieski w estetyce filmowej uważa się również „za kolor nocy, zimna, demoniczności, śmierci, wspomnienia smutku i melancholii”. S. Marschall, *Farbe im Kino*, Marburg 2009, s. 61.

<sup>59</sup> S. Frosali, *Eklektyzm o niezwyklej jednorodności*, przeł. U. Franczak, [w:] *Stanley Kubrick w opinii krytyki zagranicznej*, s. 83.

<sup>60</sup> Tamże.

<sup>61</sup> W. Szturc, „*Faust*” Goethego..., s. 33.

wieka. Doskonale ujmują tę kwestię słowa samego Kubricka, które wydają się w dodatku najlepszą konkluzją powyższych rozważań:

Człowiek odwrócił się od religii i obwieścił śmierć swoich bogów; [...] wszystkie dotychczasowe wartości moralne i społeczne ulegają erozji. Człowiek dwudziestego wieku znajduje się na pozbawionej steru łodzi, która dryfuje w nieznane. I jeśli w czasie tej podróży nie chce zwariować, to musi znaleźć sobie coś, co będzie dla niego większym przedmiotem troski aniżeli on sam<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> N. Kagan, *Opowieść o modelu świata*, przeł. A. Piskorz, „Film na Świecie” 1993, nr 394/395, s. 65.