

Filmowe źródła „trylogii drogi” Davida Lyncha

ANTONI MICHNIK

I

David Lynch należy do tych reżyserów, których twórczość budziła w ciągu ostatniego ćwierćwiecza największe kontrowersje. Przez jednych wynoszony na piedestał, przez innych uważany za blagiera, został wprzęgnięty w aktualne dyskusje dotyczące postmodernizmu. Środowiska mniej lub bardziej utożsamiające się z myślą new age interpretują jego filmy jako pochwałę naturalności, witalizmu oraz *podskórnych życiodajnych prądów*¹. Slavoj Žižek, przykładając do filmów Lyncha kategorie stosowane przez Lacana oraz Baudrillarda, ogłasza go demaskatorem współczesnego zakłamania², zaś Tadeusz Sobolewski pisze, iż *nie uważa, aby Lynch dotykał istoty kina*³. Zarazem kino Lyncha cieszy się wielką popularnością u odbiorców, wiele jego filmów zyskało w różnych kręgach status „kultowych” i jest dziś uznawanych za klasykę kina awangardowego (np. *Blue Velvet* /1986/, *Dzikość serca* /*Wild at Heart*, 1990/), zaś kariera serialu *Miasteczko Twin Peaks* (1990-1991) stała się niemal przysłowiowa. Reżyser we wszystkich tych produkcjach flirtował z kulturą popularną, za co przez jednych był krytykowany, zaś przez innych chwalony, jako że spełniał postmodernistyczny postulat przystępności dla każdego widza. W drugiej połowie lat 90. w twórczości Lyncha dokonał się jednak zwrot ku nurtowi wysokiego postmodernizmu⁴. *Zagubiona autostrada* (*Lost Highway*, 1997) i *Mulholland Drive* (2001) budziły inne, jednak nie mniejsze kontrowersje. Opierały się na skomplikowanych zabiegach fabularnych i wpisywały się w dyskusje na temat postulowanej przez Gilles’a Deleuze’a „estetyki kłacza”. Prócz tego budziły szerokie dyskusje na temat elementarnej sensowności fabuły. Widownia podzieliła się na tych, którzy odrzucili te dwa filmy jako niezrozumiałe bełkot, oraz tych, którzy dostrzegli w nich wyjątkowe, złożone dzieła.

W natłoku dyskusji nad tym, czy w ogóle o coś (a jeśli tak, to o co) w tych filmach chodzi i jakie stanowisko filozoficzne za tym stoi, w zasadzie nie zajmowano się takimi zagadnieniami, jak to, czy filmy te stanowią spójną całość lub skąd Lynch czerpał wzorce. Powszechnie uznano ich wyjątkowość; jedni krytykowali je za ich inność, inni natomiast chwalili za nowatorstwo. Tymczasem pomiędzy tymi dwoma filmami Lynch nakręcił skromny obraz o prostej, linearnej konstrukcji – *Prostą historię* (*Straight Story*, 1999)⁵. Większość recenzentów potraktowała go jak swoiste kuriozum czy też twórczy akt odreagowania po nakręceniu tak szalonego filmu, jak *Zagubiona autostrada*. Niniejsza praca wyraża przekonania, że te trzy filmy łączy znacznie więcej, niż mogłoby się wydawać, że stoją za nimi wspólne inspiracje i w jakimś sensie łączą się one w pewną całość.

II

Podstawowym wątkiem powracającym w trzech kolejnych filmach Lyncha jest motyw drogi. Był on obecny już w jego wcześniejszych produkcjach (zwłaszcza w *Blue Velvet* i *Dzikości serca*), lecz jedynie w *Zagubionej autostradzie* i *Mulholland Drive* jest zaakcentowany tytułem ⁶. Z kolei w *Prostej historii* Lynch czyni podróż najważniejszym składnikiem nieskomplikowanej fabuły. Wcześniej podróż była głównym wątkiem *Dzikości serca*, lecz jako że był to film wielowątkowy, samo podróżowanie nie dominowało nad resztą fabuły w tak dużym stopniu, jak ma to miejsce w *Prostej historii*. Można zatem mówić o owych trzech filmach Lyncha jak o swoistej „trylogii drogi”. Droga pełni tu funkcję tradycyjnej metafory życia, która jest niejako kluczem do przejścia na wyższy poziom interpretacyjny, w stronę zagadnień filozoficznych.

W omawianej grupie filmów dwa „głośne” obrazy, czyli *Zagubiona autostrada* oraz *Mulholland Drive*, odznaczają się pewnym podobieństwem fabularnym. Oba dzielą się na dwie części, pomiędzy którymi granicę wyznaczają przemiany głównych bohaterów. Wzajemne relacje pomiędzy obiema częściami były głównym tematem sporów. Radykalizm przemiany, polegającej na tym, że główny bohater zamienia się w kogoś innego (*Zagubiona autostrada*), lub że większość postaci nazywa się inaczej niż w części pierwszej (*Mulholland Drive*), sugeruje pewną umowność, lecz zarazem stawia pod znakiem zapytania logikę obowiązującą w filmie.

Od razu trzeba powiedzieć, że prawidła rządzące światem tych dwóch produkcji najlepiej dają się pogodzić z zasadami świata „rzeczywistego” ⁷, jeśli założymy, że znacznymi fragmentami tych filmów rządzi logika snu, odnośnie do czego dostajemy zresztą w obu filmach wskazówki. W *Zagubionej autostradzie* skazany za zamordowanie żony Fred Madison (Bill Pullman) skarży się na ból głowy spowodowany bezsennością (prześladują go krwawe wizje). Więzienny lekarz aplikuje mu znaczną dawkę medykamentów, po których *będzie spał*. Z kolei w *Mulholland Drive* Cowboy-demiurg mówi wprost do postaci leżącej na tapczanie: *Pora się obudzić, ślicznotko*, po czym główna bohaterka się budzi.

Rzecz jednak w tym, że te czytelne sygnały pojawiają się w kontekście, który zaciemnia ich odbiór, zwodząc widza i piętrząc pozorne sprzeczności. Sama przemiana ukazana jest tak tajemniczo (kluczową rolę odgrywa praca kamery), że odciąga uwagę widza od komunikatu o przejściu do świata o charakterze onirycznym. Jeszcze bardziej zwodniczy jest Lynch w sekwencji otwierającej *Mulholland Drive*. Na ciemnym tle pojawia się nazwisko producenta oraz reżysera. Następnie obserwujemy grupę ludzi tańczących w rytm jitterbuga. Postacie przenikają tło, tworząc specyficzny kolaż. Po około półtorej minuty muzyka wybrzmiewa, my zaś widzimy zbliżenie na łóżko oraz poduszkę. Ekran ciemnieje... i z mroku wyłania się znak drogowy Mulholland Drive, po nim zaś reszta napisów na tle samochodu jadącego ową ulicą. Dla widza oglądającego film po raz pierwszy owa sekwencja może być niezrozumiała. Co więcej, ponieważ jest krótka i niejasna, większość widzów – w tym ja sam – w trakcie oglądania filmu zapomina o niej. Kiedy zaś wróci do filmu, jest zaskoczona tym, że przed sceną z samochodem jadącym drogą coś się dzieje. A jest to kluczowa scena, w której reżyser dosłownie pokazuje, że świat przedstawiony obserwujemy cudzymi oczyma, przyjmując perspektywę kogoś, kto jest uczestnikiem wyższego poziomu

fabuły⁸. Dostajemy znak, że mamy do czynienia z narracją szkatułkową. Zarazem jest to sygnał, iż rzeczywistość, którą oglądamy, jest snem.

Schematy fabularne *Zagubionej autostrady* i *Mulholland Drive* wykazują daleko idące podobieństwa, lecz zarazem są względem siebie odwrócone. W pierwszej części *Zagubionej autostrady* obserwujemy kryzys związku, po czym główny bohater, Fred, zostaje skazany za zamordowanie żony (oglądając film po raz pierwszy, nie jesteśmy bynajmniej pewni, czy słusznie, bowiem narracja jest skrótowa). Potem niemal do końca filmu obserwujemy jego wizję z celi śmierci. Fred konstruuje świat, w którym opuszcza więzienie i jako inny człowiek (dosłownie) zaczyna wszystko od nowa. Finałowa sekwencja przedstawia zabójstwo, którego dopuszcza się Fred, następnie zaś pościg policji poprzedzający jego schwytanie i osadzenie w więzieniu⁹. Z kolei w *Mulholland Drive* wizję obserwujemy przez pierwszą część filmu, po czym główna bohaterka, Diane (Naomi Watts), która w swej wizji nazywa się Betty, budzi się, my zaś z kolejnych retrospekcji dowiadujemy się, co się naprawdę zdarzyło. Podobnie jak w *Zagubionej autostradzie* finał filmu jest finałem historii snutej w świecie „rzeczywistym”.

Tym, co najbardziej utrudnia widzowi zrozumienie zdarzeń przedstawianych na ekranie, są przeskoki czasowe oraz występowanie w obu światach tych samych postaci. Widz w pewnym sensie śni razem z głównym bohaterem, nie zdając sobie sprawy z tego, że przedstawiony świat nie jest filmowym światem „rzeczywistym”. Wrażenie to jest szczególnie silne podczas oglądania *Mulholland Drive*, gdzie w warstwie sjużetu sen poprzedza rzeczywistość.

III

Konstrukcję fabularną zastosowaną przez Lyncha w *Zagubionej autostradzie* Slavoj Žižek tłumaczył zaadaptowaniem Lacanowskiego schematu psychoanalizy opierającego się na pojęciu ramy¹⁰. Inni krytycy przeważnie zadowalali się stwierdzeniem, że Lynch po prostu kreuje w swoim filmie specyficzny nastrój¹¹. Nie spotkałem się natomiast z żadną próbą poszukiwania kinowych wzorców takiego schematu.

Tymczasem podobny schemat został zastosowany w *Personie* (1966) Ingmara Bergmana. Film otwiera wyjątkowa w twórczości szwedzkiego reżysera, tajemnicza, ekspresjonistyczna sekwencja. Awangardowy ciąg scen, zmontowanych w rytm niepokojącej muzyki, wieńczy obraz chłopca patrzącego w kamerę. Po chwili widzimy go od tyłu, dotykającego płaszczyzny wielkiego ekranu, po którego drugiej stronie dostrzegamy wielką, zamazaną twarz. Dopiero wówczas pokazują się napisy początkowe.

Zestawmy tę scenę z omawianym wyżej początkiem *Mulholland Drive*. Strukturalnie są to bardzo podobne fragmenty. Bergman jest jednak znacznie bardziej bezpośredni, pokazuje wprost to, co Lynch zaciemnia. Nie znaczy to, że po napisach początkowych nie będziemy zwodzeni prawie przez cały film. Tak naprawdę tylko jedno ujęcie w sekwencji zamykającej film pozwala złożyć go w logiczną całość i stwierdzić, że niemal cały czas oglądaliśmy projekcję snów, czy też wizji głównej bohaterki. Jest to bowiem historia aktorki Elisabet (Liv Ullmann), która doświadcza kryzysu psychicznego. Pierwsza część filmu jest studium schizofrenicznego wyobcowania samej siebie. W połowie następuje wyraźny zwrot, zaznaczony rozdarciem kadru, po którym następuje powolna, bolesna unifikacja.

Jednak w trakcie seansu zdeorientowany widz ma wrażenie, że dzieje się dokładnie na odwrót. Wydaje się, że główna bohaterka pogrąża się w coraz głębszym obłędzie i zatracą świadomość samej siebie, podczas gdy tak naprawdę odzyskuje własną tożsamość. W końcu budzi się, gotowa, by wrócić do życia.

Innym filmem, do którego Lynch nawiązuje samą konstrukcją fabuły, jest *Elizo, życie moje* (*Elisa, vida mía*, 1977) Carlosa Saury. Film Saury jest niezwykle skomplikowany w warstwie fabularnej, wskutek czego możliwych jest wiele jego interpretacji. „Rzeczywistość” miesza się w nim z fabułą książki, introspekcjami i snami. Spojrzenie na ten film przez pryzmat *Mulholland Drive* pozwala zaproponować jego spójne odczytanie. Oto w pierwszej scenie rodzeństwo przyjeżdża do chorego ojca (Luis grany przez Fernanda Reya), by złożyć mu wizytę z okazji urodzin. Głos w tle brzmi niczym zdania z książki. Po pewnym czasie jedna z sióstr, Eliza (Geraldine Chaplin), zostaje, by się nim zaopiekować. Czyni tak między innymi po to, aby odpocząć od swojego męża Antonia. W trakcie pierwszej części filmu dowiadujemy się wiele o wzajemnych relacjach Elizy z ojcem oraz Antoniem, jednak cały czas jesteśmy trzymami w niepewności co do tego, czy to, co obserwujemy, to filmowa „rzeczywistość”, czy wytwór czyjejś wyobraźni – książka lub sen Elizy bądź Luisa. Niemal dokładnie w połowie filmu Eliza ginie ugodzona nożem przez Antonia, który nie może pogodzić się z rozstaniem. Następnie obserwujemy podobną historię, tyle że tym razem lepiej pasującą do wprowadzającego zdania z początku filmu, które zresztą zostaje powtórzone. W owym pierwszym zdaniu jest bowiem mowa o przyjeździe Elizy do Madrytu, podczas gdy rodzeństwo przyjeżdża na początku na wieś, zaś dopiero w drugiej części Eliza odwiedza ojca w Madrycie. Ta część filmu kończy się jednak śmiercią Luisa, zaś Eliza kontynuuje książkę, którą razem pisali. Jeśli założymy, że pierwsza część jest snutą przez Elizę wizją alternatywnego przebiegu zdarzeń, wówczas okaże się, że schemat fabuły jest bliźniaczo podobny do tego, który później zastosował Lynch. W takim ujęciu reżyser *Zagubionej autostrady* staje się re-interpretatorem produkcji Saury.

Kluczowego znaczenia przy tej interpretacji nabiera kwestia poczucia winy oraz składania ofiary. Eliza w swej wizji stara się uratować ojca przed śmiercią. Jednak stopniowo wychodzi na jaw, że nawet w tym lepszym świecie nie może z nim szczęśliwie żyć. Czynnikiem, który stara się ich rozdzielić, jest Antonio. Ojciec przeżyje, lecz aby do tego doszło, w tym alternatywnym świecie, Eliza musi poświęcić siebie. Podobne zagadnienia moralne wysuwają się na pierwszy plan w *Mulholland Drive*. Historia Diane jest historią osoby wykorzystanej i porzuconej przez gwiazdę filmową. Upokorzona Diane wynajmuje płatnego mordercę, aby zabił jej ukochaną Camillę (Laura Harring). Kiedy dostaje potwierdzenie wykonania zlecenia, zaczyna śnić. Camilla cudem uniknęła w nim śmierci, straciła pamięć i spotkała Diane, która jako Betty jest znów młodą, prostolinijną i prostoduszną dziewczyną, a nie zgorzkniałą kobietą złamaną przez Hollywood. Początkowo historia rozwija się po myśli Diane/Betty – Camilla ma amnezję, więc to Betty jest stroną aktywną w ich związku. Camilla nie pamięta, kim jest i we śnie przyjmuje imię Rita. Na dnie świadomości Diane tkwi jednak poczucie popełnionej zbrodni – symbolizuje je człowiek-potwór chowający się za restauracją, w której Diane dała pieniądze mordercy. Kobiety zbliżają się do siebie, wspólne poszukiwanie tożsamości Rity powoli przekształca przyjaźń w miłość,

lecz aby doszło do miłosnego spełnienia, Diane/Betty musi poświęcić dawną siebie. W końcu zostaje skonfrontowana ze zwłokami osoby noszącej jej imię i nazwisko z rzeczywistego świata. Następnie ma miejsce swoisty obrzęd przejścia, a zarazem inicjacja seksualna, po której we śnie następuje spełnienie. Betty obcina Ricie włosy, co jest wstępem do zbliżenia seksualnego. Świadomość jednak w końcu dogania Diane. Kobieta musi obudzić się ze snu. Kiedy zaś w „realnym” świecie zda sobie ostatecznie sprawę z konsekwencji swego czynu, popełni samobójstwo.

W jakimś sensie oba filmy są gorzkimi wypowiedziami na temat złudności marzeń, które jedynie odsuwają nieuchronny triumf brutalnej rzeczywistości. O ile jednak w kameralnym *Elizo, życie moje* zagadnienie to jest rozpatrywane w jednostkowej perspektywie, o tyle Lynch nadaje mu szerszy kontekst. U Saury tym, co nieodwracalne, jest ludzka starość, „zużywanie się ciała”. Lynch akcentuje z jednej strony nieuniknioną odpowiedzialność, która dopada niczym u Dostojewskiego, z drugiej zaś złudę naszych wyobrażeń o Hollywood, „fabryce snów”. Czyni jednak również aluzję do zagadnień poruszanych przez Saurę. We śnie Betty przybywa do domu swojej ciotki, która wyjechała kręcić film w Kanadzie. Tymczasem później dowiadujemy się, że w rzeczywistości Diane przyjechała do Hollywood, gdy odziedziczyła mieszkanie po zmarłej ciotce ¹².

Podobne wątki znajdziemy w *Zagubionej autostradzie*. Fred, zabiwszy swą żonę Renée (Patricia Arquette), wyobraża sobie, że jako ktoś inny, młody Pete, po wyjściu z więzienia rozpoczyna nowe życie. Żyje w małym miasteczku, ma pracę, dziewczynę. Szybko jednak spotyka kobietę bliźniaczo podobną do Renée. Alice (tak się bowiem nazywa) szybko zostaje jego kochanką, mimo że wcześniej była kobietą bossa mafii, pana Eddy’ego, który pełni w wizji Freda rolę ojca jego *alter ego* ¹³. W miarę jak romans się rozwija, kochankowie, bojąc się, że pan Eddy się o nim dowie, postanawiają zabić jednego z jego współpracowników i uciec z jego pieniędzmi. Jednak wówczas wychodzi na jaw mroczna przeszłość Alice, co sprawia, że Fred/Pete zaczyna sobie zdawać sprawę z tego, jaka jest „rzeczywistość”. Podczas nocnego zbliżenia seksualnego na pustyni Alice mówi Pete’owi, że nigdy nie będzie jego i naga odchodzi w mrok. Wówczas znowu widzimy Freda, który szuka Alice. Zamiast niej spotyka jednak Tajemniczego Mężczyznę (do tej postaci jeszcze wrócimy), który mówi mu: *Ona nazywa się Renée. Jeśli mówiła, że nazywa się Alice, kłamała!* – po czym rzuca mu w twarz: *A TY? Jak TY się, kurwa, nazywasz?* Slavoj Žižek w swej lacanowskiej interpretacji *Zagubionej autostrady* stwierdza, że w tej scenie Fred zdaje sobie ostatecznie sprawę z tego, że Renée „rzeczywiście” nigdy nie będzie jego. Świadomość zakotwiczona w świecie „rzeczywistym” rozrywa rzeczywistość wykreowaną.

Różnica polega jednak na tym, że – zdaniem Žižka – ta świadomość dodaje Fredowi siły. Po tym zdarzeniu Fred zabija pana Eddy’ego, który miał w świecie „rzeczywistym” romans z Renée. Przy lacanowskim odczytaniu jest to moment rozwiązania kompleksu edypalnego, który trawił Freda od początku fabuły. To ów kompleks jest, zgodnie z tą interpretacją, przyczyną, która popycha Freda do morderstwa. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że psychoanalityczna interpretacja filmów Lyncha jest uzasadniona z tego względu, że wątki psychologiczne są obecne w całej jego twórczości. Począwszy od debiutu pełnometrażowego – *Głowy do wycierania* (*Eraserhead*, 1977), przez *Człowieka słonia* (*The Elephant*

Man, 1980), *Diunę* (*Dune*, 1984), aż po *Inland Empire* (2006) Lynch kręci dramaty psychologiczne, które ubiera w różne konwencje.

Zagubiona autostrada odwraca schemat obecny w *Mulholland Drive* oraz w filmach Bergmana i Saury. Można to potraktować jak czystą zabawę formą, warto jednak zastanowić się nad tym, czy nie jest to spojrzenie na podobną historię z innej perspektywy. Fred podejrzewa Renée o zdradę, nie może pogodzić się z rozpadem ich związku, tak jak w wizji Elizy Antonio nie może pogodzić się z jej odejściem. W obu przypadkach rezultatem jest morderstwo. Sceny przedstawiające mężczyzn nad zwłokami kobiet pełnią w obu filmach podobną rolę kompozycyjną, zwiastując przejście z jednej części fabuły do drugiej. Być może zatem Lynch już w *Zagubionej autostradzie* podejmuje świadomy dialog z dziełem Saury.

Jest to koncepcja tym bardziej warta rozważenia, że próba wpisania *Elizo, życie moje* w schemat psychoanalizy również otwiera pewne możliwości interpretacyjne. Podstawową relacją w filmie Saury jest stosunek córki do ojca. Jest to stosunek niejednoznaczny, pełen bólu (ojciec odszedł, gdy była małą dziewczynką) oraz skrywanego pożądania, któremu Saura tylko raz daje dojsć do głosu. Jest to jedna z klasycznych figur psychoanalizy¹⁴. Saura rysuje wzajemne relacje bardzo oszczędnymi, subtelnymi środkami. Lynch natomiast w obrębie sjużetu *Mulholland Drive* stopniowo przechodzi od równie subtelnych niedopowiedzeń przez delikatną zmysłową erotykę do emocjonalnego ekshibicjonizmu. W części „rzeczywistej” chyba w większym stopniu nawiązuje do psychoanalitycznych dramatów Bergmana. Każda następna scena erotyczna ma większy ciężar emocjonalny. Emocjonalna drastyczność sceny kulminacyjnej budzi skojarzenia z pełnymi podobnego ładunku *Szeptami i krzykami* (*Viskningar och rop*, 1972). Podobnie przedstawiane są sceny erotyczne w *Zagubionej autostradzie*. Oschłość nieudanego stosunku pomiędzy Fredem a Renée kontrastuje z przedstawianymi w silnym oświetleniu scenami romansu pomiędzy Pete’em a Alice. Na końcu zaś pojawia się niezwykle drastyczna scena erotyczna rozgrywająca się pomiędzy Renée a panem Eddym, podkreślona dodatkowo ciężką muzyką zespołu Rammstein.

Lacanowską interpretację można również z powodzeniem proponować przy odczytywaniu *Persony*. Za problem psychoanalityczny będący przyczyną kryzysu głównej bohaterki można uznać jej relacje z synem. Podczas przedstawienia *Elektry*, co znamienne, Elisabet milknie i zamyka się we własnym świecie. Według Freuda konsekwencją kompleksu Elektry jest u dorosłej kobiety pragnienie urodzenia syna związane z przekonaniem o niższości dziewczynki względem chłopca. Syn Elisabet jest dla niej jednak za mało męski – drażnią ją jego *pełne usta oraz obłe ciało*. Ucieczka przed problemem prowadzi do schizofrenii. Początkowo bohaterka ma podświadomą nadzieję, że dwie osobowości powstałe w wyniku rozpadu będą ze sobą harmonijnie współżyły. Okazuje się to jednak niemożliwe. Narasta wówczas kryzys, którego jedynym rozwiązaniem może być konfrontacja obu części osobowości aktorki z problemem.

W schemacie psychoanalizy jednym z najważniejszych elementów jest figura powracającego wspomnienia (motywu), które nadaje strukturę poszczególnym elementom seansu psychoanalitycznego¹⁵. Takim lejtymotywnym w dziele Saury jest powracający motyw pianina z utworu Erika Satie. Jest to fragment *Gnossien-nes 1-3* – dzieła, które kompozytor oparł na wariacjach powtarzanego motywu.

Lejtmotywnym *Elizo, życie moje* Saura nieprzypadkowo uczynił utwór tego artysty. Druga połowa lat 70. XX wieku to renesans zainteresowania twórczością Satiego związany z narodzinami muzyki ambient. Kompozytor ten został uznany za jednego z prekursorów „wtapiania” muzyki w otoczenie. Również powtarzalność motywów *Gnossiennes* była inspiracją dla twórców ambientu, gdyż przenosiła ciężar utworu z linii melodycznej na barwę dźwięku. Muzyka Satiego uznana została za pokrewną impresjonizmowi. W *Elizo, życie moje* Saura prezentuje podobną strategię – rozmywa fabułę, przekształcając ją w ciąg długich ujęć. Barwy są przytłumione, brak gwałtownych kolorystycznych zestawień. Przy takim podejściu do obrazu muzyka Satiego tworzy z nim spójną całość. Z atmosferą filmu dobrze komponuje się również znany *bon mot* kompozytora, zaczerpnięty z jego autoportretu: *Przyszedłem na świat bardzo młody, w wieku, który był bardzo stary*¹⁶. Jest to sentencja, którą spokojnie mógłby wypowiedzieć Luis.

W obu omawianych filmach Lyncha funkcję analogiczną do wariacji Satiego pełnią krótkie frazy powtarzane co jakiś czas w różnych momentach i kontekstach. W *Zagubionej autostradzie* jest to fraza *Dick Laurent nie żyje*¹⁷, natomiast w *Mulholland Drive* fraza *to jest ta dziewczyna*, którą Diana wypowiedziała, zlecając zamordowanie Camilli. Ponadto obydwa utwory są spięte otwierającym i kończącym film motywem muzycznym. W *Zagubionej autostradzie* jest to utwór Davida Bowie *I'm deranged*, pochodzący z płyty *1.Outside*¹⁸, a w *Mulholland Drive* instrumentalna kompozycja najczęściej współpracującego z Lynchem artysty, Angela Badalementiego¹⁹. Motywy muzyczne tworzą ramę, w której zawiera się proces psychoanalityczny. Saura również stosuje taki zabieg, lecz używa w tej funkcji zdań z książki pisanej przez Luisa. Z kolei w *Personie* taką skalającą funkcję pełni figura syna Elisabet, który pojawia się przed napisami początkowymi oraz na samym końcu. Pod koniec filmu pojawia się także wizerunek syna, chociaż tym razem oglądamy tylko jego zdjęcie. Powraca również motyw muzyczny autorstwa Larsa Johana Werle. Brutalność tej kompozycji podkreśla przejścia pomiędzy poszczególnymi częściami.

IV

Wróćmy do sekwencji otwierającej *Mulholland Drive*. Większość napisów początkowych pojawia się na ekranie, dopiero gdy znajdujemy się już w konwencji snu. W kontekście całego filmu można to zinterpretować jako wypowiedź autotematyczną dotyczącą natury kina. Poruszamy się cały czas w świecie marzeń i złudzeń kreowanych przez przemysł filmowy, w mieście, o którym Jean Baudrillard pisał, że *rzeczywistość miesza się w nim w największym stopniu z fikcją*²⁰. Jest to świadoma autotematyczna deklaracja artysty, która z jednej strony wpisuje się w postmodernistyczne rozważania, z drugiej zaś sytuuje Lyncha w konkretnym dyskursie filmowym.

W *Personie* Bergman spróbował oddać istotę kina, zastanawiając się, jak ono działa zarówno na widza, jak i na aktora. W filmie nieustannie powraca refleksja nad czynnym i biernym aspektem patrzenia. W pierwszej części filmu bohaterka ucieka od aktorstwa. W swych wizjach przyjmuje postać pielęgniarki, Almy, natomiast jej biografię przejmuje wykreowana postać – Elisabet, którą gra Liv Ullmann. Alma opiekuje się tą postacią. Projekcje wyobraźni mieszają się z rzeczywistością w takim stopniu, że nie sposób ustalić, czy sceny rozgrywające się

w szpitalu mają jakiekolwiek zakotwiczenie w rzeczywistości. W każdym razie lekarka kieruje do postaci kreowanej przez Liv Ullmann następujący monolog: *Rozumiem cię dobrze. Beznadziejne marzenie o byciu, nie udawaniu, ale byciu. W każdym momencie świadoma i czujna. A jednocześnie przepaść między tym, jaka jesteś przy ludziach i w samotności. Czujesz zawroty głowy i niekończący się głód bycia dostrzeganą, przeglądaną na wylot, może nawet wymazaną. Każde słowo jest kłamstwem, każdy gest jest fałszem, każdy uśmiech jest grymasem. Popętnić samobójstwo? O nie, to okropne. Nie zrobiłabyś tego. Więc nie chcesz się ruszać, nie chcesz mówić. Przynajmniej nie kłamiesz. Zamykasz się w sobie i nie bierzesz już udziału w gierkach. Nie będziesz musiała... pokazywać swoich twarzy ani mylących gestów. Tak sobie myślisz. Ale wiesz co? Rzeczywistość jest cholernie przebiegła, a twoja kryjówka nie jest do końca szczelna. Z zewnątrz przenika do niej życie. Jesteś zmuszona reagować. Nikt nie pyta, czy jesteś zakłamaną, czy jesteś prawdziwą czy fałszywą. Takie pytania mają sens tylko w teatrze. A właściwie nawet i tam nie. Rozumiem cię, Elisabet. Rozumiem, że zamknęłaś się w ciszy, w bezruchu, i że stworzyłaś z apatii perfekcyjną sztukę. Rozumiem cię i podziwiam. Sądzę, że powinnaś to ciągnąć, póki cię to nie znudzi. Póki to nie przestanie być interesujące. Wtedy będziesz mogła się z tym rozstać, tak jak rozstałaś się ze swoimi innymi rolami.*

Przez ten tekst przebija głębokie przekonanie o wpisanim w człowieczeństwo życiu w kłamstwie, o konieczności nieustannego przybierania masek, grania kolejnych ról i niemożności „bycia sobą”. Nieustanna gra rozbija więzi i prowadzi do atomizacji oraz samotności. W ujęciu kończącym początkową sekwencję widzimy figurę synka Elisabet dotykającego obiektywu kamery, następnie zaś gładzącego wielki wizerunek matki pojawiający się po drugiej stronie ekranu. Elisabet nie potrafi wyzwolić się i przekroczyć jego granicy. Ucieczka w milczenie jawi się w tej perspektywie jako rozpaczliwy bunt przeciwko ludzkiemu uwikłaniu w nieustanną grę. Bezpośrednią przyczyną milczenia aktorki jest wszak wcielenie się w postać Elektry. W zakończeniu filmu widzimy dwie retrospekcje. Najpierw grającą na scenie Elisabet (Liv Ullmann). Chwilę później scenę, w której kamera odjeżdża, a my przez chwilę widzimy odbijającą się w obiektywie twarz aktorki teatralnej leżącej na ziemi. Jest to twarz Elisabet – Liv Ullmann ²¹.

Ucieczka kończy się jednak przyjęciem kolejnej roli. Szpitalny świat siostry Almy w pewnym stopniu sam siebie demaskuje. Bergman osiąga ten efekt za pomocą rażących teatralnością dekoracji, które na każdym kroku prezentują swą fasadowość. Oglądamy również scenę, w której Alma toczy rozmowę bezpośrednio z kamerą – z pozycji widza padają odpowiedzi, które uświadamiają, że patrzymy na tę scenę cudzymi oczyma. Widz zdaje sobie sprawę z tego, że jest w tym świecie coś nienaturalnego. Nim jednak zdąży się zorientować, że chodzi o samą konstrukcję tego świata, akcja przenosi się nad morze, a reżyser ogranicza stosowanie tych technik. Bohaterka jednak dalej nieświadomie gra siostrę Almę i w sposób jeszcze bardziej nieświadomy tworzy rolę zamkniętej w sobie Elisabet – Liv Ullmann. Ucieczka przed kreacją jest więc ucieczką donikąd.

Pragnienie powrotu do prawdziwej siebie jest tym, co w największym stopniu łączy Elisabet/Almę z Lynchowską Diane/Betty. Bergman i Lynch podobnie demaskują destrukcyjny wpływ gry na jednostkę. Autor *Dzikości serca* jedynie rozszerza ten wątek, atakując przemysł filmowy. Diane nie może się pogodzić również z tym, że nie dostała w Hollywood poważniejszej roli, przeto w jej śnie na drodze

Betty do sławy staje mafia, która zmusza reżysera Adama Keshera (Justin Theroux) do tego, by przeznaczył główną rolę dla konkretnej, nieznannej aktorki. Wątek ten jest nakreślony prześmiewczo i zdaniem wielu stanowi karykaturę osobistych starć Lyncha z producentami. Podobny motyw pojawia się już w *Zagubionej autostradzie*. Jedną z rozlicznych działalności pana Eddy'ego jest kręcenie filmów pornograficznych. W działalność tę była zaangażowana również Renée/Alice, o czym główny bohater i jego *alter ego* dowiadują się, gdy zostają skonfrontowani z dobitnym dowodem tej przeszłości – obrazem wyświetlonym na ekranie. Dochodzi do sytuacji, w której gra przedstawiona na ekranie odsłania grę toczącą się w życiu codziennym. Lynch, podobnie jak Bergman, odpowiedzialnością za fałsz i zakłamanie obarcza system. Dla Bergmana ów system ma jednak wymiar ponadludzki, by nie rzec – metafizyczny²², podczas gdy dla Lyncha ogranicza się do ludzi i ich działań.

Wątek podjęty przez Bergmana zostanie rozwinięty w *Elizo, życie moje* poprzez odwołanie do *Wielkiego teatru świata* Calderóna de la Barki. Saura, nawiązując w tytule filmu do sonetu Lope de Vegi, całym swym filmem wchodzi niejako w dialog z *Wielkim teatrem świata*. Niezwykle ważna scena, odwołująca się do idei *theatrum mundi*, została zaczerpnięta bezpośrednio z dramatu – w wyjściowej wersji historii Eliza podczas choroby ojca zastępuje go jako nauczyciela przy przygotowaniach do szkolnego przedstawienia. Podczas spektaklu dziewczynka grająca główną postać, Boga-Demiurga, rozdaje wszystkim postaciom role w przedstawieniu, nie kierując się przy tym żadną logiką, niepomna na ich prośby i protesty. Cała scena jest cytatem z *Wielkiego teatru świata*, aczkolwiek został on nieco zmodyfikowany. W oryginale Bóg-Demiurg jest twórcą świata i zarazem autorem sztuki, którą ma zamiar oglądać. Saura ogranicza ten drugi aspekt, zostawia pewne niedopowiedzenie. Scena ta ma nas bowiem nakierować na kwestie związane z konstruowaniem przez autorów równoległych światów – w tym wypadku książki – Elizę i ojca. Luis (w obu częściach filmu) pisze książkę, której narratorką czyni Elizę. W warstwie fabularnej prowadzi to do nieustannych przeskoków pomiędzy ośrodkami percepcji. Kolejne wizje książkowe, sny oraz retrospekcje tworzą nakładające się warstwy focalizacji. Główni bohaterowie wymieniają się w roli pisarzy-reżyserów, tworząc skomplikowaną narracyjnie konstrukcję. Na kartach książki decydują o tym, komu przydzielają role, lecz w „rzeczywistym” świecie to oni stoją na deskach teatru, w którym ich władztwo nie obowiązuje. Muszą grać bez prób, jak postacie u Calderóna²³.

W *Mulholland Drive* Lynch bezpośrednio nawiązuje do epizodu, który Saura zapożyczył od Calderóna de la Barki. Cierpiąca na amnezję Rita budzi się w nocy i stwierdza, że musi zabrać Betty do tajemniczego klubu *Silencio*, gdzie obie kobiety staną się świadkami tajemniczego przedstawienia rozgrywającego się w języku hiszpańskim (!). *No hay banda!* (*Nie ma żadnej orkiestry*) – oznajmia donośnym głosem mistrz ceremonii. Kobiety słyszą jednak dźwięki oboju, a także śpiew diwy²⁴. Instrumenty są na scenie, diwa również, lecz co chwilę mistrz ceremonii demaskuje ułudę słyszanych dźwięków, pokazując, że tak naprawdę płyną z playbacku. *No hay banda!* – powtarza kilkakrotnie. *No hay orquesta! Wszystko leci z taśmy*.

Scena ta ma kluczowe znaczenie dla całej fabuły. Oto śniąca Diane/Betty doznaje we śnie aktu demistyfikacji własnej wizji. Dociera do niej, że wszystko to, co przeżywa, jest ułudą, jej prywatną grą na scenie świata, która jednak rządzi się własnymi prawami. W trakcie występu diwy dochodzi do swoistego kathar-

sis. Po powrocie Rita znajduje w torebce klucz do znalezionej wcześniej przez Betty pudełka. Symbolizuje ono prawdę o „rzeczywistym” świecie zepchniętą podczas snu w podświadomość. Gdy kobiety wrócą do domu, Betty zniknie, zaś Rita otworzy pudełko. I sen się skończy.

Kolejnym bezpośrednim odwołaniem do Saury jest wprowadzenie przez Lyncha w obu filmach tajemniczych demiurgicznych postaci, które pełnią w światach „wizji” funkcje analogiczne do roli autora w *Wielkim teatrze świata*²⁵. Tajemniczy Mężczyzna z *Zagubionej autostrady* oraz Cowboy pojawiający się w *Mulholland Drive* byli interpretowani na wiele różnych sposobów, między innymi jako personifikacje strachu lub autotematyczne przedstawienia reżysera. Ich zasadnicza funkcja sprowadza się do kontrolowania świata wizji, a także do przywołania śniącego bohatera z powrotem do rzeczywistości (*A TY? Jak TY się, kurwa,*

nazywasz; Pora się obudzić, ślicznotko). Są twórcami onirycznych światów, a zarazem umożliwiają zakotwiczenie świadomości bohatera podczas snu. Dzięki nim śniąca postać zachowuje świadomość samej siebie. Są więc częściami postaci, których oczami oglądamy wizje, częściami fokalizatorów. To oni ustanawiają perspektywę, z której obserwujemy zdarzenia, są zatem niejako reżyserami onirycznych części fabuły. Aspekt ten jest szczególnie podkreślony w *Zagubionej autostradzie*, w której Tajemniczy Mężczyzna rejestruje różne zdarzenia kamerą, po czym podrzuca nagrania głównemu bohaterowi. Sprawia, że wracają różne elementy, które Fred wypiera ze swej świadomości – przede wszystkim fakt zamordowania Renée. Cowboy jest natomiast zestawiony z postacią reżysera ze świata „rzeczywistego”, który w wizji Diane musi nagiąć się do jego woli.

Lynch idzie krok dalej niż Saura, gdyż wątek *theatrum mundi* łączy z innym motywem Calderóna de la Barki, mianowicie życia-snu. Tak więc teatr/film staje się snem, mamidłem spowijającym naszą świadomość, nad którym pozornie panujemy. Co więcej, reżyser wiąże go również z motywem ekranu jako lustra, w którym możemy się przeglądać. Bliska Bergmanowi metafora lustra (*vide* początek *Persony*, a także *Jak w zwierciadle* /1961/) znajduje brutalne zastosowanie w *Zagubionej autostradzie*, gdy Fred/Pete, widząc Alice na ekranie oraz po jego drugiej stronie, orientuje się, że powielił schemat, który już się zdarzył. Z kolei pierwsze ujęcie *Mulholland Drive* (ukazujące przenikające się postacie tańczące jitterbuga)



Persona, reż. Ingmar Bergman (1966)



Mulholland Drive, reż. David Lynch (2001)

można uznać za komentarz Lyncha do sekwencji otwierającej *Personę*. Jest to komentarz w duchu Baudrillarda, akcentujący „przezroczystość” rzeczywistości. W rozumieniu francuskiego postmodernisty kategoria ta wyjaśnia przenikanie się rzeczywistości i fikcji kreowanej przez środki masowego przekazu²⁶. Lynch wiąże ją jednak również z naszymi prywatnymi marzeniami. Odbicie rzeczywistości, jakim jest indywidualna wizja, okazuje się fałszywą reprezentacją, simulakrum. Tak jak w najsłynniejszym dramacie Calderóna de la Barki, zatytułowanym *Życie snem*, tak i u Lyncha musi nastąpić przebudzenie.

V

Lynch w równie wielkim stopniu jak Saura zwodzi widzów w swych filmach, lecz czyni to, posługując się innymi środkami. Poziomy narracyjne nie są u niego tak liczne jak w filmie Saury, lecz relacja pomiędzy nimi jest znacznie bardziej problematyczna. Światem snów rządzi autonomiczna logika, która powielając istotę elementów ze świata „rzeczywistego”, przekształca ich wygląd oraz wzajemne relacje. Niezmienne pozostają jedynie podstawowe psychoanalityczne figury, które tworzą szkielet wiążący świat oniryczny z „rzeczywistym”. Problemy rodzi elementarna identyfikacja postaci, które zamieniają się wyglądem, nazwiskami, rolami. Lynch wprowadza różne kategorie wzajemnych powiązań między figurami, które nakładają się na relacje pomiędzy postaciami.

Figury łączą się w antagonistyczne pary, co jest stałym motywem w twórczości Lyncha. W filmach z lat 80. XX wieku męski bohater musiał dokonać wyboru pomiędzy kobietą reprezentującą dobro, ciepło oraz bierność a bohaterką utożsamianą z pokusą, rozpustą oraz aktywnością. Na przykład w filmie *Blue Velvet* antagonizm pomiędzy dwiema żeńskimi postaciami był podkreślony odmiennym kolorem włosów – blond w opozycji do czerni. Podobnie zestawione są Betty i Rita, a także Renée i Alice. W tej drugiej parze kobiety są ponadto swoim wzajemnym odbiciem. Łączy je wizerunek, dzielą natomiast cechy charakteru. W ten sposób, odpowiadając na potrzeby Freda, aktywna Alice jest odbiciem biernej Renée. Na podobnej zasadzie, w odpowiedzi na pragnienia Diane, Rita jest bierna (amnezja), w przeciwieństwie do „rzeczywistej” Camilli. W tym kontekście niezwykle ważna jest wspomniana już scena, w której Betty obcina Ricie włosy, a następnie zakłada jej blond perukę. Jest to zarazem preludium do sceny miłosnej pomiędzy kobietami. Co ciekawe, we wcześniejszym filmie Lyncha można odnaleźć postać mającą wyraźnie farbowane włosy. Jest nią Perdita Durango z *Dzikości serca*, grana przez Isabellę Rossellini. Na głowie wyraźnie widać ciemne odrosty. Rossellini gra dawną kochankę głównego bohatera, Sailora, postać o mrocznej przeszłości. Początkowo sugeruje Saylorowi, że mu pomoże, lecz ostatecznie wydaje go wrogom. Występuje tu ten sam motyw przemiany, która okazuje się złudzeniem.

Główni bohaterowie stają się w swych snach własnymi sobowtórami. Zmieniają wygląd, ale nie wnętrze. Zmiana całego świata ma służyć realizacji ich pragnień ze świata „rzeczywistego”. Prócz tego Lynch tworzy również sobowtóry w poprzek własnych filmów, umieszczając podobne typy postaci w wielu produkcjach. W *Zagubionej autostradzie* i *Mulholland Drive* powtarzają się przede wszystkim postacie bohatera-mordercy, ciemnowłosej femme fatale-ofiary oraz demiurga.

Wzorce do takiej konstrukcji bohaterów Lynch mógł zaczerpnąć z twórczości Bergmana. On również powtarzał w swoich filmach konkretne typy postaci, w które często wcielali się ci sami aktorzy. Zajmowały one wyznaczone miejsca w psychoanalitycznych figurach, do których Bergman wielokrotnie powracał. W *Personie* reżyser zestawia dwa typy kobiet mieszczące się w schemacie opozycji binarnej. Opozycję tę stanowi para milczenie – mowa, będąca odwróceniem tradycyjnego schematu. Podczas gdy to pacjent winien mówić, w *Personie* zwierza się siostra Alma, natomiast pacjentka milczy. Zatarcie pierwotnej opozycji pacjent – lekarz prowadzi do mieszania się postaci. Znajduje to wyraz w całej sekwencji zdarzeń. Najpierw Elisabet/Alma budzi się ze snu, po czym odwiedza ją „rzeczywisty” mąż. Bergman znów zwodzi widza – Gunnar Björnstrand filmowany jest w taki sposób, aby stworzyć złudzenie, że jest niewidomy. Główna bohaterka wchodzi w rolę żony, lecz spojrzenia, które posyła swemu *alter ego*, świadczą o tym, że jest to forma gry przed Elisabet – Liv Ullmann. Następnie ma miejsce słynna kulminacyjna scena „zrastania się” dwóch osobowości bohaterki w jedną całość. Polega ona na powtórzeniu tej samej sceny monologu Almy z dwóch perspektyw – słuchającej Elisabet i mówiącej Almy. Punktem wyjścia jest rozdarta fotografia synka Elisabet. W scenie tej dochodzi do przełomu. Elisabet uświadamia sobie, kim naprawdę jest. Kluczowe znaczenie ma tu mistrzowska praca Svena Nykvista, który odpowiednio operując światłem, przyciemnia połówki twarzy, równocześnie stopniowo je przybliżając. W końcu nakłada lewą stronę twarzy Elisabet na prawą stronę twarzy Almy. Od tego momentu Elisabet/Alma zaczyna się uczyć z powrotem świadomie mówić.

Obie postacie zrastają się w jedną całość. Elisabet powiela proces, przez który musiała przechodzić, wcielając się w różne postacie na scenie. „Bycie sobą” ze świadomością własnych ograniczeń okazuje się najwyższą formą gry. Rola narzucona nam w teatrze świata okazuje się tą najtrudniejszą²⁷. Jej doznanie, połączone z dekonstrukcją własnego obrazu samej siebie, ma jednak budujący charakter. Elisabet przenosi doświadczenie siebie jako innego ze sceny do życia codziennego. Lacan twierdził, że takie doznanie, przez które każdy przechodzi w tzw. fazie lustra, jest niezbędne dla ukształtowania się naszej tożsamości²⁸. Z kolei według Sartre’a dopiero pod wpływem Innego dostrzegamy własne ograniczenie, które nas wzmacnia i powoduje, że możemy się rozwijać²⁹. W ujęciu Bergmana jest podobnie, lecz owa przemiana nie może się dokonać bez wewnętrznej ofiary z części siebie.

Zrastanie się dwóch postaci, czy też umysłów, jest też tematem filmu Saury. Strategia pisania książki przez Luisa powoduje, że cały czas spogląda on na siebie jak na innego, wcielając się w postać Elizy. Konfrontacja z rzeczywistą Elizą zaburza ten proces, lecz zarazem wzbogaca go. Z kolei dla samej Elizy spotkanie z ojcem po latach ma wymiar terapeutyczny, pozwalając pokonać tkwiącą w niej traumę z dzieciństwa, związaną z opuszczeniem rodziny przez Luisa. Eliza wrasta w życie ojca, stając się jego nieodłączną częścią. W miarę nasilania się choroby zastępuje go w szkole, a na końcu sama podejmuje się pracy nad książką, którą on uprzednio pisał. Książka daje także jej szansę spojrzenia na siebie jak na kogoś innego. Płynne przechodzenie od jednego punktu widzenia do drugiego skutkuje tym, że wszystko zlewa się w spójną całość. Opowieść dwojga ludzi spleta się w jedną, w której wyodrębnianie poszczególnych punktów widzenia traci sens.

Lynch nie idzie tak daleko. Czyniona przez niego reinterpretacja filmu Saury ogranicza się do rozdawania percepcji jednego podmiotu przez ujęcie znacznej części historii w ramę snu i zestawienie wykreowanego podmiotu z demiurgicznym punktem zaczepienia jego świadomości. Przebudzenie ze snu jest jednoznaczne z powrotem do pierwotnej świadomości. W tym sensie zdecydowanie bliżej Lynchowi do konwencji zaproponowanej przez Bergmana. W *Zagubionej autostradzie* zespolenie jest przedstawione niezwykle dosadnie, co jednak – paradoksalnie – raczej wywołuje u widza konfuzję, niż rozjaśnia sytuację – sama transformacja jest pokazana za pomocą dynamicznego przekształcenia twarzy bohatera, przywodzącego na myśl obrazy Francisca Bacona. W *Mulholland Drive* brak podobnej sceny – Cowboy, powiedziawszy: *Pora się obudzić, ślicznotko*, po prostu zamyka drzwi i wychodzi. Natomiast Camilla, która po wypadku nie pamięta swego imienia, przybiera imię Rita, patrząc na wiszący w łazience plakat z filmu *Gilda* z Ritą Hayworth. Camilla stoi w łazience przed lustrem, my zaś w dużym lustrze widzimy jej twarz, natomiast w małym lusterku plakat z *Gildy*. Chwilę potem następuje zbliżenie, po czym Camilla wychodzi z łazienki i przedstawia się Betty jako Rita.

VI

Zagubiona autostrada i *Mulholland Drive* to jedyne filmy Lyncha, w których pracował on z operatorem Peterem Demingiem. Są to zarazem produkcje filmowane nieco inaczej niż jego pozostałe dzieła. W kinie Lyncha to, co jasne, przeważnie ma pozytywne konotacje, natomiast to, co ciemne, jest w pewien sposób związane z mroczną stroną życia. W większości jego wcześniejszych produkcji przeważały żółcienie, pomarańcze i czerwienie (bardzo częste motywy płomienia i pustyni), które były dwuznaczne i mogły się wiązać z obiema sferami³⁰. Pojawiały się też pastelowe barwy z pogranicza kiczu, przełamywane przez czernie i fiolety (zwłaszcza w *Blue Velvet*).

Tymczasem w *Zagubionej autostradzie* i *Mulholland Drive* Lynch posługuje się raczej tymi metodami, których używał w czarno-białym *Człowieku stoniu*. Barwy są intensywne, lecz z drugiej strony obraz często jest rozmywany do zatracenia konturów. Przede wszystkim jednak są to najciemniejsze spośród kolorowych filmów Lyncha. Ważne sceny, sygnalizujące przejście z jednej konwencji w drugą, są oddzielone sekwencjami operującymi różnymi odcieniami mroku. Wiele ważnych scen dzieje się nocą, często na pustkowiu, z dala od światła miasta. Jednak także w zamkniętych pomieszczeniach poszczególne postacie często wnikają w mrok, znikają w nim, lub też się z niego wyłaniają. Umiejętne doświetlenie tego mroku również rozmywa rzeczywistość i podkreśla jej umowność. Można powiedzieć, że próba połączenia kina neo-noir z nurtem wysokiego postmodernizmu wymusiła na Lynchu nieco inne podejście do sposobu filmowania.

Przy tych wszystkich podobieństwach są to jednak filmy kręcone nieco inaczej. W *Zagubionej autostradzie* wizja Freda, w której nakreślone są relacje podobne do tych, jakie zachodzą pomiędzy bohaterami *Blue Velvet*³¹, momentami jest filmowana właśnie na modłę tego drugiego filmu. Inaczej wygląda pierwsza część filmu, przedstawiająca rozkład małżeństwa. Mamy tam do czynienia ze światem, który sam demaskuje swą sztuczność. Žižek trafnie porównał mieszkanie Freda i Renée do bunkra. Bohaterowie przebywają w pomieszczeniach niemal

pozbawionych okien, odgradzeni od rzeczywistości. W pierwszej części niemal w ogóle nie pojawia się przyroda, a wymownym wyjątkiem jest scena, w której widzimy drzewo za oknem domu Freda i Renée (jest to jedyny moment, gdy widzimy to okno). Suchy ascetyzm ścian oraz brak przedmiotów codziennego użytku dodatkowo wywołują niepokój, że coś w tym miejscu jest nie w porządku. Pomieszczenia są nierównomiernie oświetlone, po ścianach rozlewa się mrok. Część scen widzimy za pośrednictwem dodatkowych mediów: kamery, odtwarzacza wideo, przenośnego wideofonu, a także projektora i ekranu. Jakość obrazu jest na nich gorsza. Sposób oświetlenia mieszkania Freda i Renée upodabnia nieco rozgrywające się w nim sekwencje do scen przedstawionych za pośrednictwem owych dodatkowych mediów.

Natomiast *Mulholland Drive* jest drugim obok *Człowieka słonia* filmem, w którym Lynch używa środków wyrazu charakterystycznych dla „starych mistrzów” kina. Pod względem środków formalnych są to z pewnością dwa najbardziej „klasyczne” filmy w jego dorobku. Lynch unika w nich prowokowania szoku u widza, wykorzystując dynamikę zastosowanych środków formalnych, co z kolei zbliża *Zagubioną autostradę* do estetyki *Urodzonych morderców* (*Natural Born Killers*, reż. Oliver Stone, 1994)³². Reżyser konsekwentnie buduje napięcie, stosując długie ujęcia i spokojnie prowadząc narrację. Często operuje walorem ciemności, co budzi skojarzenia z klasycznym kinem czarno-białym. Znamienny jest kontrast między sekwencjami wprowadzającymi obie bohaterki. Rita pojawia się nocą w limuzynie, po czym po wypadku idzie samotnie przez mrok ze wzgórz w stronę świateł miasta. Natomiast Betty zjawia się w Los Angeles za dnia, a dodatkowo światło skierowane jest prosto na nią, niejako ją rozświetlając.

W filmie pojawia się wiele ujęć miasta – większość w nocy, lecz jedno również za dnia. Miasto jest odrębną, autonomiczną przestrzenią, pogmatwaną dżunglą, jak chociażby w *Zaćmieniu* (1962) Antonioniego. Podobną rolę jak w *Zaćmieniu* spełnia w nim również roślinność. Pojawia się ona w kluczowych momentach fabuły, podkreślając ich wagę. Jest na tyle bujna, że można się w niej schować, i jest obecna przede wszystkim w czterech ważnych miejscach. Pierwszym jest *Mulholland Drive*, ulica prowadząca do domu Adama Keshera. Tam ma miejsce wypadek, ale również tam rozgrywa się ważna scena z „rzeczywistego” ciągu zdarzeń – limuzyna wioząca Diane na przyjęcie zaręczynowe Camilli i Keshera zatrzymuje się, po czym pojawia się Camilla i prowadzi Diane na przyjęcie skrótem przez zarośla. Scena ta zwiastuje wyjaśnienie całej fabuły, które będzie możliwe dzięki sekwencji przyjęcia. Drugim ważnym miejscem jest wyśniony dom ciotki Betty. Pełno w nim bujnej roślinności, w której może się ukryć Rita szukająca schronienia po wypadku. Pojawienie się w nim Betty sygnalizuje początek właściwej części fabuły (począwszy od 20. minuty filmu). Apartament jest projekcją mieszkania, które Diane w „rzeczywistości” odziedziczyła po ciotce. Ono również jest pełne roślin. Wizyta kobiet w tamtym mieszkaniu łączy się dla Betty/Diane z konfrontacją z samą sobą. Wreszcie czwartym miejscem są tyły baru, w którym Diane płaci mordercy za wykonanie zlecenia. Za barem znajduje się „straszny człowiek”, który jest personifikacją dokonanej zbrodni czy też odpowiedzialności za nią. W jednej z pierwszych scen człowiek obecny w „realnym” świecie przy transakcji mówi swojemu przyjacielowi, że śni mu się straszny człowiek na tyłach tego baru. Obaj idą tam, by skonfrontować się z jego lękiem. Za barem schodzą

po schodach, a im są niżej, tym więcej widzimy w tle roślin, których we wcześniejszych ujęciach nie sposób dostrzec. Konfrontacja ze strachem kończy się tragicznie, co jest zapowiedzią nieuchronnego finału fabuły.

VII

Mulholland Drive to kino wielkowiejskie. Akcja rozgrywa się w luksusowych apartamentowcach, willach oraz domach z przedmieść. Wydarzenia *Zagubionej autostrady* dzieją się głównie w świecie średnich amerykańskich miast i miasteczek, które Lynch filmował w *Blue Velvet* czy *Miasteczku Twin Peaks*, gdzie wszyscy znali wszystkich, ważną osobistością był lokalny gangster, a głównym miejscem spotkań był bar. *Prosta historia* jest natomiast pejzażem amerykańskiej wsi. Fabuła tego filmu jest dosyć banalna. Oto starszy człowiek, przeczuwając, że jego dni mogą już być policzone, decyduje się na długą wyprawę do swojego brata, z którym dawno temu się pokłócił. Jako że jest człowiekiem starym i ubogim, jedynym środkiem lokomocji, którym może się przemieszczać, jest kosiarka.

Film prowadzi nas amerykańskimi bezdrożami, którymi czasami wiodła też akcja *Zagubionej autostrady*. Jednak podczas gdy Fred/Pete pędził autostradą z wielką prędkością, Alvin (Richard Farnsworth), główny bohater *Prostej historii*, sunie nią do celu powoli, acz uparcie. Zaraz po premierze krytycy zestawili ten film z *Zagubioną autostradą*, sugerując, że Lynch udziela odpowiedzi na różne dylematy, które mogło zrodzić jego poprzednie dzieło. Warto zauważyć, że punktem odniesienia *Prostej historii* można także uczynić *Dzikość serca*, której fabuła również koncentruje się na podróży przez Amerykę. O nagrodzonym w Cannes filmie mówiono, iż żeruje na amerykańskich mitach, demaskując je i wyszydza. Lecz czy podobnym szyderstwem nie jest umieszczenie w roli „easy ridera” starca na kosiarce? Jednak absurdalność głównej idei filmu jest bodaj jedynym elementem Lynchowskiej ironii, jaki pojawia się w tej produkcji. Ten kameralny film przybiera formę moralitetu czy przypowieści. Jest to w gruncie rzeczy bajkowa pochwała prostoty i konsekwencji³³.

Lynch kreuje wyjątkowy dla siebie nastrój zadumy, w czym kluczową rolę odgrywa pejzaż. Samotny Alvin na kosiarce konfrontowany jest z bezkresem, który przemierza. Często jest ukazywany na tle zboża bądź lasu. Niewiele w tym filmie słów. Alvin nieczęsto spotyka na swej drodze ludzi.

Robiąc film tak radykalnie odmienny od swej dotychczasowej twórczości, Lynch nie rezygnuje z psychologicznej głębi postaci. Alvin wyrusza w podróż, by uleczyć dawne rany i traumy. Nie wiem, czy tutaj również odzywa się duch Carlosa Saury, ale idea pogodzenia się przed śmiercią z rodziną jest mu nieobca, o czym film *Elizo, życie moje* świadczy najlepiej. Jest to próba „wyprostowania spraw”, póki nie jest za późno, póki ciągle można zdecydować się na zmiany i ruszyć w daleką drogę. Jakże odmienne są drogi, które przemierzają bohaterowie trzech filmów Lyncha. Autostrada, którą mknie Fred, prowadzi przez odludzia, jest rzeczywiście „zagubiona” i niknie w ciemnościach. *Mulholland Drive*, którą przemierzała Diane i którą w swym śnie każe jechać Camilli, jest krętą, prowadzi pod górę, również w mroku. Może zaprowadzić na szczyt, także różnymi skrótami, a na jej końcu może również czekać katastrofa. Tak jak w przypadku Jennifer Syme – znajdującej się w depresji i zmarłej w wypadku drogowym aktorki, której Lynch zadedykował swój film. Tak jak w przypadku Diane.

Na tym tle podróż Alvina Straighta, którego pierwowzorem była autentyczna postać, przestaje być groteskową wyprawą, a staje się heroicznym wysiłkiem. Co więcej, zakończonym powodzeniem.

ANTONI MICHNIK

¹ S. Žižek *Lacrimae rerum*. Kieślowski, *Hitchcock*, Tarkowski, Lynch, tłum. G. Jankowicz i inni, Korporacja ha!art, Kraków 2007, s. 236-237.

² Tamże, s. 234-235.

³ T. Sobolewski, Lynch *Hollytódzki*, „Gazeta Wyborcza”, nr 210, 8 września 2006, s. 19; tenże, *Efekt Lyncha*, „Gazeta Wyborcza”, nr 100, 29 kwietnia 1997, s. 12.

⁴ Kategorii postmodernizmu wysokiego, popularnego oraz właściwego używam za Arkadiuszem Lewickim (*Sztuczne światy. Postmodernizm w kinie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007).

⁵ Polski przekład *Prosta historia* jest dosłowny i dobrze oddaje ducha filmu, lecz nie może oddać dwuznaczności tytułu oryginalnego – Straight to również nazwisko głównego bohatera.

⁶ Mulholland Drive to droga prowadząca z Los Angeles do Hollywood.

⁷ Stosuję to pojęcie świadom różnych wynikających z niego komplikacji na gruncie filozoficznym. Jako że nie są one jednak tematem niniejszej pracy, nie pozostaje mi nic innego, jak odesłać czytelnika do prac Umberta Eco: *Lector in fabula*, tłum. P. Salwa, PIW, Warszawa 1994; *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarnirwicz, Znak, Kraków 2007, s. 92-119.

⁸ W tym miejscu trzeba przynajmniej na marginesie wprowadzić wywodzące się z narratologii pojęcie fokalizatora – tego, którego oczami patrzy się na daną historię.

⁹ Žižek uważa nieco inaczej – jego zdaniem Fred wcale nie trafia do więzienia. Przy takiej interpretacji wizje rozpoczynają się bezpośrednio po scenie morderstwa i trwają do drugiego zabójstwa, którego dopuszcza się główny bohater (S. Žižek, dz. cyt., s. 229-230).

¹⁰ Tamże, s. 230-231.

¹¹ W odniesieniu do nastroju filmów Lyncha por. np. recenzję *Mulholland Drive* autorstwa Pawła Mossakowskiego w „Gazecie Wyborczej”. Autor przyjmuje strategię intuicyjnego oglądania filmu, bez próby układania na siłę tych puzzli. Wersja on-line dostępna pod adre-

sem: <http://serwisy.gazeta.pl/tv/1,47082,397-5508.html> (dostęp: 03.12.2008).

¹² Niektórzy spośród licznych interpretatorów dyskutujących bez końca nad filmami Lyncha na rozmaitych forach internetowych twierdzą, że reżyser pozostawił we śnie Diane znak, że jej ciotka umarła, gdyż wyrażenie „wyjechać do Kanady” w hollywoodzkim slangu oznacza śmierć.

¹³ W taki sposób postać tę postrzega Žižek. Podobne relacje zachodzą pomiędzy bohaterami *Blue Velvet*, w którym Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) ma romans z Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) – dziewczyną gangstera Franka (Dennis Hopper). Lynch powielił w *Zagubionej autostradzie* pewne wątki z *Blue Velvet*: najważniejszym jest przejażdżka głównego bohatera z gangsterem, podczas której gangster prezentuje mu swoje własne „prawo”. Zob. S. Žižek dz. cyt., s. 231-232.

¹⁴ Lynch narysował podobną sytuację w *Miasteczku Twin Peaks*, gdzie ojciec łamie freudowskie tabu kazirodstwa, za co na całą wspólnotę spada seria nieszczęść.

¹⁵ *Czy nie mamy tu sytuacji takiej jak w psychoanalizie, gdzie na początku pacjenta dręczy jakaś niejasna, niemożliwa do odszyfrowania, ale uparta wiadomość (symptom), która, by tak rzec, bombarduje go z zewnątrz, a następnie, na zakończenie terapii, pacjent umie przyjąć ją jako własną, wypowiedzieć w pierwszej osobie liczby pojedynczej?* Zwracam uwagę na to zdanie szczególnie w kontekście zakończenia filmu Saury. S. Žižek, dz. cyt., s. 231.

¹⁶ Pełna sentencja brzmi: *Projekt popiersia pana Erika Satie (namalowany przez tegoż) z przemyśleniem: „Przyszedłem na świat bardzo młody, w wieku, który był bardzo stary”*.

¹⁷ Dick Laurent to pan Eddy.

¹⁸ Płyta *1.Outside* sama w sobie jest opowieścią, tajemniczym concept-albumem opowiadającym futurystyczną historię detektywa Nathana Adlera, który prowadzi śledztwo w sprawie tajemniczych morderstw. Z jednej strony nastrój płyty przywodzi na myśl *Łowcę androidów* (1982) Ridleya Scotta lub późniejsze

- Dziwne dni* (1995) Kathryn Bigelow, a z drugiej postać Nathana Adlera może budzić pewne skojarzenia z agentem Dale'em Cooperem, czyli postacią graną przez Kyle'a MacLachlana w *Miasteczku Twin Peaks*. Warto w tym miejscu wspomnieć jeszcze, że David Bowie zagrał w prequelu *Miasteczka Twin Peaks* – filmie *Miasteczko Twin Peaks: Ogniu krocze ze mną* (reż. David Lynch, 1992), który nakręcono po zakończeniu emisji serialu.
- ¹⁹ Co ciekawe, w innych filmach Lynch chętnie korzystał z muzycznych leitmotywów – za przykład niech posłuży tytułowa piosenka z *Blue Velvet* lub uporczywie powracająca piosenka ze starej płyty gramofonowej w *Inland Empire*. Odminną kwestią są powracające piosenki Julee Cruise w *Miasteczku Twin Peaks*. Seryjność motywów jest wpisana wszak w ideę serialu.
- ²⁰ J. Baudrillard *Zły duch obrazu*, tłum. J. Niedzielska, „Film na Świecie” 2000, nr 401, s. 41.
- ²¹ Do tej sceny Lynch nawiązuje w *Inland Empire*. Obserwujemy śmierć postaci granej przez aktorkę (w tej roli Laura Dern), następnie kamera cofa się, zaś aktorka wstaje, lecz nie odzywa się i milcząc, wychodzi z planu zdjęciowego.
- ²² Zob. powracający w *Personie* motyw przebijania dłoni gwoździem sugerujący ukrzyżowanie (na podobnej zasadzie pojawia się motyw ofiary z baranka).
- ²³ P. Calderón de la Barca, *Wielki teatr świata*, w: tegoż, *Autos sacramentales*, wyb., tłum. i oprac. L. Biały, Wrocław – Kraków 1997, s. 17-19.
- ²⁴ Diwa Rosana del Rio śpiewa po hiszpańsku standard Roya Orbisona *Crying*. Jest mocno umalowana, tak że przypomina Geraldine Chaplin w scenie śmierci Elizy. Podczas wykonywania utworu diwa upada nieprzytomna (!), zaś głos dalej rozbrzmiewa. Dwóch mężczyzn znosi ją ze sceny. Może to być aluzja zarówno do filmu Saury, jak i Bergmana.
- ²⁵ Demiurgiczne postacie pojawiają się w różnych formach w większości filmów Lyncha, począwszy od *Głowy do wycierania*.
- ²⁶ To, co „rzeczywiste”, zostaje przesłonięte przez to, co jest uznawane za „prawdziwe”, ponieważ tak chcą ci, którzy władają środka-
- mi masowego przekazu. Według Baudrillarda obraz, który początkowo oddawał głębszą rzeczywistość, zaczyna ją przesłaniać, co prowadzi do jej erozji. Następnie przesłania zniszczenia, jakich dokonał, aż w końcu nie ma już żadnego związku z rzeczywistością, stając się swym własnym symulakrum. Całkowita przezroczystość służy zatem ostatecznie do przesłonięcia rzeczywistości przez symulakrum. Jest to o tyle istotne, że elementem przezroczystym jest Dobro, natomiast to, co z niego prześwieca, to Zło. A zatem pozór Dobra skrywa Zło. Na tym, według Baudrillarda, polega inteligencja Zła.
- ²⁷ Lynch akcentuje ten wątek w *Inland Empire*, w którym pełne zespolenie aktorki z graną przez nią rolą wyzwala obie postacie. Do tego momentu znajdują się w zawieszeniu pomiędzy różnymi światami. Z chwilą, gdy wreszcie się spotkają i zrozumieją, mogą do nich wrócić.
- ²⁸ Por. chociażby: H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007, s. 49.
- ²⁹ J.-P. Sartre, *Fenomenologia spojrzenia*, w: *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwiązania*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006, s. 410-417.
- ³⁰ Np. obecne w filmach Lyncha tzw. czerwone pomieszczenia, w których dzieją się upiorne rzeczy. Zob. S. Żiżek dz. cyt., s. 234.
- ³¹ Zob. przypis 13.
- ³² Na temat szoku zob. N. Carroll, *Filozofia horroru*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz teorytoria, Gdańsk 2004, s. 67-68.
- ³³ Nawet Tadeusz Sobolewski, generalnie niezbyt przychylnie patrzący na twórczość Lyncha, napisał: *Spełnił marzenie filmowców i widzów: opowiedzieć historię jednego człowieka tak, aby stała się historią ogólnoludzką, i zrobić to w sposób absolutnie przezroczysty, jakby ta historia opowiadała się sama*. T. Sobolewski, *Proste historie*, „Gazeta Wyborcza”, nr 119, 24 maja 1999, s. 14.