

Poetyka nieciągłości i otwartości w filmach Davida Lyncha

KINGA JELIŃSKA

Zagadnienie niespójności

Poetyka filmów Lyncha kwestionuje pogląd, że rzeczywistość jawi się jako koherentna całość. Skoro to nie całość stanowi tu prawdziwą, obecną jakość, na pozycję uprzywilejowaną wybija się część i fragment. Lynch jest jednym z nielicznych reżyserów wykorzystujących autonomię części, korzystających z zasady zarówno *pars pro toto*, nierozłącznie, ontologicznie związanej z kinowością i kadrowaniem, ale także z zasady *toto pro parte*. Już sam montaż, wielość scen, oryginalne, niespotykane zestawienia planów, ale również treści ujęć świadczą o wybitnym zainteresowaniu częściami, niechęci do ustawiania ich w związkach podrzędności i nadrzędności, czyli o nadaniu silnego statusu autonomicznego każdemu z fragmentów.

Tego typu niezależność i samodzielność części implikuje konflikt z logiczną zasadą wynikania i rozłączności. Trudno jest bowiem w takim przypadku wyrokować o związku przyczynowo-skutkowym poszczególnych elementów, przeważa jednych wątków nad drugimi. O ile możemy oczywiście stwierdzić, że głównymi bohaterkami filmu *Mulholland dr.* są Rita i Betty, to przyznać należy, że jest to stwierdzenie czysto indukcyjne i związane z pojawianiem się postaci. Jeśli zaś chodzi o wpływ, o moc decyzyjną i warunkowanie sytuacji, nie sposób stwierdzić, które zdarzenia są wynikiem, które skutkiem, a które przyczyną. Nie sposób również określić jednoznacznie relacji. Można uznać, że: albo oddzielne sceny są absolutnie rozłączne i jakakolwiek ciągłość jest jedynie iluzją, albo iż warunkowanie się tych zdarzeń jest tak skomplikowane, że nie sposób poznać do końca warunków. Tyczy się to zarówno dużych sekwencji filmu, jak podzespół „Rita i Betty” czy „Diane i Camilla”, jak i poszczególnych scen, a nawet ujęć. Zanegowanie możliwości ułożenia, usystematyzowania elementów prowadzi do zwątpienia w możliwości poznawcze. Na poziomie epistemologicznym filmy te świadczyłyby przeto o kryzysie postrzegania, kryzysie niezwiązanym z żadnym konkretnym miejscem i czasem w historii, lecz wynikającym z niedostatecznego potencjału percepcji i rozumu człowieka.

Z poczuciem niespójności, niezborności elementów korespondują podstawowe techniki filmowania. Jak zwykle u Lyncha spotykamy potęgowanie pewnej strategii, pewnego odczucia na każdym poziomie narracyjnym. Intencja reżysera, by wprowadzić widza w błąd, utwierdzić w przeświadczeniach, które będzie mu-

siał wielokrotnie rewidować, przejawia się w sposobie kadrowania. Wielokrotne zaciemnienia, zamazania, rozedrgania obrazu zakłócają, znacznie utrudniają percepcję. Ciemność osiąga apogeum w pierwszej części *Zagubionej autostrady*, zlewa wszelkie kształty, stanowi przesłonę, nie daje nic zobaczyć do końca. Ciekawym zabiegiem jest również przekraczanie osi filmowej, tak jak się dzieje w przypadku Freda z *Zagubionej autostrady*, gdy po przyjęciu u Andy'ego szuka on w swoim domu domniemanego intruza. Kamera, która zachowuje cały czas punkt widzenia bohatera, nagle najeżdża na Freda, sugerując, że to on tak naprawdę jest tym obcym i to on stanowi zagrożenie i podmiot warunkujący te dziwne zmiany. Niebagatelna rola meganarratora, czyli nadrzędnego narratora, filmowego, antycypacja wątku schizofrenicznego, wprowadzenie „dziwności” jako podstawowej, dominującej kategorii, przełamywanie stereotypowych podziałów łączą się w tym jednym wielofunkcyjnym ujęciu. Podobnie dzieje się wtedy, gdy montaż sugeruje, iż Diane z *Mulholland dr.* w kuchni spogląda na siebie samą.

Dobitnie operuje się iluzyjnością niektórych fragmentów. Wiele rzeczy, stwierżeń, zestawień może sugerować wprowadzenie kłamstwa. Lynch nie boi się pokazywania wyobrażeń, subiektywnych przeświadczeń bohaterów, tak jak wtedy, gdy wizualizuje opowieści Sailora i Luli w *Dzikości serca*, stawiając je często w kontraście do tego, co pokazuje obraz. To, co mówią bohaterowie, nie zgadza się z tym, co widzimy na ekranie. Co jednak najważniejsze, elementy tego kłamstwa i wyobrażenia w niejasny sposób zaczynają mieć wpływ na rzeczywistość w tych filmach; sfera wyobrażeń nie jest tylko projekcją pewnych stanów psychicznych i poziomu oderwanego od rzeczywistości. Relacja ta jest zawiła i bardzo ścisła, choć nie sposób wyjaśnić jej zasad. Taki stan rzeczy sprawia, że wyobrażenia zaczynają egzystować na tych samych prawach, co elementy „realne”, stanowią konieczność wewnętrzną i przydaje im się więcej siły. Stąd wydaje się, że to właśnie staruszkowie niemalże intencjonalnie powodują samobójstwo Diane (gdyż potwór jest właścicielem niebieskiego pudełka), a nie – że są to jedynie twory chorego umysłu bohaterki. Tak samo wydaje się, że Red Room w *Twin Peaks* rządzi rzeczywistością miasteczka i bezpośrednio na nią wpływa, choć można naturalnie uznać, że jest tylko wyobrażeniem Coopera. Ponieważ jednak niektóre wyobrażenia okazują się wspólne dla wielu bohaterów (jak realność Boba), pewne wizje się rozpowszechniają, co oznacza, że nabierają prawdopodobieństwa rzeczywistego istnienia w świecie tej fikcji.

Właśnie ta konstatacja jest kluczowa: wyobrażenia w tym systemie opowiadania mają równe prawa, co elementy, które można uznać za realne czy związane z gatunkiem filmowym. Rozumiem przez to, że system opowiadania tworzy swój własny schemat, zupełnie oderwany od prostego weryzmu. Co więcej – ujawnia się supremacja tych wyobrażonych sfer nad rzeczywistością świata przedstawionego. Przewaga ta polega na enigmatyczności i niemożności logicznego ułożenia związków pomiędzy potencjalnie obiektywnym a potencjalnie subiektywnym, może dlatego Red Room, Bob, Mistery Man czy też potwór z *Mulholland dr.* niemalże wyrokują o zdarzeniach. W schemacie psychologii bohaterów oczywiście można to tłumaczyć chorobą – tak właśnie podpowiada nam sama narracja, potęgująca elementy na poziomie historii, żeby jeszcze bardziej skomplikować układ strukturalny. Zawsze z powodzeniem można bronić tezy, że dzieje się tak dlatego, że bohaterowie przydają rzeczywistości urojonej większą wagę niż obiek-

tywnie istniejącej. Znajdzie się ku temu cała moc argumentów. Jednak struktura narracji jest taka, iż przewiduje inne domyślne ustawienia elementów. Zawsze zatem można odnaleźć kontrargumenty. W wielu filmach dowodem na to jest właśnie powinowactwo owych wizji i wyobrażeń oraz ich wpływ na opowiadaną historię.

Wszelkie rozróżnienia na elementy subiektywne i obiektywne tracą rację bytu, a kategorie te stają się niefunkcjonalne i płonne. Obcujemy ze snami, które jednak rządzą się swoją logiką i doskonale dopasowują się do sposobu narracji. Jak mówi w wywiadzie sam Lynch: *Kiedy śpisz, nie kontrolujesz swojego snu. Lubię zanurzać się w świat snu, który sam stworzyłem, albo odkryłem: świat, który ja wybieram*¹. Tym większa waga pozycji narratora – w świecie Lynchowskiej twórczości nie ma elementów jedynie subiektywnych, przynależących do bohaterów, status poszczególnych części zawsze nosi cechy ogólne, ponadjednostkowe.

Polski badacz Andrzej Zalewski trafnie rozważa możliwość ustanowienia obiektywnie istniejących elementów, pisząc: *Gdy pewien fikcyjny element powraca wielokrotnie w ramach opowieści, jego zakorzenienie w fikcji staje się na tyle głębokie, że zyskuje tam status niepodważalnej i autonomicznej obecności*². Szukanie tak zwanego twardego faktu w tych filmach jest zamierzeniem niezaszczalnym. Trudno bowiem postawić wyjściową hipotezę, nadać jednemu fragmentowi status nadrzędny i opierając się na nim, zbudować całą strukturę. Powtórzenia i wydarzenia styczne, aluzje lub sugestie, jakkolwiek mogą być interpretowane jako nawiązania do wcześniejszych elementów, są metodami nie do przecenienia w budowaniu poczucia, iż dany element można uznać za obiektywny. Chronologia pokazywanych obrazów, czyli chronologia projekcji filmowej, ma również swoje nieubłagane prawa. Widzowi trudno przypuszczać, że wszelkie zdarzenia pokazywane są błędem lub iluzją. Ponadto, na podstawie wszystkich wcześniejszych elementów buduje się sens następnych. W zależności więc od tego, jaką obierzemy hipotezę wyjściową, tak ułoży się struktura filmu. Siłą takiej poetyki jest doskonale balansowanie pomiędzy tymi różnymi możliwościami odczytania sensu a brakiem przewagi któregoś z wyznaczonych, potencjalnych porządków. Taki efekt wymaga bardzo przemyślanej konstrukcji i równowagi między danymi hipotezami, potęgowaniem odczuć na różnych planach. Niespójność stanowi samo sedno tej poetyki. Jest to ponadto niespójność bardzo głęboka i dotycząca każdego poziomu, stąd trudno ją wartościować. Nie jest ona wnioskiem i skutkiem, lecz zaczątkiem i podstawowym światoodczuciem w tej poetyce. Interpretacja krytyczna zdaje się tu niepotrzebna, byłaby tylko rozważaniem nad samą istotą tej rzeczywistości.

Wielość potencjalnych założeń i odczytań sprawia, że tryb warunkowy, a nie orzekający, stanowi podstawowe odczucie rzeczywistości. Tego typu poetyka występuje w wielu filmach różnego pokroju i jest to w zasadzie znany i usankcjonowany typ historii. Spotykamy się z nim w *Rashomonie* Akiry Kurosawy (1951), w *Przypadkowej dziewczynie* Petera Howitta (1998) czy też w *Przypadku* Krzysztofa Kieślowskiego (1982). Tam jednak zasada konstrukcyjna jest zupełnie inna, pokazywane są dwie lub kilka równoległych historii, które praktycznie z równym prawdopodobieństwem mogłyby zaistnieć lub też obrazowana jest ta sama historia ulegająca relatywizacji w zależności od osoby postrzegającej, tak

iż gubi się tak naprawdę jej obiektywny status. Lynch korzysta i z jednej, i z drugiej metody, jednakże posuwa je dalej, o tyle, że w wymienionych filmach poszczególne alternatywy są budowane podług klasycznych zasad narracji, a rozłączność elementów nie sprawia większego problemu. Jedyne na poziomie ogólnego zestawienia tych podzespołów, na bazie interpretacji buduje się pewna hipotetyczność, a potencjalność i wieloznaczność nie zostaje wprowadzona do fragmentów niższego poziomu, do samego budulca filmowego. Kreuje się po prostu kilka rozłącznych hipotez, zazwyczaj równoprawnych, inicjując dyskusję o relatywności rzeczywistości. U Lyncha zaś te hipotezy nie są do końca rozłączne, gdyż niespójność tych filmów jest pomyślana tak, żeby można było wielokrotnie łączyć pewne hipotezy w różnych porządkach. Oznacza to, że na żadnym poziomie nie ma spójności i prostej oczywistości oraz że zarówno dyskurs, jak i sama historia przejawiają te same cechy. Elementy przenikają bardzo głęboko. Bliższe takiemu odczuciu wydają się więc filmy takie, jak *Podwójne życie Weroniki* Krzysztofa Kieślowskiego czy też *Persona* Ingmara Bergmana, gdzie osobowości rozszerzają się, nachodzą na siebie, warunkują się w niejasny sposób. Brak w nich jednak nadal tak silnego przeniesienia elementów niespójnych (charakterystycznych dla historii) do samego sposobu opowiadania i prowadzenia narracji.

Narracja często jest jednak tak przewrotna, że sugeruje pewnego typu spójność. Kwestia powtórzeń, budowania „twardych faktów” wyłania się tutaj jako kluczowa i bardzo ważna. Nie stanowią one jedynych sposobów kreowania iluzji ciągłości i zwartości. Montaż i przenikania, nakładanie kadrów, suponowanie symultaniczności czasowej, krótkość ujęć i scen, których emocje nakładają się na siebie – to kolejne przyczynki do spójnego odczytu tych sensów. Jak wiadomo są to tylko omamienia wynikające ze sposobu prowadzenia narracji.

Podstawowym chwytem ustanawiania wrażenia spójności są wariacje i powtórzenia. Podobieństwo wielu elementów sugeruje ciągłość. Szczególnym przykładem byłoby ciało Diane Selwyn, kiedy jej pozycja i strój zmieniają się prawie niezauważalnie. To iluzja ciągłości, dzięki której często można zbudować spójną interpretację filmu – dopiero przy dokładnej analizie obrazu wyłania się to zróżnicowanie. Wiele *déjà vu*, podobieństwo elementów i historii, podobieństwo paradigmatów reagowania, podobieństwo schematów odczuć (na przykład przerażenie, które symultanicznie narasta w Diane, Ricie, Adamie, Louise Bonner) rzutuje na poczucie zwartości tekstu. Często wydaje się, że mamy do czynienia z jedną i tą samą historią, która rozgrywa się w życiu wielu osób lub też z jedną osobą, której przyporządkowane jest wiele sprzecznych historii. W *Mulholland dr.* nawet aktorki są dobierane w ten sposób, by wydawały się podobne – wszystkie blondynki: kelnerka, prostytutka, związana z zabójcą-nieudacznikiem oraz sama Camilla Rhodes z pierwszej części filmu (dziewczyna ze zdjęcia, które przynoszą bracia Castigliane, śpiewająca potem piosenkę na castingu do filmu Adama, a potem całująca Camille – brunetkę w drugiej części) oraz Betty – Diane są do siebie do tego stopnia łądząco podobne, że Melissa George (filmowa Camilla numer jeden) jest w wielu opracowaniach brana za Naomi Watts. Kiedy oglądamy scenę, w której bracia Castigliane usilnie promują Camille do filmu, odruchowo utożsamiamy ją z Betty, młodą, właśnie przybyłą do Hollywood aktorką, nawet mimo różnych imion. A więc pomyłka jest już wpisana

w układ samego filmu. Wynika to głównie z intuicyjnego założenia, że wszystkie elementy filmu są ze sobą związane oraz że nie będzie w narracji elementów dysfunkcyjnych.

Powtórzenia ściśle korespondują z całą siatką podwojeń i zwielokrotnień. Nie tylko sceny i ujęcia są powtarzane, również kadry w specyficzny sposób nakładają się na siebie, odbijają siebie nawzajem tak, że trudno uznać, co jest obrazem pierwotnym. Wyraźnie widać to w ujęciach początkowych, prezentujących konkurs tańca, ale także w ujęciu, w którym Rita i Betty uciekają z domu Diane Selwyn. Betty widziała właśnie siebie samą (mimo że w rzeczywistości aktorką grającą trupa była Lyssie Powell, więc znowu niemożliwa jest jednoznaczna interpretacja). Zaczyna się jawnie kumulować siatka podwojeń i zwielokrotnień – stąd rozedrganie kadru i nałożenie wielokrotne tego samego ujęcia. Sfera dyskursu współbrzmi z poziomem prefilmowym, w którym nader często pojawiają się podwojone postacie. Przypomnijmy po raz kolejny: Betty – Diane, Camilla – Rita, Fred – Pete, Alice – Renée, z *Twin Peaks* zaś: Bob – Leland, Bob – Laura, Bob – Dale Cooper, Laura – Donna, z *Blue Velvet*: Frank – Jeffrey; to wszystko postacie pozostające z sobą w bardzo ścisłej relacji. Relacji korespondencji, metonimicznych związków pomiędzy innymi postaciami nie sposób w zasadzie zliczyć.

Z podwojeniami łączy się także charakterystyczne wykorzystanie przedmiotów i nazw. Wielość luster i odbić, podwojenia czasoprzestrzeni, skłonność do nazw sugerujących podwójność i wieloznaczność (stąd strata znaczeniowa *Straight story*, tłumaczona jako *Prosta historia*, gdyż słowo *straight* odnosi się tu zarówno do oznaczenia prostoty, jak i do nazwiska głównego bohatera – Alvina Straighta). Powtarzanie wątków i scen to zabiegi z paradygmatu iluzji i podobieństwa.

Ponadto warto dodać, że samo czasowe ukształtowanie utworów przydaje wielu filmom walorów polisemicznych, wpływając na poczucie nieciągłości. Zamierzeniem niemożliwym jest odgadnięcie i stwierdzenie jednoznacznego układu czasowego elementów. Sugerowana symultaniczność pierwszej części *Mulholland dr.* okazuje się zupełnie złudna, jeśli uwzględnimy, że cała ta historia może być jedynie wyobrażeniem i snem. Większość tekstów realizuje również zasadę kompozycji kolistej, w której zakończenie równe jest początkowi, tym trudniej dociec zależności czasowych, ponieważ zdaje się, iż nie mamy do czynienia z prostą retrospekcją, że narracja zatacza krąg, w którym scena zostaje ponownie odegrana, tak jakby ta sama rzecz zdarzyć się miała dwa razy, a nie została powtórzona jedynie w dyskursie filmowym.

Liczne retrospekcje i antycypacje sprawiają, że sensory muszą wielokrotnie podlegać przewartościowaniu, co pozbawia widza pewności. Iluzje ciągłości i chronologii narracji, której zależności czasowe można rozszyfrować jedynie na podstawie drobnych elementów, przy czym podlegają nieustannym zmianom i każde kolejne ujęcie może stać się przyczynkiem do odczytania wszystkiego, co zostało dotąd powiedziane, na opak – utrudniają zatem percepcję. Nie wiadomo, co z czego wynika, nie da się jasno zbudować chronologii, co więcej, wspomnienia tej samej sytuacji mogą być podwójne i kontrastowe, stąd znowu nie sposób założyć jakiegokolwiek „twardego faktu” i ustanowić go jako aksjomatu. Jeżeli przypuścić, że znaczna część prezentowanych historii to jedynie wyobra-

żenia, trudno szukać zdecydowanej i jasnej chronologii wiążącej iluzje i sny z rzeczywistością. W filmie *Mulholland dr.* oraz *Zagubiona autostrada* można uznać, że szukanie chronologii jest w całej rozciągłości zamierzeniem absurdalnym. Historie koegzystują, warunkują się nawzajem, nie da się użyć kategorii „wcześniej” lub „później” ze względu na nieoczekiwane przemiany i brak logiki wyłączności elementów. Oznacza to w zasadzie, że w takiej strukturze wewnątrztekstowej jedna postać jest w stanie przebywać jednocześnie w dwóch czasoprzestrzeniach.

Wspomniane utwory są zapewne swoistym apogeum poetyki nieciągłości. Pewnego rodzaju generalizacja na tym tle wynika z faktu, iż we wcześniejszych filmach, mimo bardziej „klasycznej”, spójnej narracji, widać silne ciążenie ku takiej poetyce. Różnicę stanowi stopień potęgowania i wprowadzania pewnych strategii i struktur na różnych poziomach. Odbijanie, zwielokrotnianie elementów, budowanie własnej logiki, brak prostej relacyjności do rzeczywistości i gatunków, gra z sugestiami i przeświadczeniami występuje jednak w całej twórczości. W tym sensie dwa wskazane filmy byłyby percepcyjnie najbardziej angażujące i najbardziej skomplikowane w sensie wielokrotnego powiązania elementów. Wydaje się, że taką tezę potwierdza zamęt powstały wokół tych właśnie filmów, burzliwa recepcja i kontrowersyjność dyskusji związanych z odbiorem tekstów. Szuka się zwykle weryzmu historii, nie doceniając autonomicznych możliwości budowania opowiadania w materiale filmowym.

Gwarantem podstawowej niespójności są wreszcie wprowadzone elementy totalnie nielogiczne i niewytłumaczalne. Może to być nastrój i sama sytuacja, jak w *Głowie do wycierania*, może to być wątpliwy sens cierpienia Dorothy, którą Frank nęka po to „by miała po co żyć”, mogą to być w końcu nieciągłości wynikające nagle z nadmiernej wrażliwości postaci, które bez żadnych racji znajdują się tam, gdzie są, dzięki nadludzkiej intuicji.

Ważne jednak jest to, że wprowadza się dysfunkcyjne elementy, które negują coś, stawiają pod znakiem zapytania lub po prostu stanowią swoiste kuriozum, którego nie potrafimy rozwinąć, pojąć czy przypasować – tak jak historia Dana czy niebieskie pudełko. W *Mulholland dr.* tego typu wątków jest znacznie więcej. Diane, która najpierw dzwoni do samej siebie, potem widzi własne ciało. Nie wiadomo czy stwierdzenie sąsiadki, że *dwóch detektywów jej szukało*, odnosi się do potencjalnego morderstwa Camilli, czy też do dwóch detektywów zajmujących się wypadkiem, z którego Camilla uszła cała. Zresztą sam wypadek na początku filmu ma podwójny status: jako nieudana próba morderstwa Camilli, co ze względu na osobę zabójcy byłoby wysoce prawdopodobne, stąd niejako potwierdzenie w scenie chybionych morderstw w biurach, oraz jako wyobrażenie Diane, stąd też cała historia Rity i identyczność samego motywu jazdy limuzyną. Szczególną wagę ma także tytuł *Sylvia North Story*, który występuje jako tytuł filmu Adama w trakcie castingu, a także wspomniany jest jako film Boba Brookera (czyli konotuje casting Betty, gdzie wspomina się o brunetce) w trakcie przyjęcia u Adama, co zwykle uważa się za silniejszy fakt. Dlatego właśnie ustawianie relacji zależności jest bez sensu, gdyż tak naprawdę nie wiadomo, który casting Camilla brunetka wygrała, a to, że znalazła się w filmie Adama, może mieć zupełnie inne uzasadnienie. Rzeczywiście brunetka mogła się znaleźć na planie Adama z rekomendacji Castiglianich, bo w końcu widzimy wybór Ca-



Mulholland dr., rež. D. Lynch (2001)

milli właśnie, lecz blondynki – Melissy George, która zdaje się formą mediacji między Camillą (Harring) ze względu na zbieżność nazwisk a Diane ze względu na podobieństwo aparycji.

Wątkami wysoce enigmatycznymi są także sekwencje z telefonami czy księga Eda wykradana przez mordercę jako *historia świata w numerach telefonicznych*. Te sceny pozostają bez konkretnego znaczenia, nie są już nawet wieloznaczne, gdyż nie sposób odgadnąć wielu znaczeń. Po prostu stanowią rzecz samoistną, przez co bardzo zapadają w pamięć, gdyż nie da się ich wpisać w ogólniejszy układ elementów.

Nie wszystkie części i fragmenty historii zostają wyjaśnione. Część z nich pozostaje w sferze autonomicznej obecności, bez określonego znaczenia i relacji do innych elementów treści. Brak w tych tekstach takiego rozwoju akcji, w którym na początku wszystko jest możliwe, następnie prawdopodobne, potem zaś konieczne. Można by wręcz uznać, że teksty te skrajnie odwracają ten porządek. *Mulholland dr.* z każdą sceną staje się coraz bardziej niespójny, zaczyna od klasycznych sposobów narracji, kończy zaś na scenach o wymiarze imaginacyjnym. Tematy przeplatają się, zastępują w dziwny sposób, tak że często pisze się o *Zagubionej autostradzie*, iż jest *psychogeniczną fugą*, intencjonalnie wykorzystując terminologię muzyczną i formę utworu, w którym jeden temat zostaje zastąpiony drugim, luźno związanym. Pierwszy temat pozostaje jednak w związku z tym następnym, akompaniuje mu, przekształca się w kontrtemat. Sam Lynch, urzeczony bardziej samym terminem niż zasadnością tego porównania, mówi: *To rodzaj zaburzenia umysłowego. W dodatku brzmi tak pięknie – „psychogeniczna fuga”. Ma w sobie muzykę, ma siłę i przypomina sen. Według mnie to określenie jest piękne, nawet jeśli nic nie znaczy*³. Oczekiwanie teleologii, rozwiązania jednoznacznego, schematu pozwalającego na ułożenie wszystkich elementów, a więc podstawowego wyznacznika tak zwanego kina gatunków jest bezspornie nieuzasadnione. Ciekawe, że w tych filmach występuje konwencjonalna narracja. Co więcej, umożliwia ona wprowadzenie cech jaskrawej dyskursywności, stanowi niezbędne odniesienie, dzięki któremu trudniej przewartościować niektóre elementy. Konwencjonalność jest odczuwana intuicyjnie jako przezroczystość, a więc naturalność.

Spójność zostaje więc bezpowrotnie złamana, świat przedstawia się metaforycznie, a co najważniejsze jeden element funkcjonuje w wielu porządkach. Brak tu wyłączności i rozłączności części. Dana rzecz może być jednocześnie czymś innym, jej sens w zależności od poziomów zmienia się. Należy jednak pamiętać, że wielość nie oznacza zwykłego chaosu. Stąd potrzeba dzielenia, różnicowania poziomów, żeby dostrzec wielofunkcyjność elementów. Wydaje się ponadto, że utwory te są składanką różnych paradygmatów, różnych spojrzeń i mogą nawet prezentować proste historie, które jednak bywają urozmaicane elementami mowy pozornie zależnej narratorów upoważnionych, której cechy powiela meganarrator.

Nieciągłość wiąże się nadto z fragmentarycznością. Filmy Lyncha jawią się jako części układanki, w której brakuje klocków, aby złożyć całość. Bardzo wiele treści wypchniętych jest poza kadr. Zbyt wiele w tych filmach elips i to one prawdopodobnie budują nastrój niepokoju. Wiele detali, jak również rzeczy najistotniejszych pozostaje niewyjaśnionych, a zdarzenia wprowadza się bez wcześniejszej introdukcji przyczynowej. Brak sensu w takim razie urasta do rangi

obsesji prezentowanych treści. Symptomatyczne jest to, co mówi sam Lynch: *Kiedy widzisz tylko fragment, pokusa jest jeszcze silniejsza, niż gdybyś widział wszystko. Całość może być logiczna, ale pozbawione kontekstu fragmenty nabierają kolosalnej wartości czegoś nierealnego. Może się to stać obsesją*⁴.

Należy postawić pytanie, czy system opowiadania rzeczywiście promuje niewiarę w całość, czy jedynie prezentuje części tak, iż całość ta jest nie do zrekonstruowania, co nie oznacza, że wcale nie istnieje.

Zainteresowanie skrajnościami – dialektyka

Z powodzeniem można uznać, że poetyka Lyncha opiera się na przeciwieństwach. Począwszy od antynomii wypracowanych na gruncie samego dyskursu, czyli zestawiania skrajnie różnych planów od panoram do detali, operowania zaciemnieniami i rozjaśnieniami, kontrastami kolorystycznymi, kontrastami w ścieżce dźwiękowej, aż do samego układu opowiadanych historii.

„Podwójne życie Lumberton”, podwójne postaci, na pół dobre, na pół złe, jak Leland Cooper, podwojenia historii, widzianej raz sielankowo, raz potwornie, to stałe elementy tej poetyki. Kontrasty wydają się istotą Twin Peaks, miasteczka, które podwójność nosi już w samej nazwie. Lynch balansuje pomiędzy codziennym aspektem rzeczywistości a mistyczną, tajemniczą sferą.

Wybór poetyki balansowania ma bardzo silne konsekwencje. U Lyncha zaburza się konwencjonalna równowaga, w której rzeczy istotne dla rozwoju akcji dominują nad błahostkami, nuda i dłużyzny ustępują miejsca wartkiej akcji, detale i nieważne szczegóły banalizuje się wobec zdarzeń wysoce nacechowanych znaczeniem dla fabuły. Wynikiem takiej strategii jest poczucie „dziwności” i niewłaściwego ustawienia części, gdyż zazwyczaj wychodzi się z założenia, że elementy powinny sytuować się w pewnej hierarchii i stosunku podrzędności i nadrzędności. Również tu Lynch odrzuca taką taktykę, ustawia elementy w całkowitej równorzędności. Skutek jest taki, że elementy błahe (typu jedzenie pączków przez agenta Coopera lub mycie rąk przez Laurę) podlegają hiperbolizacji i procesowi wyjątkowego nadbudowania sensu. Najdobitniejszym, bo najprostszym przykładem jest oczekiwanie Henry’ego na windę w *Głowie do wycierania*, kiedy to czas przedstawiony prawdopodobnie równa się realnemu, co w filmach zazwyczaj zastępuje elipsa. Jeśli jednak uświadomimy sobie, że wynika to z pewnej taktyki epistemologicznej tych filmów, w których szuka się równowartości czasowej dla obydwu typów zdarzeń, błahych i ważkich, bo tak odczuwane są w rzeczywistości, w której zazwyczaj nic się nie dzieje, to okaże się, że jest to weryzm wyższego poziomu. To samo dotyczy się momentów komicznych i momentów grozy, które zazwyczaj współwystępują w dziele Lyncha, tworząc niejednoznaczną aurę. Łączenie grozy z komediowością, a także cudowności z codziennością daje w efekcie absurd rozumiany jako wewnętrzna sprzeczność, brak logiki, czyli rozłączności elementów, współwystępowanie antynomii. Jest wysoce istotne zrozumieć tę zasadę poetyki Lynchowskiej, zasadę równowagi pewnych przeciwstawnych elementów, realizowaną także na polu nośności i ważności fragmentów dla rozwoju akcji.

Tym bardziej nie dziwią żadne antynomie pomiędzy dobrem a złem, nocą a dniem, tak mocno wykorzystane w *Człowieku słoniu*, godnością a poniżeniem,

sadyzmem a masochizmem, a także te najprostsze – między czarnym a białym, jak we wzorze podłogi z Red Room w *Twin Peaks* czy tej ze sceny „teatru z kaloryfera” w pierwszym filmie długometrażowym Lyncha. Rozbicia, podwójność, sprzeczność to również główny rys psychologiczny bohaterów Lynchowskich, którzy nie są ani dobrzy, ani źli, jak Laura – pół anioł, pół demon.

To wszystko sprawia, że przestrzenia wygrywaną w tych filmach jest przestrzeń „pomiędzy”. Do tej przestrzeni przynależą przede wszystkim bohaterowie, ale także cała poetyka filmów, która rozgrywa się między sprzecznościami. Osobowości bohaterów kształtują się dzięki przemianom, są pomiędzy Diane a Betty, Ritą a Camillą. Można je łączyć, ale i separować, widzieć spójnie lub autonomicznie. Sama przemiana jest w końcu jedną z głównych kategorii w poetyce Lynchowskiej – budowanie systemu opowiadania wokół przemian koresponduje z zainteresowaniem samymi przemianami oraz formami przejściowymi, pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem, człowiekiem a maszyną, istnieniem a niebytem. Niedoskonałość, niepełne ukształtowanie byłyby podmiotami takich fascynacji. Postacie dziwne, brzydkie i okaleczone, jak człowiek-słoń, Bobby Peru, Mr. Roque, człowiek-potwór ze śmietnika, kobiety przemieniające się w maszyny z *Alfabetu*, Mistery Man z *Zagubionej autostrady*, potworne dziecko z *Głowy do wycierania*, cały sztab karłów i gigantów, staruszków i potwornych dzieci, osób istniejących na pozór w subiektywnym wymiarze wyobrażeń narratorów upoważnionych, a jednak mających takie same znaczenie funkcjonalne dla akcji. Nośną metaforą takiego obrazowania jest zdanie Dana, który opowiada, że jego sen rozgrywa się *ni to w dzień, ni to w nocy*. Tak naprawdę jest to właśnie główna czasoprzestrzeń tych filmów, pomiędzy rzeczywistością a snem, dniem a nocą, dobrem a złem.

Antynomie zbliżają się w ten sposób do siebie, odbijają nawzajem, kreują przestrzeń „pomiędzy”. Mimo że opowiadanie często nie daje satysfakcjonującej, jednoznacznej całości, mimo że przepełnione jest jedynie iluzorycznym wrażeniem ciągłości, wydaje się, że nie stara się ontologicznie polemizować z całością. W filmach tych odczuwa się całość, która może jest silniejsza i pierwotniejsza od fragmentów. Syntetyczne poczucie góruje nad analitycznym. Chociaż montaż tylko sugeruje ciągłość, na pozór oszukuje, jednak tak silne wykorzystanie podobieństwa, tak silna maniera budowania iluzji ciągłości stanowi sens wysoce nadany. Ważny jest bowiem sam fakt tworzenia całości, a wewnętrzna sprzeczność tego posunięcia, osiąganie jedności w wielości, absurdalność tego zamierzenia stanowi jedynie potwierdzenie reguły dwoistości i wieloznaczności.

Montaż sugerujący ciągłość i powinowactwo, podobieństwo sytuacji i postaci, zestawianie oddzielnych, niezwiązanych scen podług zasady ujęcie-kontruje-cie, przenikanie i równorzędność elementów tworzy obok wizji autonomicznej i fragmentarycznej wizję koherencji.

Uzyskuje się tę jedność również przez rozmaite prefiguracje, wprowadzanie w pozornie sprzeczną, niespójną, odwrotną opowieść elementów z porządku wcześniejszego lub późniejszego, tak że potem nie sposób odseparować od siebie poszczególnych fragmentów. Historie nachodzą na siebie, koegzystują, „montują się” jedna na drugiej.

W *Mulholland dr.* tego typu pomieszenie, nałożenie dwóch porządków to zabieg bardzo wykorzystywany. Pościel, ułożenie ciała wspominamy po raz ko-

lejni; występowanie pudełka, potwora, tego samego napięcia, tych samych ujęć i konwencji, podobnego wykorzystania kodów. Brunetka pojawia się na castingu u Woody'ego Katza, gdyż okaże się potem, iż Camilla jest aktorką; majaki po hiszpańsku Camilli; wybranie imienia Rita z plakatu, na którym widnieje napis: *There were never a woman like Gilda*, jako zapowiedź jedynie wyobrażenia i iluzji; zniknięcie Betty i Rity; to, że Diane dzwoni do siebie samej; wykorzystanie tej samej torebki z pieniędzmi; aluzje do papierosów, które będzie palić Camilla i Diane (widać je w popielniczce, w tym jeden z odcisniętą szminką, charakterystyczną dla Camilli – identyczne ujęcie w drugiej części filmu); również fakt, iż Rita w łóżku z Betty nie deklaruje swojej miłości i wyznanie jest jedynie jednostronne jako prefiguracja „przyszłego” zerwania. Tego typu antycypacji, mostów pomiędzy dwiema historiami odnajdziemy wiele. Tak samo dzieje się również w przypadku *Zagubionej autostrady*: powtarzanie ujęć, czasem na opak – tak jak ujęcia w lustrze, te same słowa i sytuacje, podobne reakcje, współodczuwanie (Pete denerwuje się, słysząc w radiu saksofon Freda), w końcu zwielokrotnianie i przenikanie, powtarzanie sytuacji.

W innych filmach trudno nakreślić jakąkolwiek granicę; wydaje się, iż wszystko przemienia się płynnie, współlistnieje. Jednym z wniosków z takiej sytuacji jest stwierdzenie, że u Lyncha brak jakiegokolwiek oporu, buntu przeciw takiemu stanowi rzeczy, opowiadania się po jednej stronie, wyrokowania w kwestii moralnej.

Najważniejsza jest zatem sama struktura koegzystowania kontrastów. W filmach Lyncha obcujemy nie ze sprzecznościami, lecz z kontrastami, które wzajemnie się warunkują i dopełniają. To bardzo istotny związek – najważniejsza zdaje się sama dwoistość kontrastowości, obojętnie czy chodzi o kolory i światła, czy o dobro i zło. *Ciemność egzystuje dzięki jasności (i nawzajem), ponieważ mrok zawiera w sobie światło, które daje nam iluzję widzenia (i nawzajem). To tak jakby powiedzieć, że każda rzecz jawi się jako podwojona i zawsze wspierana przez swoje przeciwieństwo. Każdy obraz pokazuje i ukrywa, każda wypowiedź neguje siebie samą w tym samym momencie, w którym jest wypowiedziana* – pisze włoski krytyk Grazia Paganelli⁵. Rzeczywiście cytat ten doskonale obrazuje absurdalne połączenie iluzyjności, fragmentaryczności, nieciągłości oraz spójności i koherencji w tej poetyce. System opowiadania opiera się głównie na koniunkcjach. Nie należy dokonywać wyboru, ograniczać i separować, lecz łączyć, postrzegać spójnie, widzieć jedno jako warunek drugiego. Zatem wytwarza się ściśle metaforyczny obraz, bardzo trudno przekładalny na realność, obraz bliższy abstrakcyjnemu pojmowaniu istoty rzeczywistości. Istota ta przekłada się i jest wchłaniana na każdym poziomie, a jej wszechobecność jest odczuwalna.

Poetyka ta, przy całej niespójności, kontrastowości, dąży do równowagi, spokoju kontrastów. Równowaga na pewnym poziomie może oznaczać na przykład równorzędność kodów materiałowych. Są to podług logiki analitycznej ujęcia sprzeczne, oksymorony, które jednak u Lyncha są widziane jako jeden, nierozłączny porządek. Wydaje się, że w tym systemie opowiadania góruje przecucie całości i spójności. To człowiekowi brak możliwości językowego oddania tej płynności, bo operujemy rozróżnieniami i analitycznymi kategoriami, które przecież równie dobrze mogą się rozmijać z istotą rzeczywistości. Brak także możliwości ujęcia całości, jak kadr nie oddaje wszystkiego, tylko wycina fragment, tak

umysł ludzki i ludzka percepcja chwytają tylko część. Lynch świadomość tę przenosi bardzo mocno na materiał filmowy. Tworzy filmy, których pierwsza percepcja może być bardzo złudna, poza tym odwraca i próbuje wykorzystywać różne elementy na opak, wydobywa abstrakcję z konkretów i konkret z symboli. Czyli tak naprawdę szuka drugiej strony (i ją odnajduje), szuka odwrotnego potencjału w rzeczach tradycyjnie jednoznacznie pojętych. Na tym polega dialektyka Lynchowska i – co ważne – okazuje się, że ten odwrotny potencjał jest równie silny jak pierwotny, co tym bardziej staje się argumentem przekonującym w dyskusji o równowadze. Takie światoodczucie jest artystyczną intencją tych filmów i upewnia o sensowności rozważań na temat samych struktur opowiadania (miałyby być metaforą pewnych zasad rzeczywistości), a nie rozprawianiem nad wydźwiękiem pewnych fragmentów w kontekście konkretnego historycznego czasu lub przestrzeni.

Prawdopodobnie niedostrzeganie istotności tego zagadnienia prowadzi do tytułu polemik i skandali. Krytycy rzadko dostrzegają, iż sama kontrastowość stanowi już jakość i tak naprawdę to ona jest najważniejsza. Rozpatrują zamiast tego istotę elementów skonstruowanych, opowiadają się po różnych stronach, widzą promocję zła lub nudy, zapominając o prawie zachowania równowagi w tych filmach i intuicyjnej hiperbolizacji niektórych elementów w trakcie percepcji.

Nie jest jednak moją intencją sugerowanie, że w tych systemach najważniejsze są abstrakcyjne prawa doboru elementów, a sam poziom prefilmowy, sama zamyślona historia nie niesie tak naprawdę autonomicznego sensu. Co więcej, to właśnie w przypadku Lyncha można mówić o „docenieniu” historii samej w sobie, to w niej przejawiają się podług Lyncha najsilniej owe strukturalne, abstrakcyjne prawa, to ona jest podstawą wniosków i potęgowania pewnych elementów na innych poziomach. Trzeba uznać, że w tej materii spotykamy niezwykłą jedność, te same prawa odwołują się do wszystkich możliwych porządków – spójność w wielości, koniunkcyjność kontrastów występuje zawsze. Figuratywna historia wydaje się równie ważna, a może nawet podstawowa dla pewnych systemowych wniosków.

Znajdujemy się w przestrzeni „pomiędzy”, w której każdy poziom ma równoprawne miejsce, elementy podlegają przemianom ze względu na porządek i paradygmat, podług którego je rozpatrujemy. Mają wiele znaczeń naddanych, a jednocześnie są jedynie tym, czym są, czyli konkretem, niesymbolicznym szczegółem, nominalistycznie pojętą jednostkowością. Nie przekładają się na symboliczne zamienniki, dzięki czemu u widza powstaje uczucie, że obcuje z jedynym możliwym sposobem wyrażenia tego, co było intencją nadawcy. Każde inne przedstawienie, wręcz każdy nowy element zmieniłby bardzo ten system, w swoisty sposób nawet go zniwelował. Przekonanie, że wszystkie elementy, nawet te pozornie bez sensu (czyli nieodnoszące się bezpośrednio do innych, gdyż są właśnie rewersem kategorii powiązania), mają znaczenie w systemie – stanowi podstawowe przeświadczenie, że nawet momenty z pozoru nieprzemyślane i chaotyczne budują równorzędnie ów system.

Egzystowanie „pomiędzy” koresponduje z twórczością ulubionego malarza Lyncha, Franca Bacona, którego twórczość rozciąga się pomiędzy abstrakcją a figuratywnością, doceniając wszelkie formy przejściowe, zarówno w ramach wyznaczników czysto artystycznych, jak i dobieranych modeli. Bacon również

anuluje bariery między materią organiczną a przedmiotami, między symbolem a konkretem.

Warto w tym właśnie kontekście spojrzeć na dzieło Lyncha pod tytułem *Prosta historia*. Wywołane przez film kontrowersje wynikały głównie z domniemanej zmiany stylu i poetyki, porzucenia dziwności i niesamowitości na korzyść linearnej, klasycznej narracji. Rzeczywiście w filmie tym trudno odnaleźć głęboką i wielopoziomową kontrastowość czy iluzoryczność. Kontrasty dotyczą najbardziej podstawowych naturalnych rzeczy, np. rzeczywistych wielkości przedmiotów. Nie sposób udowodnić w tym filmie strategii budowania opowiadania pokroju *Zagubionej autostrady* czy choćby *Blue Velvet*.

To, że Lynch zrobił taki film, wydaje się nieuchronną konsekwencją obrania powyższej stylistyki w ramach przeciwwagi i wykorzystania przeciwnego potencjału. Zasada ważkości historii i dopasowania do jej praw również strukturalnych praw dyskursu jest w tym filmie bardzo przemyślnie realizowana. Stąd prosta, linearna narracja dostosowana została do prostej, jednoznacznej fabuły. Nie znaczy to jednak, że nośność tego filmu na poziomie egzystencjalnym lub moralnym jest znikoma. Nie oznacza to również, że sfilmowanie historii w tej konwencji jest wyzwaniem mniejszym niż utrzymanie poetyki wcześniejszych i późniejszych filmów.

To, co piękne i idylliczne strukturalnie warunkuje szaleństwo. Dorothy Valens wygląda pięknie „jak lalka” po to właśnie, by owo szaleństwo ukryć. W tym świecie nie da się być szalonym i wyglądać na szaleńca. Wszystko zawiera w sobie swoje przeciwieństwo, przez co takiemu systemowi opowiadania udaje się paradoksalnie osiągnąć środek. Jak powie zapytany o kwestie kontrastu między dobrem a złem sam reżyser: *To są po prostu przeciwieństwa – i to wszystko. Czyli jest coś pośrodku. A środek nie jest kompromisem, jest jakby potęgą obydwu skrajności*⁶.

Zasada łączenia w całość skrajnych, kontrastowych elementów, mieszania stylów, zainteresowanie nieciągłością i niekonsekwencją, zestawianie fragmentów z różnych poziomów i różnych jakości są, podług Michela Chiona, dowodem na romantyczne widzenie świata. W podsumowaniu do swej monografii o reżyserze Chion pisze: *David Lynch jest rzeczywiście filmowcem romantycznym naszego czasu, zarówno w sposobie, w jaki stara się zamazać bariery pomiędzy gatunkami, jak i pomiędzy publicznościami, trzymając w garści, z dwóch stron i widzów z całego świata, którzy oglądają telewizję, i widzów o doświadczeniu o wiele bardziej specjalistycznym, bez jakiegokolwiek urazu dla którejś ze stron. Któż inny tak naprawdę potrafiłby zrobić jeden po drugim najpierw pilot do „Miasteczka Twin Peaks”, a potem „Twin Peaks – ogniu krocze ze mną!”, dowodząc swej wiary w obydwie drogi poszukiwania. Filmowiec bez przesądów co do tego, czym jest kino, bez żadnego „a priori” do respektowania, które warunkowałyby wybory. (...) Dlatego też nie ma bardziej odpowiedniego określenia niż romantyk*⁷. Rzeczywiście możliwości Lyncha w łączeniu elementów są bardzo duże. Nazwanie go romantykiem wyjaśnia inspiracje oraz strategię poetycką, jeśli romantyzm pojmemy bardzo szeroko, jako styl integrujący kontrasty, bez żadnych przyporządkowań historycznych i bardzo konkretnych wytycznych artystycznych.

W ten sposób dostrzegamy, że rewersem opisywanej uprzednio niespójności jest jedność i koniunkcyjność kontrastów. Lynch tworzy jedność przez nieciągłość i na bazie obrazu, i na bazie sensu czy znaczenia oraz, co nowatorskie

i niespotykane, na bazie dźwięku, który przez swój stricte temporalny charakter kreuje pewne continuum.

Poetyka otwartości

Wielokrotnie już rację bytu odnajdywały stwierdzenia, że w systemie opowiadania filmów Davida Lyncha często napotykamy elementy, które sugerują jakieś odczytanie, a dzięki poetyce tak silnie naznaczonej dwuznacznością, zdarza się, że nawet pozornie najoczywistsze sugestie obracane są potem wniwecz i rozumiane na opak. Gra z widzem wymaga jednak szerszego rozpatrzenia.

Wiąże się z wprowadzaniem percypującego w przeświadczenie rozumienia i wychwytywania ustalonego i arbitralnego sensu, pozornie nie do podważenia. Najprościej ujmując, polega na niedopowiedzeniu i wieloznaczności, czyli przenoszeniu odpowiedzialności dopełnienia dokończenia komunikatu. Że taka gra toczy się zazwyczaj w dziele sztuki, jawi się jako fakt zupełnie oczywisty, wynikający już to z ontologicznej wielowymiarowości znaczeniowej sztuki, już to z samego materiału, który zawsze stanowi właśnie synekdochę.

Tak samo dzieje się w przypadku materiału filmowego, kadrowanie i montaż zestawiają części, które łączą się w całość w umyśle widza. Kadr stanowi wyimek z rzeczywistości, możliwie najlepiej oddający (podług narratora) intencję znaczeniową, montaż skleja oddzielne kawałki w nową jakość. To, co pozostaje poza kadrem, to, co stanowi rzeczywiste dopełnienie temporalne pozostające poza zmontowanymi ujęciami, widz uzupełnia w trakcie percepcji.

O montażu wspominaliśmy, że często rozciąga ujęcia błahe, jest więc niestandardowy, nie działa podług hierarchii ważności dla rozwoju akcji. Tak samo dzieje się z kadrowaniem. Warto więc rozważyć, jak przestrzeń pozakadrowa oddziałuje na postrzeganie filmu, w jakim stopniu elementem istotnym jawi się w strukturze opowiadania.

Pisząc o niespójności, zauważyliśmy, że filmy Lyncha cechuje fragmentaryczność, są nieciągłe fabularnie. Okazuje się, iż niedopowiedzenia można odnaleźć na wielu poziomach.

Należy pominąć, rzecz jasna, najprostsze dopełnienia związane z kadrem, z porządkiem oczywistości, wiążącej się z najpierwotniejszą rzeczywistością. Interesująca natomiast wydaje się relacja, kiedy dopełnienie jest bardzo ambiwalentne i niejednoznaczne albo gdy sugeruje się, że coś ma określone znaczenie, które widz przyjmuje, a które potem zostaje zaprzeczone przez narrację.

Podstawowa aktywność widza to obdarzanie znaczeniem każdego elementu, gdyż wszystko, co w filmie pokazane, ma sens, sens zaś oznaczałby relacyjność z innymi elementami. Ponadto widz ma przeświadczenie, że tekst nie będzie multiplikował podobnych fragmentów w sposób skrajny, że jeśli wspomina się o czymś związanym z sytuacją, która już pojawiła się w filmie, to zazwyczaj ten związek jest rzeczywisty. Oznacza to tyle, że widz nie będzie intencjonalnie wprowadzany przez meganarratora w błąd. Jak wiadomo, Lynch bardzo szeroko wykorzystuje podwojenia i dwuznaczności, operując iluzją podobieństwa, ponadto pewne elementy wprowadza bez większego uzasadnienia w toku akcji. Finguje również pewne konwencje filmowe, nawiązuje do gatunków, a więc intencjonalnie powoduje kojarzenie i oczekiwanie jakichś rozwiązań.

Główny problem polega jednak na niemożności rozgraniczenia elementów, które należą do danego paradygmatu, od tych, które pozostają poza nim. Bowiem części zdawałoby się z jednego szeregu raz napełnione są znaczeniem, raz wprowadzają błąd, tworzą iluzoryczną ciągłość. Wiele scen nie znajduje kontynuacji. Możliwe, że dopełnienie znajdują poza kadrem, nam pokazany jest często jedynie fragment, niepełna układanka. Zazwyczaj każdy detal, zaakcentowanie nowej treści, natrętne wyszczególnienie nosi piętno przyszłego znaczenia. U Lyncha granica pomiędzy funkcjonalnością a niefunkcjonalnością szczegółów w fabule jest bardzo płynna. Stąd kontrowersje wokół interpretacji, a nawet streszczeń, bowiem równorzędność treści i alternatyw nie pozwala zbudować hierarchicznej struktury, wyszczególnić jasno rzeczy ważnych, a pominąć drugoplanowych. Poza tym wprowadza się detale bez żadnego wyjaśnienia, tak enigmatyczne, że pozostające poza jakimkolwiek alegoryzmem, będące w zasadzie niczym więcej niż samymi sobą, bez treści symbolicznych – jak niebieskie pudełko czy kluczyki. Widz zakłada, że skoro na castingu aktor wspomina, że ćwiczył już wcześniej z brunetką, to na pewno jest to aluzja do Rity. Rzeczywiście potwierdza się to w drugiej połowie filmu, gdy okazuje się, że brunetka znana z filmu jest właśnie aktorką, mimo to jednak nie można uzyskać większej pewności co do zasadności takiej interpretacji. Tak wiele odnajdziemy elementów sprzecznych, innych, niepasujących, że w końcu trudno cokolwiek zakładać. Rozróżnienie pomiędzy wymiarem subiektywnym a obiektywnym również pozostawia się widzowi, choć podział taki jest nie do ustanowienia. Oglądając części przedmiotów i przestrzeni, nie mamy nigdy pewności, co znajduje się poza kadrem, uświadamiany sobie, że nie zawsze pokazane jest to, co najważniejsze. Symptomatyczny przykład stanowi scena z *Zagubionej autostrady*, gdy Fred dzwoni do swojej żony Renée, a w kadrze widać telefony. Nikt nie odbiera telefonu, co sugeruje, że Renée nie ma w domu. Jednak nie ma pewności – Fred znajduje potem swoją żonę śpiącą w sypialni, tak jakby cały czas tam była, mimo że widział ją także w klubie, w którym grał koncert. Nie można orzec, czy była to tylko iluzja Freda, tak samo jak nie da się stwierdzić, czy rzeczywiście Renée nie było w domu.

Off gra tutaj tak dużą rolę, że niemożliwością jest niedokonywanie pewnych założeń, paradoks zaś tkwi w tym, że narracja jest prowadzona przewrotnie, przewiduje dopowiedzenia, a więc potrafi wprowadzać szczegóły pozostające w kontraście z tymi założeniami.

Widz szybko orientuje się w tej strategii, w związku z czym stara się nie „dointerpretowywać”, sugerować się jedynie tym, co zobaczył i traktować to fragmentarycznie. W niektórych przypadkach dopowiadanie sprawdza się – w innych nie. Zasadą jest budowanie takiego systemu, żeby wielość porządków, wieloznaczność elementów ciągle gwarantowały spójność.

Oczywiście narrator wciąż eksponuje detale, wskazując je jako ważne. W niektórych scenach pozostawia widzowi czas do namysłu, daje mu chwilę na „domyślenie” tego, co się za chwilę zdarzy. Te same zasady obejmują również postaci z filmów, „domyślanie” i sugerowanie staje się nader często istotnym elementem historii. Kiedy Leland Palmer dzwoni do swej żony Sarah, aby oznajmić jej, że Laura nie żyje, Sarah sama domyśla się wiadomości, którą ma zaraz usłyszeć. W *Mulholland dr.* Ray domyśla się, że intencją Mr. Roque’a jest usunięcie Adama z produkcji filmu, bohaterowie często zakładają pewne rzeczy,

funkcjonują podług przeświadczeń, które potem podlegają przewartościowaniu, jak na przykład przeświadczenie Betty, że Rita jest znajomą ciotki. Są to zazwyczaj wnioski logiczne, wydawałoby się rozsądne, acz nie sprawdzają się ostatecznie w rzeczywistości.

Eliptyczność fabuły, niedopełnienie, pomijanie niektórych informacji dotyczy więc nie tylko widza, ale wdziera się w pełni również w świat postaci. Wielokrotnie narrację prowadzi się w ten sposób, że dialogi odnoszące się bezpośrednio do postaci są pewnego rodzaju wyzwaniem dla widza, jak wtedy, gdy Kowboj sprawdza Adama, czy zapamiętał wypowiedziane chwilę wcześniej zdanie. Mobilizuje to widza, inicjuje także wątek metatematyczny, szeroko obecny w twórczości reżysera. Ponadto wykorzystanie muzyki immanentnej, która łączy percepcję widza z percepcją bohatera, stanowi również wprowadzenie przemyślanego ujednolicenia perspektyw, mimo ciągle uprzywilejowanej pozycji widza.

Pisząc o modelu widza ekstremalnie zaangażowanego, dopełniającego komunikat, wpisanego w strukturę przekazu filmów Lyncha, Alberto Boschi i Alessandra di Luzio zauważają: *Jest aspekt, który natychmiast rzuca się w oczy i czyni te filmy zupełnie nieklasycznymi w konstrukcji opowiadania: styl bardzo silnie eliptyczny, z całkowitym pominięciem ważnych szczegółów w akcji, które nie są nawet przekazane pośrednio przez informacje werbalne w sekwencjach następujących, sprawiając, że widz musi zdać się wyłącznie na własną wyobraźnię w rekonstrukcji zdarzeń*⁸. Błędy, nielogiczności w treści, przewartościowania powodują dodatkowo dezorientację widza. Jednak to widz musi „domyśleć”, dopełnić historię, zatem twórczość Lyncha można uznać za klasyczny przykład „dzieł otwartych” w rozumieniu Umberto Eco, co cytowani autorzy wyraźnie podkreślają⁹. Otwartość dzieła w rozumieniu włoskiego uczonego nie jest pojęciem aksjologicznym, lecz kategorią odnoszącą się do obiektywnej poetyki utworu.

Dzieło otwarte, które jawi się jako kategoria wyjątkowo odpowiednia i dostosowana do twórczości Lyncha, jest rozumiane jako fundamentalna wieloznaczność przekazu artystycznego. Każde dzieło sztuki zawiera całą gamę możliwych odczytań symbolicznych, dzieło otwarte byłoby dodatkowo tekstem kultury, w którym ustalona wieloznaczność pełniłaby rolę najważniejszą. *Model dzieła otwartego nie odtwarza obiektywnej struktury dzieła, ale strukturę stosunku percepcyjnego* – pisze Eco¹⁰. Jego rozważania dotyczą bowiem przede wszystkim kwestii wyboru widza i uprzywilejowanej pozycji widza, który w istotny sposób współtworzy dzieło cechujące się wieloznacznością i eliptycznością.

Model widza zaangażowanego, włączonego w system narracji, Lynch posuwa do skrajności. Wiele elementów zawartych w filmach wynika ze świadomości potencjalnego odczytu, na wyższym poziomie zaś równowaga pomiędzy możliwymi interpretacjami, wersjami historii gwarantuje równorzędność wyborów. Podwójność, figuratywność i abstrakcyjność elementów są często gwarantem utrzymania tej swoistej homeostazy. Co najważniejsze i wielokrotnie już powtarzane, ta wielość nie łączy się z chaosem, lecz intencjonalne zastosowanie rozwiązań równej wartości stanowi regułę w sposobie organizacji elementów. Chaos i dezorientacja nie leżą więc u podstaw tego systemu, nie wynikają z błędów w konstrukcji poetyki, mogą być jedynie reakcją na wieloznaczność i skomplikowaną relacyjność jego fragmentów. Same części są powiązane stricte funkcjonalnie i nawet te, które zostały umieszczone w celu tworzenia pozorów

jednoznaczności i logicznego związku z rzeczywistością, można uznać za równie ważne i funkcjonalne w systemie. Widz natomiast stoi przed polem możliwości wyboru znaczeń, a ściślej mówiąc przed polem możliwości dopełnienia tego, co zostało pominięte, co znajduje się poza kadrem. To, co ujawnione, mimo że stanowi jedynie fragment rzeczywistości (fragment wynikający nie tylko ze struktury samego medium filmowego, ale fragment rozumiany jako podstawowa kategoria rozumienia świata w epistemologii proponowanej przez reżysera), powinno pozostać w dialektycznym związku z offem, tak by uniknąć wszelkich nieuzasadnionych dopowiedzeń. Dzieła Lyncha są więc wymownym przykładem dzieła otwartego proponującego grę z widzom w odczytywaniu labiryntów znaczeń ukrytych pomiędzy niespójnością a zwartością prezentowanych tekstów.

KINGA JELIŃSKA

¹ D. Lynch, *Widzę siebie* (rozmowy z Chrisem Rodleyem), tłum. B. Kosecka, Kraków 1999, s. 33-34.

² A. Zalewski, „Imię Carmen” i „Dzikość serca” – dwa typy filmowej nieciągłości, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 21/22, s. 49.

³ D. Lynch, dz. cyt., s. 321.

⁴ Tamże, s. 311.

⁵ G. Paganelli, *La visione del Pensiero: Dune*, w: *David Lynch*, red. S. Boni, Torino 2000, s. 99.

⁶ D. Lynch, dz. cyt., s. 45.

⁷ M. Chion, *David Lynch*, tłum. D. Giuffruda, Torino 2000, s. 177.

⁸ A. Boschi, A. di Luzio, *Lynch, la ricerca del sublime nell'imperfezione*, w: *David Lynch*, dz. cyt., s. 21.

⁹ Tamże, s. 22.

¹⁰ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1994, s. 14.



Mulholland dr., reż. D. Lynch (2001)