

# Doświadczyc wnętrza kina

Analiza narracyjna *Inland Empire* Davida Lyncha

RAFAŁ SYSKA

## Lynch – świat osobny

David Lynch wykreował osobną przestrzeń działań artystycznych. Idioma-tyczną zarówno w warstwie fabularnej, w której wyróżnił eschatologiczny lęk, new-age'ową demonologię, zdeformowaną cielesność i ekspansję iluzji, jak również formalno-narracyjnej, w której wykorzystane zabiegi dramaturgiczne kształtowały nie tylko walor estetyczny dzieła, ale też eksponowały wymiar światopoglądowy i autointerpretacyjny. Na pierwszy plan w recepcji dorobku Lyncha wysuwa się zwykle dokonywaną przez niego dekonstrukcję formy filmowej, a zwłaszcza dekompozycję hollywoodzkiej tradycji narracyjnej i gatunkowej. Powiązane z tą własnością stały się także demitologizujące aspiracje reżysera oraz umiejętność lawirowania między postmodernistyczną modalnością a ambicjami twórcy neomodernistycznego, odchodzącego od intertekstualnych kalamburów na stronę coraz poważniejszej i doniosłej na gruncie kinematografii refleksji na temat śmierci i istnienia alternatywnych form bytu.

Dlatego w jego filmach dominują motywy: umierania, lęku przed fizyczną, psychiczną i tożsamościową dezintegracją oraz wejścia w świat zawieszony między oswojoną i zrjonalizowaną rzeczywistością naszych odczuć a czymś tajemniczym i nieznanym. Lynch opowiada o sytuacjach granicznych, opisuje przedśmier-tnie wyobrażenia, stawia widza na progu niepojętej i pierwotnej otchłani, zabiera go w podróż w przestrzeń snów, majaków i w zaświaty, a także przekonuje o istnieniu innej, alternatywnej rzeczywistości, do której dostęp uzyskują tylko nieliczni i wybrani. Lynch nie wyjaśnia jej statusu ontologicznego, preferuje badania epi-STEMOLOGICZNE, kształtuje surreálną eschatologię, promuje imaginację, fabularyzuje podświadomość, ujawnia siły niezależne od podmiotu poznawczego. Dystansując się od chrześcijańskiego dziedzictwa, preferuje raczej wierzenia wschodnie i intuicjonizm, z nich wysnuwając krytykę intelektualnych dociekań. Z lektury jego filmów jedno przekonanie pozostaje niezmiennie: Lynch, mimo sardonicznego humoru i skłonności do pastiszu, tworzy kino naznaczone smutkiem i prymarną dla naszej egzystencji obawą. Rozpoczynając analizę narracyjną jego filmów, tę konstatację trzeba szczególnie wyróżnić.

## Lynch – praktyk narratologii

Dla Davida Lyncha dyktat narracji obiektywnej istotnie wydawał się ograniczający. Reżyser rezygnował więc ze stylu zerowego, negował pierwotną funkcjo-

nalność środków filmowego wyrazu, szukał raczej takich dramaturgicznych chwytów, które naprowadzałyby widza na błędne hipotezy i wnioski. Kompromitował wiarygodność poszczególnych instancji nadawczych filmu, multiplikował narratorów, a w duchu romantycznej koncepcji ironii podkreślał paraboliczny dystans do świata przedstawionego. Wszystko to czynił po to, by powszechnie używane procedury pojmowania i interpretacji zdarzeń filmowych mogły jedynie zawieść, a sam film zmuszał widza do wytworzenia alternatywnych mechanizmów odbiorczych.

Lynch pomagał widzowi na dwa sposoby: po pierwsze, eksponował w filmach strategię narracyjnej autorefleksji, a większość fabuł ogniskował wokół tematu odtworzenia – nie tyle kreacji, ile właśnie budowania sensów i wykorzystywania uprzednich doświadczeń w celu stworzenia nowej rzeczywistości lub paralelnego opowiadania. Reżyser rozważał tym samym, jak schematy poznawcze determinują fałszywe postrzeganie otoczenia: jeśli kino głównego nurtu potwierdzało słuszność naszych sądów, Lynch ujawniał poznawcze pęknięcia i zdarzenia niemożliwe do jednoznacznej interpretacji, a ściślej, przypominające surrealistyczny bełkot, jeśli kurczowo będziemy się trzymać logiki racjonalizmu w procesie ich analizy.

Po drugie zaś Lynch kreował na protagonistę postać równie zagubioną w zderzeniu z docierającymi do niej przekazami, jaką w konfrontacji z filmowym sjużetem bywał widz. Bohaterami dzieł Lyncha (im późniejszych, tym bardziej ten proces był uwydatniony) stawały się bowiem postaci zapełnione w meandrach własnej tożsamości i podmiotowości, zmuszone do porządkowania komunikatów dochodzących z różnych i w miarę niezależnych od siebie poziomów rzeczywistości. Dopiero akt – skądinąd racjonalnej – dedukcji pozwalał oddzielić wymieszane ze sobą czasoprzestrzenie (realne, fikcyjne, obiektywne, subiektywne, wyśnione, wymarzone, przeszłe i futurospekcyjne) oraz pojąć sens ich związku.

Ten rodzaj strategii najlepiej ujawnił się w ostatnich filmach Davida Lyncha *W Zagubionej autostradzie* (*Lost Highway*, 1997), *Mulholland Drive* (*Mulholland Dr.*, 2001) i *Inland Empire* (2006) rola widza nie ograniczała się tylko do śledzenia losów bohaterów, lecz skłaniała do zachowania czujnej podejrzliwości wszędzie tam, gdzie logika związków i następstw wydawała się najbardziej klarowna. Wspomniane filmy stanowiły przecież – w największym skrócie – opowieści o zsubiektywizowanej rzeczywistości konstruowanej przez popadającego w obłęd lub tożsamościową dezintegrację bohatera, a oniryczne majaki – ustrukturywane w formie przejętej z kina gatunków – ledwie fabularyzując zindywidualizowanych doświadczeń, reminiscencji i marzeń przefiltrowanych przez pamięć zbiorową filmowych konwencji.

David Lynch wielokrotnie podkreślał, że jesteśmy zakładnikami przyczyny i niepoprawnymi zwolennikami wiktoriańskiej koncepcji kryminału, w której wyjaśnianie zagadki odbywa się w procesie dedukcyjnego porządkowania rzeczywistości, definiowania związków i znajdowania sensów. Twórca *Blue Velvet* (1986) wprowadzał widza w przestrzeń pozornego chaosu – pozornego, bowiem przyjęcie odpowiedniej dla tego świata procedury poznawczej wciąż pozwalało na ostateczne wyjaśnienie zagadki. Lynch – podkreślmy to raz jeszcze – stawiał jednak przed widzem obowiązek wytworzenia paralelnej wobec filmu narracji, kwestionującej wiarygodność zawartych w dziele obrazów, postaci i wydarzeń. Tylko wtedy, choć pozostaną wątpliwości i niejasne fragmenty, może się ujawnić

filmowy sens. Nawet w najbardziej enigmatycznym i odległym od wzorców kina fabularnego *Inland Empire*.

### Lynch – praktyk dekonstrukcji czy kognitywizmu?

Do opisu filmów Davida Lyncha pomocne wydają się dwa modele analityczne uzupełniające się w tych miejscach, w których pierwszy z nich nie wystarcza: dążący do klarownej, logicznej i wiarygodnej interpretacji kognitywizm oraz bardziej otwarta i użyteczna przy opisie wszelkich niewypełnialnych luk dekonstrukcja. Trudno stwierdzić, która z metod jest skuteczniejsza do analizy interesującego nas *Inland Empire* i wydaje się, że dopiero ich twórcze połączenie może przynieść najlepsze rezultaty.

#### I. Metoda kognitywna

Współcześnie kognitywizm stał się najpopularniejszym dyskursem służącym do analizy filmowej narracji. Efektowną interpretację *Zagubionej autostrady* w tym duchu zademonstrował Warren Buckland, sięgając zarówno po teorię Davida Bordwella, jak i Edwarda Branigana<sup>1</sup>. W kognitywizmie urzeka logika wyvodu, pomocna zwłaszcza dziś, gdy filmów o znaczącym stopniu fragmentaryzacji i subiektywizacji opowiadania jest coraz więcej. Z Bordwella jest przydatna po pierwsze formalistyczna antynomia sjużetu (danego nam przez film) i fabuły (opracowanej już przez odbiorcę). Sjużet charakteryzuje się przede wszystkim lukami i sugestiami, skrótami i potencjałem stawiania hipotez. Fabuła to uzupełnienie luk (w warstwie czasoprzestrzennej, motywacyjnej lub filmowych konwencji), to weryfikacja hipotez (stałych i czasowych, jawnych i skrywanych przez aparat narracyjny), to wreszcie wyjaśnienie skrótów (fabularnych, psychologicznych, ikonograficznych), bo film – a to *credo* kognitywistów – jedynie uruchamia proces kojarzenia, sygnalizuje określone sytuacje, resztę zostawiając widzowi – jego kompetencji i wrażliwości.

Użyteczność tej właśnie metody do analizy filmów Davida Lyncha wynika już z samej strategii fabularno-narracyjnej reżysera, który – zwłaszcza w ostatnich dziełach – opowiada o procesie odbioru docierających do człowieka przekazów i późniejszego wykorzystywania ich w akcie kreacji zsubiektywizowanej i alternatywnej czasoprzestrzeni. Publiczność Lyncha jest więc postawiona w podwójnej sytuacji odbiorczo-interpretacyjnej: nie tylko rekonstruuje sens (zarówno w procesie rozumienia, jak i jego interpretacji), ale również, śledząc losy bohatera, dostrzega w nich wykonywane przez siebie procedury odbiorcze. Metoda Bordwella pomaga w rozumieniu ciągu zdarzeń, porządkuje zagmatwany przekaz, zwraca uwagę na eliptyczność opowiadania i redundancje. W wypadku Lyncha musi być jednak uzupełniona o prostą, ale przydatną kategoryzację Edwarda Branigana dzielącego ujęcie na cztery typy na podstawie kryterium identyfikacji jego instancji nadawczych. Ta kwestia jest o tyle istotna, że sama czynność patrzenia (ukierunkowanego spojrzenia i artykulacji ujęcie-konstruowanie) stanowi u Lyncha jedną z kluczowych procedur narracyjnych, pozwalającą uporządkować niekoherentny w sjużecie ciąg przyczynowo-skutkowy. Branigan stwierdził zatem, że mamy cztery rodzaje ujęć: obiektywne (niezależne od postaci wywodzącej się z diegezy filmu), zewnętrzne ukierunkowane (zależne od bohatera, ale niezidentyfikowane

z jego spojrzeniem, a jedynie z najbliższą przestrzenią i kierunkiem patrzenia – np. spojrzenie zza pleców), wewnętrzne ukierunkowane (tak zwane POV, *point of view*, kamera w oczach bohatera) oraz wewnętrzne ukierunkowane na poziomie głębszym (obrazy snów lub halucynacji). Tu przydałoby się – a w wypadku Lyncha jest to konieczne – dodatkowe rozróżnienie: na wewnętrzne ukierunkowane na poziomie głębszym identyfikowane z POV i takie, które na głębszym poziomie jest analogiczne z kategorią drugą (zewnątrznym ukierunkowaniem). Casus *Zagubionej autostrady* i zawartych tam scen snu Freda Maddisona dowodzi, że w istocie mamy do czynienia w kinie z obiema sytuacjami i ich rozróżnienie jest niekiedy niezbędne do zrozumienia przekazu.

## II. Dekonstrukcja

Gdybyśmy założyli, że filmy Davida Lyncha są w zasadzie interpretacją samego fenomenu kina, to jego twórczość okazałaby się również znakomitą egzemplifikacją dekonstrukcyjnych koncepcji Jacques'a Derridy. Lynch rzeczywiście stara się ujawnić mechanizmy języka filmowego (zarówno na poziomie fabuły, jak i narracji) w taki sposób, aby uniemożliwiały one spójne odczytanie komunikatów. Metatekstualność odbywa się u niego w procesie dekompozycji filmowej formy, a zarazem w celu zakwestionowania stabilnych wzorców rozumienia i interpretacji filmowych znaczeń. Jak postulowałby Derrida, kino Lyncha to poluzowanie struktur, wprowadzenie ich w ruch, wytworzenie nowych form i sensów, których na pozór nie ma. Choć jego twórczość wciąż należy do instytucji (czyli kinematografii Hollywoodu), to jednocześnie jest idiomatyczna, osobliwa i naznaczona dekonstruującą wobec tej instytucji inwencyjnością autora. Jeśli wciąż będziemy się odwoływać do terminologii Derridiańskiej – stanowi swoistą kontrasygnatę dziedzictwa filmowego i to nie tylko na płaszczyźnie gatunkowej, ale w ogóle wobec klasycznej narracji opartej na imperatywnie nadawczej wiarygodności – w ostatnich kilkunastu latach podawanej przez wielu twórców w wątpliwość<sup>2</sup>.

W ostatnich latach David Lynch samą konstrukcją dramaturgiczną filmów odwołuje się do sugerowanego przez Jacques'a Derridę i Paula de Mana mechanizmu przekreślenia referencyjności tekstu. Podobnie jak czołowy amerykański dekonstrukcjonista, także Lynch pragnie, by lekturę filmu uznać za proces negatywny i traktować wszystkie zawarte w nim zdarzenia przede wszystkim w funkcji retorycznej<sup>3</sup>. Reżyser sugeruje tego rodzaju postawę, omijając logikę przyczyny i skutku, a nawet zasady obowiązującej w świecie fizyki i biologii. Na przykład w *Mulholland Drive* jedna z bohaterek, Rita, cało i niemal bez szwanku wychodzi ze straszliwego wypadku samochodowego, a w *Zagubionej autostradzie* zamknięty w celi więzień zostaje zastąpiony inną osobą. Dla Lyncha intensywny namysł nad referencyjną warstwą filmu i analiza poszczególnych anomalii fabularnych powinna wystarczyć, by uruchomić proces interpretacji (wyjścia poza sferę rozumienia). W konsekwencji wierność naturalnej logice okaże się zawsze niewystarczająca.

Twórca *Dzikości serca* (*Wild At Heart*, 1990) pomaga w tym widzowi niekonwencjonalnym użyciem środków filmowego wyrazu, korzystaniem z zaciemnień i rozjaśnień nie w funkcji eliptycznej, lecz emocjonalnej, stosowaniem krzykliwego kontrpunktu akustycznego i intensywnej kolorystyki, a także ekspozycją redundancji, która nadaje pozornie niepotrzebnym planom zdjęciowym dodatkowy status znaczeniowy. Taką rolę odgrywają kluczowe dla niego składniki idiolektu: przed-

kładanie narracji subiektywnej nad obiektywną, częste stosowanie POV i różnych form retro-, futuro- i introspekcji, wprowadzanie quasi-parabaz, eliminacja konkluzywności poszczególnych wątków, zawieszenie wrażenia realności, a także wykorzystywanie niespodziewanych i prześmiewczych happy endów oraz zmiennego rejestru emocjonalnego zdarzeń.

Lynch, łącząc patos z komedią i eksponując postulat demitologizacji, często wkracza w sferę ironii, rozumianej przez niego nie w kategoriach postulatycznych, napominających lub edukacyjnych ani nawet antyfrastycznych, ale częściej wyrażonych afirmacją subiektywnego. Lynch pojmuje ironię w duchu romantycznym, przez zdekonstruowaną formę ujawniając niepewność poznawczą narratora i przekonanie o niemożności dotarcia do prawdy. U niego celem ironii staje się zwrot ku samemu procesowi poznania i autotematyzowi sztuki, osiągnięty przez proces hybrydyzacji i kontaminacji, a także paradoksalne zestawienia i lawirowanie między persyflazem a trawestacją. Jeśli wciąż będziemy przyjmować, że David Lynch jest klasycznym dekonstrukcjonistą, to jego kino w większym stopniu nabiera charakteru analitycznego, a nie referencyjnego czy dokumentalizującego. Nie odzwierciedla więc świata i nie opisuje go, lecz zwraca się ku samemu fenomenowi kina, dekomponując podstawowe jego własności<sup>4</sup>. Parafrazując Rolanda Barthes'a – jednego z antenatów dekonstrukcji – funkcją Lynchowskiego kina nie jest przedstawianie, naśladowanie bądź oglądanie, lecz samo obcowanie z językiem filmu, przygoda z jego środkami wyrazu, wprowadzanie go w wyrafinowane związki i niekonwencjonalne zależności.

### Lynch – wypracowany wzorzec

Tym samym docieramy do trzech najdoskonalszych przykładów takiej poetyki: *Zagubionej autostrady*, *Mulholland Drive* i *Inland Empire*. Skoncentruję się na tym trzecim i najbardziej skomplikowanym, w którym procedury kognitywne zawiodą w największym stopniu, ujawniając potrzebę wprowadzenia raczej Derridiańskiej koncepcji odbiorcy-krytyka. Warto jednak zacząć od poprzednich części „trylogii”, by tym lepiej dojrzeć idiolektyczny wzorzec, stworzony w opozycji do instytucji, który w ostatnim dziele na nowo jest dekonstruowany przez swego twórcę.

#### I. *Mulholland Drive*

*Mulholland Drive*, z owej trójki, wydaje się na płaszczyźnie narracyjnej najbardziej klarowny i łatwy do wyjaśnienia. Niezwykłość (i pozorna trudność) tego dzieła wynika z faktu, że zasadniczą jego część (trwającą około stu dziesięciu minut) wypełnia sfabularyzowana projekcja marzeń głównej bohaterki popełniającej właśnie lub chwilę wcześniej samobójstwo. Widz w naturalny sposób identyfikuje się z filmowymi postaciami, śledzi ich losy, stawia hipotezy i dokonuje weryfikacji. W *Mulholland Drive*, mimo alogicznych mikropeunt i niezrozumiałych związków między poszczególnymi płaszczyznami fabuły, wciąż wierzy w zdolność dedukcji, przekonany, że w końcu zdoła uchwycić sens i rozwikłać zagadkę. Tymczasem ta ostatnia w zasadzie nie istnieje (a raczej nie jest nią ta, którą publiczność właśnie rozwiązuje), bowiem owe sto dziesięć minut filmu w ogóle się nie wydarzyło i było fałszywym tropem podjętym przez widza z pełnym przekonaniem, że dokąds on go doprowadzi.

*Mulholland Dr.* składa się z dwóch zasadniczych części, uzupełnionych prologiem, finałem i łącznikiem. Skoro główna część filmu jest fałszywa, zacznijmy więc od realistycznej (ostatnie dwadzieścia minut projekcji). Lynch prezentuje w niej dość uporządkowaną i skrótową retrospekcję przedstawiającą losy dwóch młodych kobiet, które w Los Angeles szukają drogi do sławy. Blondynka Diane przyjechała do Hollywood z kanadyjskiej prowincji, uczestniczyła w przesłuchaniach, najpierw mieszkała u ciotki, potem przeprowadziła się do niezbyt reprezentacyjnego apartamentu numer 17. Tam odwiedzała ją czarnowłosa Camille, również początkująca aktorka. Kobiety połączyła przyjaźń, a potem miłość, dla której Diane prawdopodobnie rozstała się z poprzednią partnerką zamieszkującą apartament numer 12. Sielanka nie trwała jednak zbyt długo, Camille wpadła w oko reżyserowi, Adamowi Keshrowi, nawiązała z nim koniunkturalny romans i otrzymała główną rolę w filmie, którego akcja rozgrywa się latach pięćdziesiątych XX w. Diane, dotknięta zdradą Camille, dodatkowo poniżona przez kochanków na przyjęciu zorganizowanym przez Keshera, zdecydowała się wynająć płatnych zabójców. W przydrożnym bistro wręczyła im umówioną sumę pieniędzy i fotografię Camille, wypowiadając kluczową dla filmu kwestię: *To ta dziewczyna (This is the girl)*. Znakiem wykonania zlecenia miał być niebieski klucz położony na stoliku w apartamencie. Gdy umówiony obiekt istotnie tam się pojawił, załamana Diane, cierpiąc straszliwe wyrzuty sumienia, popadła w katatoniczną depresję i odebrała sobie życie.

Streszczenie ostatnich kilkunastu minut *Mulholland Drive* oczywiście nie wyczerpuje fabuły filmu. Umierająca Diane, uciekając przed odpowiedzialnością, a przede wszystkim świadomością podjętych decyzji (zlecenia morderstwa i samobójstwa), zdołała jeszcze wytworzyć paralelny świat, w którym odgrywała rolę Betty: szczęśliwej, kochanej i adorowanej kobiety przeżywającej sympatyczny romans i przygodę. W terminologii psychiatrycznej pojawia się pojęcie fugi psychogennej – zaburzenia tożsamości polegającego na porzuceniu dotychczasowego życia i przemieszczeniu się w inne miejsce. Schorzenie to następuje wówczas, gdy umysł, chcąc uciec przed jakimś potwornym zdarzeniem, zaczyna oszukiwać sam siebie, tworząc alternatywną egzystencję. Właśnie ta powiązana z nią rzeczywistość – fikcyjna, eskapistyczna i zsubiektywizowana – wypełniła zasadniczą część *Mulholland Drive*, dłuższy czas naprowadzając widza na błędne wnioski. W apartamencie numer 17 zrozpaczona Diane zbudowała osobną czasoprzestrzeń, złożoną ze wspomnień, urywanych, nieuporządkowanych, zazwyczaj wymazujących te fragmenty pamięci, które naprowadziłyby na wydarzenie finalne – zbrodniczy występki i własną śmierć.

Na podstawowej płaszczyźnie narracyjnej wspomniane miejsce jest scenariem, w której Diane odebrała sobie życie. Natomiast w świecie jej fantazji – miejscem, w którym znaleziono martwe i poddane procesom rozkładu ciało nieznaney dziewczyny (też opatrzonej imieniem Diane, ale bardziej przypominającej Camille). Jak wspomniałem, alternatywna i zsubiektywizowana narracja Diane została skonstruowana z obserwacji, zdarzeń i postaci przejętych z jej rzeczywistych doświadczeń i poddanych surrealistycznej strukturyzacji. To właśnie ona pozwoliła na zmianę tożsamości bohaterów, kontekstów ich pojawiania się, a także przekształciła funkcję poszczególnych miejsc i przedmiotów. Diane odtąd stała się Betty, Camille – Ritą, uczestnik przyjęcia u Keshera – złowieszczym Kowbojem, matka Adama – konsjerżką i tak dalej. Także przedmioty, miejsca, a nawet wypowiedziane przez

bohaterów kwestie uległy radykalnej dekontekstualizacji: klucz wręczony przez zabójców otwierał tajemne pudełko znalezione w nie mniej tajemnym klubie „Silenzio”, zdaniem: *To ta dziewczyna* filmowi producenci zmuszali reżysera do zatrudnienia promowanej przez nich gwiazdy, a podróż limuzyną Betty do domu Keshera stała się przejazdem Rity na miejsce jej zabójstwa.

Kalamburyczny charakter fabuły nie wystarczał Lynchowi. Zatem reżyser wzbogacił go o jeszcze dwa pomysły decydujące o wyrafinowanej koncepcji całości dzieła. Po pierwsze rojenia Diane, choć pozwoliły bohaterce na barwny i w miarę bezpieczny eskapizm, wciąż były przełamywane wydarzeniami dziwnymi, niepokojącymi, a w istocie zmuszającymi ją do konfrontacji z prawdą – złowroga siła wciąż ją będzie przeciągać na stronę mroku i tajemnicy, ostatecznie przywołując ją do apartamentu numer 17. Mieszkająca po sąsiedzku Louisa przekaże groźnie brzmiącą przepowiednię o czającym się złu, kelnerka, którą płatni mordercy wprowadzą do furgonetki, będzie nosić imię Diane, w przeszukiwanym apartamencie zostaną znalezione czyjeś zwłoki, a w ręce Betty trafi tajemnicze pudełko, do którego będzie pasować klucz znaleziony w torebce Rity. *Czas się obudzić* – pod koniec onirycznej części filmu zwraca się Kowboj do Diane/Betty. Ucieczka nie jest więc kompletna i możliwa, a sen okazuje się dziurawy. Lynch odwraca reguły marzenia sennego. Bowiem tutaj w pozornie realny świat ingerują podświadome siły, ujawniając zrepresjonowaną świadomość na drodze – także psychoanalitycznej – interpretacji.

Po drugie, Lynch dokonał interesującej fabularyzacji majaków Diane, przekształconych w dzieło oparte na konwencjach kina hollywoodzkiego. Tym samym stały się one nie tylko surrealną zabawą, ale również grą ze stereotypami gatunkowymi – przede wszystkim zaś z tradycją kina sensacyjnego, począwszy od kryminału i thrillera, a na filmie gangsterskim i detektywistycznym kończąc. Hollywood, gdzie rozgrywa się akcja filmu, jest w końcu rzeczywistnym depozytariuszem wzorców wyrażania emocji. Diane przybyła do Los Angeles z oczekiwaniem osiągnięcia sławy, skończyła zaś – podobnie jak wielu innych, z dala od reflektorów – zdradzona, upokorzona i pozbawiona złudzeń. Smutek ironii objawia się u Lyncha w fakcie, że Diane uzyskuje radość i spełnienie wyłącznie w prywatnym świecie fantazji. Wówczas stała się aktywną i dynamiczną protagonistką opowieści zbudowanej z najprostszych konwencji gatunkowych: pomogła cierpiącej na amnezję nieznajomej, znalazła tajemnicze pieniądze w jej torebce, zakradła się do obcego mieszkania, sprytnie uzyskała informacje od policjanta, a wreszcie uprawiała namiętny seks z obiektem erotycznych fascynacji. Przy Betty ujawniły się wyłącznie jasne i eskapistyczne schematy gatunkowe, zaś te ciemne i przerażające pozwoliły ukarać osoby znienawidzone w przestrzeni realnej: Keshera i Camille. *Mulholland Drive* – co warto podkreślić – jest nie tylko filmem o nieodwzajemnionej miłości, ale również opowieścią o świecie filmowej iluzji i imaginacji, która właśnie w Hollywood staje się najprostszą drogą ucieczki przed własną, nieakceptowaną osobowością.

## II. Zagubiona autostrada

Tak zinterpretowane *Mulholland Drive* jawi się jako film szczególnie klarowny i logiczny. Wcześniejsza o kilka lat *Zagubiona autostrada* już nie poddaje się tak oczywistej analizie. Podstawową cyfrą tego filmu jest dwa, a kluczowym mecha-



nizmem służącym do konstruowania narracji staje się proces dublowania postaci i zdarzeń. Sam film składa się z dwóch wyraźnie rozdzielonych części, z których pierwsza koncentruje się na losach Freda, a druga – Pete’a. Uczciwiej byłoby jednak stwierdzić, że fabuła *Zagubionej autostrady* przywodzi na myśl wstęgę Möbiusa, w której początek i koniec znajdują się w najbliższej odległości od siebie, choć zarazem są umieszczone po odwrotnych stronach taśmy. U Lyncha w pierwszej scenie Fred odbiera przez domofon informację o śmierci Dicka Laurenta, a w ostatniej – okazuje się tym, kto przekazał ową wiadomość. Podobnie jak w miejscu przecięcia się wstęgi Möbiusa Lynch w środku filmu zastępuje jednego bohatera drugim, będącym w istocie alternatywną formą osobowości pierwszego z nich.

Odwrotnie niż w *Mulholland Drive* początkowa część filmu jest prymarną płaszczyzną narracyjną dzieła, zaś druga – wtórną wobec niej. W pierwszych sekwencjach poznajemy saksofonistę jazzowego, Freda Madisona, podejrzewającego swą żonę Renée o zdradę. Nim z zazdrości i narastającej obsesji Fred dokona na niej mordu, pozna Tajemniczego Mężczyznę (Mystery Man), zdolnego do bilokacji, a także stanie się ofiarą nieznanego podglądacza, który na taśmie wideo zarejestrował śpiącego go w domu. Po dokonaniu zabójstwa Fred trafi do celi śmierci, w której przemieni się w młodzieńca o imieniu Pete. Wypuszczony na wolność bohater stanie się protagonistą nowej intrygi i choć Fred po jakimś czasie wróci w nie mniej zaskakujących okolicznościach, to i tak filmowa intryga dla większości widzów staje się fabularnym dziwactwem.

Zrekonstruujmy fabułę filmu, odwołując się do procedur kognitywnych. W pierwszych czterdziestu minutach filmu, aż do opisanej transformacji, Lynch w zasadzie nie kwestionuje logiki przyczyny i skutku. Z trzech zagadek, jakie pozostawił nam z tej części dzieła, dwie są niemal konwencjonalne i stanowią stereotypową inicjację intrygi kryminalnej. Po pierwsze musimy odpowiedzieć na pytanie, kim był Dick Laurent (ewentualnie też, kto przekazał informację o jego śmierci), a po drugie, kto sfilmował dom Madisonów i w konsekwencji – również



zabójstwo Renée? Trzecia zagadka jest nietypowa i przenosi nas na bardziej metaforyczny poziom fabuły: jak Tajemniczy Mężczyzna mógł być jednocześnie na przyjęciu i w domu Freda, dzięki czemu prowadził ze sobą dziwną rozmowę telefoniczną. Sugestia fantastycznej bilokacji – rozwijana w różnych wariantach w dalszej części filmu – w oczywisty sposób prowadzi nas ku metaforze schizofrenii – podkreślonej tu nie tylko omami, obsesjami, rozdwojeniem jaźni oraz dublowaniem tożsamości i ucieczką w majaki, ale także – co Lynch efektownie inscenizuje – deformacją płaszczyzny temporalnej filmu. Reżyser nie tylko w paradoksalny sposób łączy poszczególne czasoprzestrzenie (dotyczy to zwłaszcza relacji między dwiema głównymi płaszczyznami narracyjnymi: Freda i Pete’a), ale także wprowadza wizualne repetycje, niektóre wydarzenia filmuje w zwolnionym i przyspieszonym tempie, a także w odwróconym ruchu. W związku z tym właśnie kwestia czasu, obsesyjnego powrotu do kluczowych dla intrygi epizodów oraz tworzenia wariantowych wersji tej samej historii decyduje o szczególnym charakterze opowiadania w *Zagubionej autostradzie*.

Przyjmijmy hipotezę, że Mystery Men w rzeczywistości nie istnieje i stanowi wyłącznie mroczną emanację schizofrenicznej osobowości Freda (mógł więc dzwonić do swojego domu, czyli w jakimś sensie komunikować się z samym sobą). Tajemniczy Mężczyzna, ucharakteryzowany na postać z kina grozy, jest więc swoistym demonem wydobytym z podświadomości bohatera – pierwszy raz pojawił się przecież w scenie zdefiniowanej w kategoriach sennego koszmaru. Założenie to nie rozwiązuje dwóch stereotypowych zagadek kryminalnych, ale stanowi twarde zaczepienie dla dalszej interpretacji filmu. Jej kluczową – choć jak wykażę później w zasadzie drugorzędną – kwestią jest odpowiedź na pytanie, czy Fred rzeczywiście zabił żonę, czy też odstąpił od tego zamiaru? Jeśli zabił, to oczywiście trafił do więziennej celi śmierci, gdzie gnębiony wyrzutami sumienia, bólem głowy i psychiczną dezintegracją zaczął projektować swą osobowość na postać Pete’a.

Cóż tym osiągnął? Przede wszystkim stał się zaprzeczeniem siebie samego. Wolny, młodszy i bardziej atrakcyjny przejął – co bardzo istotne – rolę kochanka przyprawiającego rogi innemu mężczyźnie. Tym kimś był pan Eddie, nazywany przez śledzących Pete’a policjantów Dickiem Laurentem (w ten sposób została wyjaśniona pierwsza konwencjonalna zagadka kryminalna) – lokalny mafiozo, szef groźnej grupy przestępczej zajmującej się produkcją filmów pornograficznych. Kochanką Pete’a stała się natomiast brunetka Alice Wakefield – swoisty negatyw blondwłosej Renée Madison (obie kobiety grała Patricia Arquette), wypychająca młodzieńca w świat zbrodni. Fred, nie mogąc się pogodzić ze zdradą żony, w alternatywnej przestrzeni przybrał tożsamość kogoś, kto tej zdrady był przyczyną. Lynch sugeruje nierzeczywisty charakter tej płaszczyzny narracyjnej nawet imionami i nazwiskami osób: imię Alice odnosi się w oczywisty sposób do wzorcowej dla tego rodzaju fabuły *Alicji w krainie czarów* Lewisa Carrolla, nazwisko Wakefield zawiera czasownik *wake* kojarzony z pobudką, odzyskiwaniem świadomości i pojmowaniem zagadki.

Podobnie jak w *Mulholland Drive* także w *Zagubionej autostradzie* kluczowym walorem fantazyjnych rojeń Freda stała się metoda ich gatunkowej fabularyzacji. Oczywiście podstawowy poziom narracji (czyli pierwsze czterdzieści minut projekcji) także jest oparty na tradycji gatunkowej – tu odwołującej się do dziedzictwa

filmowego dreszczowca, ale dopiero druga część *Zagubionej autostrady* staje się postmodernistycznym z ducha amalgamatem konwencji potraktowanych z niemal komiksową prostotą. Dominować będzie oczywiście stereotypowy *neo-noir* (postać *femme fatal*, szef grupy przestępczej, pościg krętymi drogami, świat zbrodni, nawet warsztat samochodowy), ale w tle wybrzmi również science fiction (motywna porwania przez intensywnie jasny obiekt oraz zamiany osób), film rodzinny (postać naiwnej dziewczyny z sąsiedztwa) i kino policyjne (para stróżów prawa śledząca Pete'a). Wiele z tych konwencji zostało wykpionych (jak obraz rodziców Pete'a), część z nich jawnie wyrastała z dziedzictwa złotych dekad kina hollywoodzkiego – zwłaszcza lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. Lynch, podobnie jak to uczyni w *Mulholland Drive*, alternatywną i zsubiektywizowaną wizję Freda zamknął w nawiasie filmowej tradycji. Tym samym odebrał rojeniom pozór prawdopodobieństwa, ale też sugerował, że w dzisiejszych czasach fantazja może się żywić wyłącznie wzorami zaczerpniętymi z kina gatunków. Nieprzypadkowo scena pościgu samochodowego odbywa się na Mulholland Dr., tłem pobicia niecierpliwego kierowcy jest napis „Hollywood”, a scena aresztowania i osądzenia Freda jest cytatem z filmów Hitchcocka.

Wspomniałem wcześniej, że kluczowym, ale w zasadzie drugorzędnym założeniem dla interpretacji filmowych zdarzeń jest fakt zamordowania Renée. Najpierw podjęliśmy trop, wedle którego Fred zabił żonę, po czym fikcyjną i atrakcyjniejszą dla siebie osobowość Pete'a wytworzył już w celi śmierci. Założyliśmy jednak, że Fred nie zdecydował się na zabójstwo Renée, lecz jedynie doświadczył rozpadu małżeństwa. Dostrzegł znużenie żony, dowiedział się o jej romansie z Dickiem Laurentem i w końcu nie zdołał jej zatrzymać przy sobie (dwuznaczna scena z nieodebrany telefonem). Cóż się zmienia – w zasadzie niewiele. Fred, zrozpaczony, zniszczony przez melancholię i schizofrenię, znajdując się w stanie poprzedzającym ostateczny rozpad osobowości, a może nawet samobójstwo, projektuje na fikcyjnego Pete'a paralelny tryb egzystencji będący zemstą, której sam nie był zdolny dokonać. Dzięki temu mógł podjąć działania z gruntu destrukcyjne, na co miał przecież ochotę. Ta hipoteza wydaje się o tyle słuszniejsza, że pozwala wyjaśnić pochodzenie zagadkowego filmu wideo, na którym zarejestrowano śmierć Renée. Precyzyjna analiza powtarzających się w pierwszej części *Zagubionej autostrady* ujęć prowadzi do wniosku, że obraz wideo był wyłącznie zsubiektywizowaną wizją Freda „zarejestrowaną” przez mroczną stronę jego osobowości – Tajemniczego Mężczyznę (Madison w jednej ze scen przyznaje, że nie znosi kamer, a wszelkie obrazy woli zapamiętywać niż uwieczniać na taśmie).

Oba fabularne założenia prowadzą do tej samej konstatacji i podobnych obserwacji. Renée istotnie romansowała z Dickiem Laurentem, spotykała się z nim w pokoju motelowym (tytuł filmu pochodzi od nazwy tego przybytku), a Fred, śledząc żonę, wynajawszy sąsiedni pokój, dowiódł jej zdrady. W *Zagubionej autostradzie* dowiadujemy się o tym wówczas, gdy Lynch porzuca Pete'a (a w konsekwencji też Alice i pana Eddiego) i przywraca w jego miejsce Freda (a także Renée i Dicka Laurenta). Czyni to nieprzypadkowo w piaskach kalifornijskiej Doliny Śmierci, bo właśnie eschatologiczną symbolikę wyróżnił w filmie szczególnie. Dlatego na plan pierwszy wysunął: morderstwa, celę śmierci z nagle gasnącą żarówką, a także wizualny lejtmotyw filmu, czyli jazdę samochodem w mrok oraz kluczową w swym dorobku *ikonografię przejścia na drugą stronę*. Cytuje w Dolinie Śmierci

nawet apokaliptyczny z ducha kryminal Roberta Aldricha *Śmiertelny pocałunek* (*Kiss Me Deadly*, 1955). Czy Fred zabił Laurenta (wręczonym przez tajemniczego człowieka narzędziem zbrodni)? Raczej nie. Na pewno jednak stał się więźniem destrukcyjnej iluzji, w finale *Zagubionej autostrady* uciekając w groteskowym pościgu przed policją, wciąż przechodząc bolesne transformacje osobowości. Tak jak *Mulholland Drive* to w istocie smutny melodramat o porzuconej lesbijce, tak *Zagubiona autostrada* to opowieść o lęku przed zdradą małżeńską wpędzającym w chorobę psychiczną.

### ***Inland Empire* – wstępna rekonstrukcja**

*Inland Empire*, ostatni z dotychczas nakręconych filmów pełnometrażowych, David Lynch zaprojektował z największym rozmachem narracyjnym, rozwijając równolegle kilka powiązanych ze sobą płaszczyzn fabularnych i wykorzystując w większym stopniu niż wcześniej polifoniczną i szkatułkową formę opowiadania. Dla większości krytyków problemem staje się już nawet streszczenie zdarzeń i wybranie podstawowej dla filmu instancji nadawczej. Stosunkowo najprostsza jest pierwsza godzina projekcji, w trakcie której Lynch przedstawił losy hollywoodzkiej i nieco już zapomnianej gwiazdy Nikki Grace (Laura Dern), która otrzymuje długo oczekiwaną rolę Susan Blue w melodramacie *On High in Blue Tomorrow*. Reżyserii owego filmu podejmuje się Kingsley Stewart (Jeremy Irons), uzależniony od tajemniczego asystenta, Freddiego Howarda (Harry Dean Stanton), a w postaci kochanka, Billy'ego Side'a, wciela się pewny siebie Devon Berk (Justin Theroux). Między aktorami (podobnie jak filmowymi postaciami) rozkwita romans skrywany przed małżonkami: rzeczywistym Piotrkim Królem (Peter Lucas) i wewnątrzfilmową Doris Side (Julia Ormond). Melodramat dość szybko przekształca się jednak w thriller, a sama praca na planie zdjęciowym wprowadza aktorów w coraz większy niepokój, którego głównym, choć na początku bagatelizowanym, powodem jest fakt, że *On High in Blue Tomorrow* jest w istocie remakiem filmu opartego na cygańskiej legendzie z Polski, 47, który przed laty nie został ukończony, bowiem w trakcie prac zdjęciowych w dziwny sposób zostali zamordowani jego bohaterowie. Przewidywalną konsekwencją tego odkrycia staje się przenikanie trzech światów – jednego należącego do Nikki, drugiego powiązanego z Sue i trzeciego wyrastającego z 47.

Tak streszczone pierwsze kilkadziesiąt minut fabuły nie wyczerpuje scenariuszowego bogactwa *Inland Empire*. Rozrzedzenie granic między przestrzenią ekipy filmowej pracującej nad filmem a samym zrealizowanym właśnie dziełem stanowiłoby bowiem dość banalny (przynajmniej dla Lyncha) koncept fabularny. Przejście w wewnętrzny świat filmu (skądinąd kunsztownie zainscenizowane) uruchamia zatem kolejne wątki i płaszczyzny scenariuszowe. Zwykle stanowią one konsekwencję faktu, że protagonistka *On High in Blue Tomorrow*, Sue Blue, zaczyna doświadczać istnienia alternatywnej czasoprzestrzeni powiązanej z niedokończonym przed laty filmem. Tajemnicze 47 staje się więc swoistą matrycą fabularną zdarzeń w *On High...* (a jednocześnie wydarzeń dokonujących się na planie zdjęciowym tego filmu), a jawiące się wokół Susan Blue (i Nikki Grace) sytuacje stanowią osobliwą rekonstrukcję i reinterpretację zdarzeń zawartych w europejskim pierwowzorze. Przyczyną zaistnienia tego procesu wydaje się szczególnie status protagonistki 47, *Zagubionej Dziewczyny* (Karolina Gruszka), uwięzionej w pokoju hotelowym i zatrzaśniętej w scenariuszu, który nigdy nie do-

tarł do puenty. To właśnie świadomość istnienia tej kobiety i przekonanie o potrzebie odtworzenia związanych z nią sytuacji pchnie Sue Blue (i w konsekwencji też Nikki Grace) do uwolnienia postaci przykutej do krzesła i zapatrzonej w odbiornik telewizyjny.

Nawet takie streszczenie – jeszcze pobieżne, choć już nastawione na interpretację – nie wystarczy do objęcia całego filmu, a jedynie tworzy pierwsze hipotezy analityczne. Wszystkie one wykraczają poza płaszczyznę referencyjną opowiadania i zmuszają widza do tego, by traktował wydarzenia, motywacje i przestrzenie wyłącznie wychwytyjąc zawartą w nich energię metafor i alegorii. Dosłowne traktowanie przedstawionych w filmie sytuacji doprowadzi bowiem widza wyłącznie do obcowania z niepojętym chaosem.

### ***Inland Empire* – iluzja i kobiecość**

*Inland Empire* należy zatem, podobnie jak *Zagubiona autostrada* i *Mulholland Drive*, do filmów-metafor, stając się przede wszystkim medytacją na temat zdrady i lęku wynikłego z utraty kochanej osoby oraz faktycznej nieznamości kogoś, z kim się spędza życie, a także ze świadomości istnienia alternatywnych i komunikujących się dziwnym kodem światów. Dlatego Lynch potrzebował nie jednej konkretnej historii, lecz rozczepił osobowość głównej bohaterki na kilka innych osób, z których każda reprezentowała odmienny wariant relacji charakterystycznych dla melodramatycznego czworokąta. W *Inland Empire* Nikki romansuje więc z Devonem – bądź ten romans jest im sugerowany przez: insynuacje sąsiadki (Grace Zabriske), agentów Devona, chorobliwą zazdrość Piotra Króla oraz metaforyczne przytyki gospodyni telewizyjnego talk show. W przestrzeni *On High in Blue Tomorrow* romans Sue i Billy'ego wydaje się z kolei analogią (bądź realizacją marzeń) związku Nikki i Devona, choć szybko kwestia zdrady zostanie zmarginalizowana na rzecz ukazania społecznej i emocjonalnej regresji bohaterki. W początkowych partiach filmu Lynch jeszcze oddziela od siebie obie płaszczyzny narracyjne, potem jednak porzuca Nikki (wróci do niej dopiero pod koniec dzieła) i koncentruje się na losach samej Sue, projektując dla niej trzy luźno ze sobą powiązane sytuacje fabularne.

Na marginesie szkicuje także losy Zagubionej Dziewczyny – nie tylko portretowanej przed odbiornikiem telewizyjnym, ale także w kilku swobodnie potraktowanych scenach o swoście retrospekcyjnym charakterze (być może są to epizody z filmu 47). Lynch nie zachowuje przy tym integralności swych bohaterek, lecz płynnie przechodzi między poszczególnymi fazami ich życia, eksponując – kluczowy dla filmu – temat degradacji i cierpienia kobiecych postaci: upokarzanych, bitych, gwałconych, zmuszanych do prostytucji, wreszcie mordowanych.

Założenia pozwalające na rekonstrukcję fabuły są więc dwa: po pierwsze *Inland Empire* jest opowieścią o samym fenomenie kina, a także o związanych z nim: iluzji, imaginacji, uwięzieniu w fikcji i tworzeniu eskapistycznych światów w konwencjach filmu hollywoodzkiego i seriali telewizyjnych. Jest także filmem o pamięci, którą Lynch rozumie jako czynność rekonstrukcji wcześniej dokonanych zdarzeń i zaistniałych sytuacji, wynikających nie z jednostkowego doświadczenia, ale zawartych w zbiorowym dziedzictwie archetypów (stąd konwencje gatunkowe, przypowieści, werbalne metafory lub miejsca-alegorie). W tym kontekście ważna jest definiująca oprawę wizualną filmu ikonografia autotematyzmu; *Inland Empire*

rozpoczyna się od dwóch obrazów: światła reflektora skierowanego na napis tytułu i igły gramofonowej szczytującej dźwięk nagrany na płycie. Chwilę potem w kolo-  
rową część filmu wprowadzi widza blask docierający z projektora wizyjnego. Cu-  
dzysłów autotematyzmu stanowi więc dla widza oczywisty trop fabularny  
(uzupełniony o późniejsze obrazy ekipy filmowej, kamery, odbiorniki telewizyjne  
etc.), ale Lynch – i to trzeba podkreślić – rozumie go nie jako akt tworzenia i krea-  
cji, lecz odtwarzania i odgrywania zdarzeń wcześniejszych bądź zdeponowanych  
w alternatywnym (wewnętrznym) świecie (imperium) konwencji i imaginacji.  
W *Inland Empire* aktor i reżyser nie tworzy więc niczego nowego, lecz przeciwnie  
– uświadamia sobie, że jego jedyną zdolnością jest aktualizacja filmowych wzor-  
ców i wywoływanie uwięzionych w powszechnych wyobrażeniach sytuacji fabu-  
larnych i puent.

Po drugie *Inland Empire* jest medytacją na temat kobiecości i związanego z nią  
doświadczenia podrzędności, samotności i zdrady, co wprawdzie nie stoi w opo-  
zycji do wcześniejszej twórczości reżysera, ale wzmacnia zawartą jedynie w *Mul-  
holland Drive* podobnie silną perspektywę kobiecego spojrzenia. Lynch, co na  
marginesie warto wspomnieć, obiera zwykle patriarchalny punkt widzenia. Kobie-  
cość niewątpliwie wielbi, ale odbiera jej realny i rzeczywisty aspekt. Wystarczy  
spojrzeć, jak portretuje kobiece bohaterki: posągowe, piękne, fetysyzowane stro-  
jem, makijażem, wyglądem – w odczuciu heteroseksualnego mężczyzny – nienaa-  
ganne. W *Zagubionej autostradzie* nawet o poranku, lekko tajemnicze,  
o spokojnym chodzie, w butach na wysokim obcasie pojawiają się jak fantomy,  
bardziej reprezentacje doskonałej kobiecości, emanacje filmowych konwencji  
i kontynuacje snu niż osoby rzeczywiste. Kobiety są u niego definiowane zarówno  
przez ciało (nigdy „nieskalane” macierzyństwem) i seksualność, jak również przez  
stereotypową tajemnicę i nieodgadnionność. Są zbudowane z banalnych, choć w rę-  
kach Lyncha fascynujących antynomii: zależności od partnera, ale zarazem domi-  
nacji nad nim przez seksualność i możliwość zdrady. W *Inland Empire* Lynch  
przygląda się tej kobiecości z różnych perspektyw, tworzy mozaikowy portret nie  
jednej postaci, ale zmultiplikowanego wyobrażenia tworzonego przez mężczyzn.  
A zastosowana do organizacji materiału fabularnego polifoniczna narracja stanowi  
dla tych ambicji naturalną i użyteczną bazę.

Oba te wielkie tematy – iluzji i kobiecości – Lynch rozwija równolegle, łączy  
ze sobą, stosując ostre kontrasty, przeskoki montażowe, rezygnując z klarowności  
fabularnego wywodu oraz logiki następstw i związków. Odrzuca linearnie pojęty  
czas, banalizuje rolę wiarygodnej motywacji działań, miesza porządku czasowe  
i przestrzenne. Przyjmijmy więc trzecie założenie narracyjne: jeśli *Zagubiona au-  
tostrada* i *Mulholland Drive* były filmami fabularnymi umożliwiającymi rekon-  
strukcję fabuły na podstawie kognitywnych procedur analitycznych, to *Inland  
Empire* jest raczej filmem-esejem i powinien być opisywany na podstawie charak-  
terystycznej dla tej formy komunikacyjnej koncepcji narracyjnej.

### ***Inland Empire* – alegoria**

W wypadku tego filmu rzeczywiście można mówić o sfabularyzowanym eseju,  
którego tematem nie jest kobieta czy kobiety, ale sam fenomen kobiecości postrze-  
ganej z perspektywy mężczyzny. *Inland Empire* nie jest też opowieścią o ekipie  
realizującej film i aktorce, która utożsamia się do granic zatracenia z filmową po-

stacją, lecz esejem o iluzji i imaginacji, których kino jest dotychczas najdoskonalszym produktem. Lynch stosuje narrację alternatywną, nieklasyczną, multiplikuje plany narracyjne, wprowadza logikę poetycką i surrealną, zniemacka podejmuje marginalne wątki, by po chwili je porzucić; w porównaniu z *Zagubioną autostradą* i *Mulholland Drive* wyraźnie utrudnia rekonstrukcję fabuły. W *Inland Empire* mamy raczej do czynienia z tym, co zwolennicy Nowej Historii Filmu nazywają narracją atrakcji, powrotem do tych form opowiadania, które nie są oparte na fabularnej spójności, lecz przeciwnie – stanowią konsekwencję hybrydycznego, mozaikowego i polifonicznego modelu prowadzenia zdarzeń, wynikłego z takiegoż odbioru bodźców ze świata zewnętrznego. Obowiązywał on jeszcze przed nadejściem ery kina klasycznego (czyli przed 1917 r.), przetrwał w filmowej awangardzie, a dziś wraca do kina głównego nurtu dzięki doświadczanej współcześnie multiplikacji przekazów audiowizualnych.

Osadzenie *Inland Empire* w widocznej dziś modzie na neonarrację jest samo w sobie interesujące, bo już realizacja filmu – hybrydycznego, wyszukującego nowoczesne technologie, powiązanego z Internetem, składanego na oczach widza – wnioskuje o taką perspektywę krytyczną. Nas może to interesować w mniejszym stopniu, a narracyjną niespójność i polifonię traktujemy przede wszystkim jako metodę odciążenia widza od procedur przynależnych odbiorowi filmu fabularnego. Filmem *Inland Empire* rządzi struktura alegorii, w ramach której mniej ważna staje się owa logika przyczyny i skutku, wiarygodność psychologicznej ewolucji oraz konkluzywność opowiadania, niż posługiwanie się archetypami, symboliczną ikonografią i sytuacjami metaforycznymi. Dlatego pojawiają się w filmie specjalnie dobrane przestrzenie o statusie miejsc alegorycznych: więzienie, sala przesłuchań, pokój hotelowy, deptak przy Hollywood Boulevard, plan zdjęciowy, scena, dekoracja, dom-atrapa. To w nich mogą zaistnieć sytuacje archetypiczne: uwięzienie, zdrada, osamotnienie, opuszczenie, strach; a także czynności transgresyjne: zespolenie płci, przejście do światów pośrednich, zaburzenie identyfikacji. Lynch stosuje właśnie alegorie, wykorzystuje retoryczny język opowiadania, wyróżnia symbolikę i metaforykę, podkreśla polisemiczność słów wypowiedzianych przez bohaterów. Oczywiście podobnie było w *Zagubionej autostradzie* i *Mulholland Drive*, ale tam historia zdradzanego Freda i nieudanej kariery Betty zawierała walor autentyzmu i realizmu, podczas gdy w wypadku Sue/Nikki tego rodzaju odczuć już mieć nie możemy.

### ***Inland Empire* – powtórna rekonstrukcja fabuły**

Zgodnie z sugestiami kognitywistów warto jednak na wstępie stworzyć hipotezę początku intrygi. W wypadku *Inland Empire* nie jest to łatwe i obarczone niebezpieczeństwem błędnego założenia. Ustalając wyjściową planszę narracji, spróbujmy ją na wstępie (ale tylko na wstępie) zidentyfikować z kobietą (Lynch nazywa ją Zagubioną Dziewczyną – Lost Girl) siedzącą w pokoju hotelowym naprzeciw włączonego odbiornika telewizyjnego. Dlaczego akurat ten obraz spełnia walor inicjalnego? Dzieje się tak z kilku powodów. Po pierwsze, znajduje się on w scenie będącej introdukcją filmu i stanowi konsekwencję uprzedniej mikrointrygi, w której posługująca się językiem polskim bohaterka jest wprowadzana przez mężczyznę (klienta/sutenera) do hotelu i zmuszana do upokarzającej prostytucji. Następująca po tym zdarzeniu opisywana sytuacja, przekształcona w wizualny lejt-

motyw filmu, stanowi logiczne następstwo uwięzienia bohaterki przez agresywnego i władczego oprawcę, jak sama twierdzi, w znajomej, ale nierozpoznawalnej przestrzeni. Odtąd znajdująca się w zamknięciu Zagubiona Dziewczyna może snuć eskapistyczną wersję zdarzeń, dążąc tym samym do uwolnienia.

Po drugie, o konstytutywnym dla narracji charakterze sceny decyduje także punkt dojścia intrygi filmu, w którym postać grana przez Laurę Dern (boleśnie doświadczona Sue Nikki Grace) pojawia się w pokoju hotelowym, składa pocałunek na ustach Zagubionej Dziewczyny, w symboliczny sposób uwalnia ją z zamknięcia i rozplywa się jak duch bądź odcięty od źródła prądu hologram. Po tym wydarzeniu w diegezie filmu akcent zostanie położony na postać Lost Girl, która wraca do domu, do męża i syna, witana przez nich z radosnym zdziwieniem – prawdopodobnie po długiej nieobecności. Przybywa do przestrzeni wcześniej zarezerwowanej dla Susan Blue, ją samą zostawiając w miejscu swojego uwięzienia.

Zagubiona Dziewczyna u Lyncha przyjmuje rolę podmiotu spojrzenia i jest uchwycona w paradoksalnej pozycji pasywnego demiurga. Pasywnego – bo zamknięta w pokoju siedzi nieruchomo na krześle i wpatruje się w ekran telewizora, co ważne, odłączonego od źródła emisji. Obrazy pojawiające się na ekranie są więc raczej ewokowane oczekiwaniami kobiety niż niezależnym od podmiotu spojrzenia faktem emisji, z czego wynika jej demiurgiczny charakter i subiektywny odtąd charakter narracji. Odpowiednie następstwo ujęć pozwala zatem potraktować bohaterkę nie tylko jako obserwatora zdarzeń, ale właśnie kreatora alternatywnych i eskapistycznych przestrzeni. To wtedy, patrząc w wyłączony telewizor, Lost Girl dociera do pierwszej rozbudowanej fabularnie postaci, Nikki Grace, hollywoodzkiej gwiazdy filmowej – odtąd protagonistki zdarzeń.

Trafia do jej świata jednak nie bezpośrednio, ale, po pierwsze, wysławszy w formie „emisariusza” sąsiadkę o słowiańskim akcencie (Zagubiona Dziewczyna przynależy raczej do polskiej przestrzeni filmu, Nikki Grace – do amerykańskiej) oraz, po drugie, przez mediujący między obiema płaszczyznami referencyjnymi filmu sitcom *Króliki (Rabbits)*. Kilukrotnie pojawiające się w *Inland Empire* wstawki z przebranymi w królicze stroje trzema postaciami pochodzą ze średniometrażowego filmu Lyncha, dystrybuowanego przede wszystkim w Internecie. Groteskowa parodia telewizyjnych sitcomów, rozwijająca charakterystyczną dla Lyncha koncepcję światów pośrednich, temporalnej alinearności i trybu warunkowego opowiadania w *Inland Empire* jest przede wszystkim fabularyzacją filmowych konwencji ukazanych tu w stanie czystym, nieużytkowym, będących nie tyle matrycą fabuły, ale wręcz jej istotą. Poza tym przestrzeń pokoju 47 jest skojarzona właśnie z dość ubogim pomieszczeniem zamieszkanym przez króliki i do niego wkracza w jednej z finałowych scen Nikki/Sue, w ten sposób wnikać w wewnętrzny świat Zagubionej Dziewczyny. Świat królików należy więc do Lynchowskich światów pośrednich.

I tak oto można założyć sytuację wyjściową *Inland Empire*, rozumianą oczywiście jako fundamentalną dla filmu wielką metaforę: uwięziona przez patriariat (i powiązany z nim niedokończony film 47) kobieta, przywoławszy konwencje filmowe i telewizyjne, dekonstruuje schemat, uwalnia się spod dominacji męskiego potwora (identyfikowanego z Fantomem) i odzyskuje wolność. Wzywa na pomoc dziedzictwo kinematografii, filmy zrealizowane i niezrealizowane, potężną energią eskapizmu i iluzji, społeczny status gwiazdy oraz złożone w konwencjach depozyty

marzeń i oczekiwań publiczności. Przygląda się ewolucji Nikki Grace (aktorki) i Susan Blue (postaci filmowej) – od osób zarazem spełnionych w patriarchalnym porządku kulturowym, ale jednocześnie pasywnych, po osoby przez ten porządek upokorzone i gnębione, ale jednocześnie bardziej aktywne i świadome statusu kulturowego. Śledząc ich losy i kierując je na kolejne, coraz dramatyczniejsze doświadczenia, wyposaża wykreowaną przez siebie postać (zespolej w jedność Nikki i Susan) w taki rodzaj samoświadomości i potencjału oporu wobec mężczyzny, jaki ostatecznie pozwoli wyrwać Zagubioną Dziewczynę z sytuacji uwięzienia.

Oczywiście można przyjąć alternatywną wersję genezy intrygi i za protagonistkę intrygi uznać Nikki Grace – porwaną przez nieukończony przed laty film, zdeprawujący ją (i jej postać – Susan Blue) z mozaikowym doświadczeniem upokorzenia, tajemnicy, zagubienia i strachu ewokowanego przez sytuację Zagubionej Dziewczyny. W tym kontekście tytułowe *Inland Empire* stanowiłoby wszechwładną i ujawniającą tylko wybranym energią imaginacji i fikcji, antynomię eskapizmu i realizmu, która więzi filmowe postaci i zdarzenia, tworzy alternatywną przestrzeń oraz staje się wariantem Lynchowskich zaświatów (wcześniej snów, konwencji filmowych i telewizyjnych, majaków lub intuicyjnie odczuwanej duchowości). Nikki Grace – dzięki doświadczeniom nabytym na planie filmowym (bo już wtedy uświadamiała sobie obecność alternatywnych przestrzeni) oraz transgresyjnym odczuciom towarzyszącym kreacji Susan Blue – odnajduje przejście do owego wewnętrznego świata kina i iluzji. Z zaskoczeniem odkrywa, że jej praca aktorki, a potem egzystencja postaci jest w istocie reinterpretacją działań i sytuacji całkowicie od niej niezależnych, wyrastających z dziedzictwa *Inland Empire*.

Gdy pod koniec filmu reżyser Kingsley Stewart zatrzymuje kamerę w scenie na Hollywood Boulevard, Nikki nie wraca do „żywych”, lecz przez ekran, czerwona kotarę, schody, labiryntowe korytarze i drzwi ozdobione napisem Axxon N. (a więc kluczowe dla *Inland Empire* rekwizyty przekroczenia) trafia do alternatywnej rzeczywistości dotychczas zamieszkałej przez Króliki i Zagubioną Dziewczynę. Tę ostatnią uwalnia z niewoli (pozwala osiągnąć odebrany niedokończonemu 47 happy end) i w zasadzie pozostawia na jej miejscu kreowaną przez siebie postać Sue, co sugeruje ujęcie zapatrzonej w migający telewizor kobiety, pojawiające się tuż przed sceną pojmowaną jako domknięcie ramy z udziałem sąsiadki-emisariuszki i Nikki.

Szczegółowo opisując sjużet filmu, do tych wszystkich wydarzeń wrócę raz jeszcze. Teraz pragnę jedynie zaznaczyć, że pierwsza hipoteza nie przeczy drugiej i w zależności od dobranego podmiotu opowiadania obie wzajemnie się uzupełniają.

### ***Inland Empire* – tryb warunkowy**

Lynch, jak już wspomniałem, konstruuje fabułę bez dbałości o spójność opowiadania, promuje mozaikowość i subiektywny tryb narracji. Łączy strukturę szkatułkową z polifonią, oba schematy radykalnie jednak dekonstruuje. Pierwszy model narracyjny wydaje się na pozór wystarczający dla uporządkowania fabuły filmu (ktoś opowiada historię, w której ktoś opowiada inną historię). Pozorność narracji szkatułkowej wynika w tym wypadku jednak z faktu, że powrót do podstawowej płaszczyzny narracyjnej *Inland Empire* nie następuje przez ruch wznoszący (typowy dla tego wzorca), lecz przez zapętłający opowiadanie obrót.





Z drugiej strony w wypadku polifonii moglibyśmy liczyć na symultaniczność i równoległość powiązanych ze sobą płaszczyzn narracyjnych, z których żadna nie powinna wybijać się ponad drugą, uzyskując status podmiotu opowiadania. Tymczasem w *Inland Empire* mamy raczej do czynienia ze stałym kompromitowaniem zarówno podmiotowości przeplatających i powiązanych ze sobą czasoprzestrzeni (polifonia), jak i z dominującą pozycją jednej z nich (szkatułkowość).

Najważniejsze jest więc zagubienie i poczucie obcowania ze światem wziętym w nawias trybu warunkowego opowiadania. Dowodem na to jest postać tajemniczej sąsiadki, która przybywa do Nikki Grace z nowiną otrzymania upragnionej roli filmowej. Zdziwaczała, posługująca się twardym akcentem, opowiada bohaterce dwie przypowieści, swoiste aktualizacje baśni o Jasiu i Małgosi – w jej wersji są to historie dzieci, które nieświadome niebezpieczeństwa wkroczyły w sferę zła i tajemnicy, a w końcu zgubiły się w trakcie zabawy gdzieś na tyłach oswojonej przestrzeni. W swych metaforycznych opowieściach niejako antycypuje późniejsze wydarzenia, niemal opisuje tylną część dekoracji planu zdjęciowego Nikki oraz wypowiada zdanie (potem jeszcze kilkakrotnie powtórzone w innych kontekstach) o „niezapłaconym rachunku” (słowo *unpaid* może się tu odnosić do niedokończenia czegoś, na przykład filmu, słowo *bill* – do imienia protagonisty *On High in Blue Tomorrow*). Zniecierpliwiona Nikki postanawia wyprosić sąsiadkę, ale ta ostatecznie wygłasza kluczową dla filmu kwestię: *Jeśli dziś byłoby jutro, siedziałabyś tam*, inicjując tryb warunkowy opowiadania i alternatywny status egzystencji Nikki. W finale, w ostatniej odsłonie filmu przed napisami końcowymi, Lynch przywróci tę sytuację, zawierając zasadniczą część sjużetu w nawiasie trybu przypuszczającego i niedokonanego (realizowanego jakby tylko w domysłach i potencjalnych możliwościach).

*Jeśli dziś byłoby jutro, siedziałabyś tam*. Nikki, obróciwszy głowę we wskazane miejsce, widzi samą siebie dzień później, rozentuzjasmowaną otrzymaną przed

chwilą wiadomością o angażu. Radość ponownej pracy coraz częściej będą jednak zakłócać zdarzenia dziwne i niezrozumiałe, które – podobnie jak w *Mulholland Drive* – będą stanowić sygnały istnienia paralelnego świata, być może bardziej rzeczywistego, który kreuje fikcję, a wraz z nią Nikki (jako protagonistkę) oraz Sue (jako postać mediującą między oboma światami).

Nikki, podobnie jak Pete w *Zagubionej autostradzie*, a zwłaszcza Betty w *Mulholland Drive* uświadamia sobie, że jest kimś, kto jedynie doświadcza bycia ledwie projekcją czyjegoś eskapizmu. Lynch w *Inland Empire* odwraca typową sytuację – to nie aktor i ekipa stają się demiurgami filmu i filmowej postaci oraz wciągają widza w świat iluzji (jej formą było owe 110 minut *Mulholland Drive*), ale przeciwnie – to raczej sam film i dokonujące się w filmie (nie na planie, ale właśnie w filmie) wydarzenia przejmują kontrolę nad twórcami. I nie chodzi tu o psychologiczny aspekt tej refleksji, ale o ową magię wynikającą ze świadomości istnienia tytułowego imperium. Aktorzy i filmowcy nie tworzą tu świata opartego na schematach, ale są rodzajem wywoływaczy duchów, mediują ze światem zbiorowej imaginacji, bo tam są ukryte dawne filmy, istniejące, dokończzone, uwięzione, wyobrażone, nigdy niezrealizowane, owe różnorodne wzory postaci, zdarzeń i postaw. Wymyślony przez media i showbiznes substytut zaświatów. Aktorzy i filmowcy stają się odtąd zakładnikami tych wyobrażeń, postaci tam istniejących, nawet gdy pozornie kończy się film i słychać ostatni klaps w finałowej scenie.

#### ***Inland Empire* – opis filmowego szużetu**

Zaznaczywszy wszystkie hipotezy interpretacyjne, możemy dokonać ostatecznego opisu zdarzeń filmowych, opierając się na nieuporządkowanej chronologii zastosowanej przez Lyncha. Rekonstrukcja fabuły przez narzucenie zdarzeniom wzorca linearnego mijają się tu z celem, bowiem Lynch – co już zostało wspomniane – chronologia w ogóle nie interesuje, a bardziej owe zapętlenia, czasoprzestrzenne przeskoki i wstęgi Möbiusa wprowadzone w mikroskali (jak w scenie, gdy na tyłach dekoracji pojawia się postać Nikki, podczas gdy ona sama znajduje się w jej przedniej części). Lynch wprowadza zatem tryb przypuszczający opowiadania i inscenizuje odstępstwa temporalne. Miesza czas teraźniejszy z retrospekcjami (dłuższymi i krótszymi), a także futurospekcjami i wydarzeniami, których status temporalny nie jest możliwy do określenia. W jednej ze scen eksponuje zegarek z cofającymi się wskazówkami, w innym fragmencie filmu przyspiesza ruch, a kiedy indziej na jedną przestrzeń nakłada wydarzenia, które powinny rozgrywać się osobno. Bohaterowie często mówią o czasie. Sąsiadka wspomina Nikki, że zawsze ma problem z temporalnym ułożeniem teraźniejszości, na pytanie jednego z królików: *która jest godzina?* wybucha śmiech publiczności, w wynurzeniach Sue na poddaszu kamienicy można wychwycić wątpliwość bohaterki, która nie jest w stanie stwierdzić, czy coś się wydarzyło w przeszłości, czy ma się wydarzyć jutro. W dodatku w jednej ze scen widać stroje i samochody pochodzące sprzed II wojny światowej. Lynch wprowadza również typową dla siebie archaizację przestrzeni, przez dobór piosenek, strojów, niektórych wnętrzy czy rekwizytów (na przykład typowy dla lat trzydziestych XX w. mikrofon prezentera radiowego – cameo Williama H. Macy'ego). Z tych właśnie powodów warto więc zrezygnować z pokusy nadania zdarzeniom filmowym porządku linearnego, a w tym miejscu wyróżnić kilka tematów (wątków przewodnich) wzajemnie przenikających się w filmie.

### I. Przejście od Nikki do Sue i Sue do Nikki

Zawarty w powyższym podtytule motyw przejścia należy do kluczowych dla fabuły *Inland Empire*. Idea wydawała się prosta: należało wynieść proces identyfikacji Nikki Grace z postacią Susan Blue do takiego poziomu, by aktorka utraciła więź z własnym światem, a potem, po ukończeniu prac na planie filmowym, nie od razu była zdolna przywrócić integralność swej osoby. Jednak koncept ten, w sumie przecież banalny, stanowił dla Lyncha zaledwie bazę przyszłych zabiegów inscenizacyjnych. Fundamentalna dla reżysera była bowiem ekspozycja zagubienia i bezradności Nikki (oraz Sue), a także podkreślenie ich podrzędności względem innych dominujących narratorów. Tylko w takim stanie, uprzedmiotowionym i warunkowanym czymś aktem kreacji, mogły one uświadomić sobie fikcyjny i niedemiurgiczny status. W wypadku Nikki dzieje się to na kilka sposobów i za przykład mogą posłużyć już pierwsze sceny *Inland Empire* z jej udziałem.

I tak, wkrótce po rozpoczęciu filmu, posiadłość Nikki nawiązuje wspomniana już wielokrotnie sąsiadka – ów pośrednik między paralelnie egzystującymi światami lub też zwiastun tajemniczego „jutra”. Gość swą podmiotową pozycję względem Nikki eksponuje na kilka sposobów. Przede wszystkim chępli się znacznie większą od samej aktorki wiedzą na temat filmu, sugeruje możliwy rozwój intrygi *On High in Blue Tomorrow*, oczekuje określonych puent i konfliktów. W każdym razie kieruje scenariusz filmu na tory, które staną się odpowiednie w procesie przekształcenia *On High...* w przestrzeń graniczącą z *Inland Empire*. Warto pamiętać, że później samą Sue odwiedzi inna emisariuszka (grana tym razem przez Mary Steenburger), wypowie jak hasło kwestię o niezapłaconym rachunku i zasugeruje rozmówcy potrzebę skontaktowania się z mieszkającym po sąsiedzku Crimpem (jednym z wcieleń Fantoma). Ważniejsze dla fabuły filmu są jednak odwiedziny sąsiadki Nikki. Zainicjują one opisany wcześniej tryb warunkowy opowiadania rozpoczęty słowami: *Gdyby dziś było jutro, siedziałabyś tam*. Choć już kilkakrotnie kwestia ta była tu przywołana, warto to zdarzenie przypomnieć raz jeszcze, bo praca na planie *On High in Blue Tomorrow* przynosi Nikki nie tyle sposobność zagrania prawdziwej roli, ile możliwość poznania siły tkwiącej w *Inland Empire*, którą aktorka może zrealizować wyłącznie dzięki sąsiadce, w czasoprzestrzeni niezależnej względem własnej egzystencji i pracy na planie zdjęciowym. Wkracza więc rolę filmową nie tyle w świat Sue, ale przez niego – w alternatywną przestrzeń filmowej imaginacji.

Pięknie potwierdza ten koncept finałowa scena filmu, ostatnie ujęcie poprzedzające napisy końcowe, gdy po raz kolejny widzimy siedzącą na kanapie Nikki. Od razu jest zauważalny kontrast między dwoma obrazami. Gdy na początku filmu Nikki obraca głowę zgodnie ze wskazaniem sąsiadki, zauważa siebie: naiwną, bez troską, rozplotkowaną z przyjaciółkami, cieszącą się jak dziecko z otrzymanej roli. Gdy na końcu Nikki patrzy na siebie, widzi już siebie dojrzałą, refleksyjną, wyrastającą ponad otoczenie dzięki temu bagażowi doświadczeń, które innym są niedostępne. Posągowa, z tajemniczym uśmiechem Mony Lisy, stanowi kwintesencję samoświadomości, której 170 minut projekcji wcześniej mieć nie mogła.

Z drugą konfuzyjną sytuacją Nikki Grace spotyka się krótko po otrzymaniu roli Sue, w studio telewizyjnym, przepytwana przez gospodynię popularnego talk-show Marilyn Levens. Na marginesie warto wspomnieć o postmodernistycznym z ducha pomyśle obsadowo-inscenizacyjnym tego fragmentu *Inland Empire*: rolę

Levens kreuje bowiem Diane Ladd (prywatnie matka Dern), w pierwszym zdaniu przestrzega matki, by chroniły swe córki przed wilczymi kochankami, a pod koniec wywiadu zachowuje się jak czarodziejka machająca różdżką, co wiąże jej postać z matkującą Mariettą Fortune z *Dzikości serca*. Levens w *Inland Empire*, podobnie jak wcześniej tajemnicza sąsiadka, sugeruje Nikki seksualny podtekst pracy na planie zdjęciowym, posługuje się wieloznacznymi kwestiami (a więc wkracza w poetycki język przynależny *Inland Empire*), wprowadza aktorkę w zakłopotanie i ujawnia jej niezdolność do błyskotliwej riposty na złośliwość i sarkazm (zwłaszcza w porównaniu z wygadanyym Devonem).

Już w tych pierwszych scenach rozmywa się granica między rzeczywistym światem Nikki a fikcyjną egzystencją Susan. Aktorka wprawdzie peroruje o profesjonalizmie, ale w kolejnych fragmentach filmu sukcesywnie wkracza w rzeczywistość Sue, zatracając własną tożsamość. Różnica między inscenizacją Lyncha a innymi tego rodzaju rozwiązaniami – dostępnymi przecież w licznych innych filmach (od *Osiem i pół /8½*, 1963/ Felliniego, przez *Kochanicę Francuza /The French Lieutenant's Woman*, 1981/ Rejsza, po *Tristrama Shandy'ego /2005/ Winterbottoma*) – zawiera się jednak w odwróceniu sytuacji konwencjonalnej dla filmowego autotematyzmu. W większości filmów o fenomenie aktorstwa zwykle jest tak, że aktor (aktorka) w procesie utożsamienia się z rolą traci kontakt ze światem rzeczywistym. To inni członkowie ekipy lub rodzina stanowią oparcie dla artysty. W pierwszych sekwencjach *Inland Empire* jest odwrotnie: Nikki nie traci własnej tożsamości, wciąż jest Nikki, żąda od innych, by zwracali się do niej po imieniu, ale to otaczający świat powoli przekształca się w *On High in Blue Tomorrow* i porywa ją we własne wnętrza (podobnie jak potem *Inland Empire* zacznie porywać Susan Blue).

Proces ten widać w czterech zespolonych ze sobą scenach ukazujących powolną transgresję i degradację postaci Nikki i każda z tych scen – w oderwaniu od pozostałych – mogłaby wypełnić konwencjonalny schemat takiej sytuacji, choć razem stanowią one o niezwykłości Lynchowskiego pomysłu. Po pierwsze więc dzieje się tak w scenie czytania miłosnych ról na tle niezbudowanej jeszcze dekoracji, gdy Devon i Nikki, nie patrząc w scenariusz, wznoszą się na niemal intymny poziom napięcia emocjonalnego. Widz rozumie tę scenę jednoznacznie – zakwita romans między obojgiem aktorów i nic tego procesu nie powstrzyma. Potwierdza to kolejna scena, gdy Piotrek Król (mąż Nikki) żąda od Devona trzymania się z dala od żony. Napięcie między bohaterami *On High...* otoczenie po prostu rozumie jako sposobność zaistnienia romansu między aktorami. Sytuacja zapętla się jednak w trzeciej scenie, gdy Nikki nerwowo informuje Devona/Billy'ego, że jej mąż dowiedział się o romansie obojga i szykuje zemstę. Pełna niepokoju scena zostaje naraz przerwana nerwowym wybuchem kobiety, która uświadamia sobie, że wypowiedziana przez nią kwestia przypomina dialog zawarty w scenariuszu. Wówczas słychać głos Kingsleya Stewarta i widać kamerę filmową, choć skryci w mroku członkowie ekipy należą – jak się wydaje – do innego już świata. Nikki (świadoma swej tożsamości) zostaje zatem sama, otoczona wyłącznie przez bohaterów *On High Blue Tomorrow*, a nie przez zespół realizatorów i aktorów.

Dopełnieniem wtopienia się w świat filmowej fikcji staje się scena kolejna – seksualnego zbliżenia między kochankami, przy czym w łóżku spotyka się nie Nikki z Devonem lub Sue z Billym, ale Nikki z Billym, czyli – krótko mówiąc –

aktorka z kochankiem swej postaci. Wówczas po raz kolejny pada kwestia o dniu jutrzejszym jako czasie odczuwanym w kategoriach przeszłych: Nikki opowiada Billy'owi o swej wizycie na tyłach studia filmowego, nawiedzonego przez przyrządek podczas robienia zakupów. Widzimy kobietę wchodzącą do hali zdjęciowej Axxon N. (swoisty szyfr *Inland Empire*) i widzącej z perspektywy intruza, z tylnej części planu zdjęciowego, przeprowadzaną niegdyś sceniczną próbę Nikki i Devona. Lynch po raz kolejny kunsztownie zespolił dwie sceny na wzór wstęgi Möbiusa. Nikki, dostrzegłszy samą siebie, w przerażeniu zaczyna uciekać w głąb sceny, wchodzi do przygotowywanej dekoracji – płaskiej, sprowadzonej tylko do fasady budynku, po czym znika w nim, ostatecznie przekształcając się w Susan. Tekturowa fasada uzyskuje głębię, świat hal zdjęciowych zmienia się w realistyczne podwórko domu, a Nikki z przedniej części planu zdjęciowego w symbolicznym ujęciu znika. W *Inland Empire* pozostaje już tylko Sue, choć tożsamość bohaterki *On High in Blue Tomorrow* oczywiście też nie będzie kompletna i zakończona. Wkrótce nastąpi bezpośrednie zetknięcie się kobiety z Zagubioną Dziewczyną, a egzystencja Sue okaże się jedynie refleksem losów bohaterów filmu 47 i tajemniczego *Inland Empire*.

Nikki, podobnie jak Fred Madison, wróci jeszcze pod koniec filmu, ale już nie w przestrzeń ekipy *On High in Blue Tomorrow*. Po zakończeniu zdjęć, po scenie śmierci na Hollywood Boulevard, jak w somnambulicznym śnie, odejdzie w tył planu zdjęciowego, zespolona z doświadczeniem Sue. Wciąż będzie funkcjonować w przestrzeniach transgresyjnych: wspomnianych już kotarach, schodach, ekranach kinowych, pokoju o numerze 47 etc. Tylko w tym zespoleniu, jako Nikki/Sue, zabije Fantoma i uwolni Zagubioną Dziewczynę. Rozdzielenie obu postaci nastąpi więc nie w chwili ostatniego klapsu *On High in Blue Tomorrow*, ale dopiero w ostatnich minutach *Inland Empire*, gdy Sue pojawi się w przestrzeni kojarzonej dotychczas z *Lost Girl*, natomiast Nikki – w pięknym obrazie uzupełniającym fabularną ramę: *Gdyby dziś było jutro, siedziałabyś tam*.

## II. Trzy warianty egzystencji Sue

Po przekroczeniu granicy dekoracji protagonistką *Inland Empire* pozostaje zatem Susan Blue, a raczej trzy warianty jej postaci. W *On High in Blue Tomorrow* nie mamy bowiem do czynienia z jedną kobietą, co więcej – trudno tu mówić także o kobietach w liczbie mnogiej jako o klasycznych protagonistkach intrygi. Od początku filmu spotykamy się raczej z rozszczepieniem wewnątrzdiegetycznego narratora na kilka postaci kobiecych, osadzonych w odmiennych płaszczyznach opowiadania i reprezentujących odmienny status nadawczy. Raz snują one intrygę, innym razem są przesłuchiwane, raz wspominają przeszłość, innym razem projektują siebie w przestrzeń alternatywną.

W pierwszych sekwencjach *On High in Blue Tomorrow* wydaje się, że Susan Blue wywodzi się z wyższych klas społecznych, a jej romans z arystokratycznym Billym nie stanowi współczesnej formy mezaliansu. Widzimy ją w melodramatycznie wystylizowanej scenie podczas rozmowy na ogrodowej werandzie. W miarę upływu czasu (zwłaszcza po ostatecznym porzuceniu Nikki) spotykamy jednak Sue w coraz bardziej poniżających sytuacjach – częściowo ich narracyjnym źródłem staje się swoiste przesłuchanie/spowiedź, dokonywane na poddaszu łódzkiej kamienicy (można się do niej dostać przez klub w Los Angeles). Lynch opisuje

kilka etapów z życia Sue: gdy jako molestowana piętnastolatka skutecznie obroniła się przed napastnikiem, gdy po latach wiodła szarą egzystencję mieszkanki ubogich przedmieść, gdy (to tylko domysł) została zmuszona przez męża do aborcji, gdy pobita i zostawiona przez niego zarabiała na życie prostytutką, gdy z kulturalnej i wrażliwej kobiety przekształciła się w wulgarny, posiniaczony i zniszczony życiem wrak człowieka, gdy wreszcie na Hollywood Boulevard została zaatakowana przez zazdrosną o romans Billy'ego Doris Side i zmarła wśród kloszardów. Scena śmierci na deptaku sławy należy do najwspanialszych w karierze Lyncha: ciężko ranna Sue dogorywa w rozpacz i przejmującej samotności, wymiotując krwią na jedną z chodnikowych gwiazd, żegnana przez obojętnych na jej śmierć bezdomnych, dyskutujących wówczas o rozkładzie jazdy autobusów do Pomony, gdzie mieszka jakaś kobieta z dziurą w ścianie pochwy. W chwili agonii leżąca obok Sue Murzynka zapala przed oczyma umierającej płomień zapalniczki, wskazując – jak twierdzi – drogę do innego świata.

Jeśli przyjęliśmy na wstępie, że *Inland Empire* jest między innymi esejem o kobiecości, to polifoniczność narracyjna filmu wydaje się naturalną bazą opowiadania. Historia Susan Blue, urywana, eliptyczna, oparta nie tyle na zasadzie ciągłości fabularnej, ile na zbiorze alegorycznych scen-atakacji, oczywiście może być traktowana jako spójna i zorientowana tylko na jedną osobę. Dowodzi tego zwłaszcza – też ujęta epizodycznie – sekwencja monologu Sue przed tajemniczym spowiednikiem-śledczym. Wówczas kilkakrotnie padają sformułowania nadające historii kobiety chronologiczną logikę (na przykład gdy bohaterka wspomina o pobiciu jej przez męża i o jego wyjeździe do Polski). Czasem Lynch kunsztownie inscenizuje też quasi-retrospekcje, inicjowane przez wygłaszany na poddaszu monolog. W ten sposób można definiować scenę przysłuchiwania się rozmowie kilku młodych kobiet, których doświadczenia lokują się na granicy między buńczucznym wkroczeniem w sferę seksualnej dorosłości a pierwszymi, wynikającymi z inicjacji, rozczarowaniami. Lynch, konstruując postać Susan, złożył ją nie tyle z różnych postaci, ile z różnych etapów życia, zmierzającego jednak ku degradacji, samotności, cierpieniu i śmierci. Podobnie działo się też z Zagubioną Dziewczyną.

### III. Ingerencje filmu 47 w *On High in Blue Tomorrow*

Jak wspomniałem, jedną z hipotez wyjściowych analizy mogłoby być przekonanie, że *Inland Empire* jest opowieścią o bohaterach niedokończonego filmu 47, którzy (zwłaszcza Zagubiona Dziewczyna) pragną za wszelką cenę dotrzeć do odebranej im puenty. Lynch nie wyjaśnia przyczyn nieukończenia europejskiego filmu, ale na strażnika uwięzionych bohaterów wybiera tajemniczego Fantoma, infernalną postać wywiedzioną z eklektycznej demonologii reżysera, osobę zdolną do hipnozy, związaną ze światem iluzji (cyrku), w jednej z pierwszych scen filmu poszukującą przejścia. Kim jest uwięziona przez Fantoma Zagubiona Dziewczyna? Być może jedną z bohaterek filmu 47, związaną dziwnymi relacjami z mężczyzną, który potem stał się Fantomem (w kilku scenach pojawia się na nocnych ulicach Łodzi, raz jest bita przez mężczyznę, innym razem – przez niego zaczepiana i straszona opowieścią o dokonanej w pobliżu morderstwie). Lynch potraktował wątek łódzki w sposób skrajnie eliptyczny i niedążący do logicznej puenty. Skoro sam film 47 nie został dokończony, także związek między scenami nie mógł ostatecznie wybrzmieć. Szkieletowo wprowadzony jest wątek kobiety, która nie chce lub nie może

mieć dziecka, zostaje porzucona przez męża. Na marginesie szkicowany jest też wątek morderstwa, prostytutki, cyrku i grupy gangsterskiej. Ważna jest jednak finałna sytuacja nieukończenia filmu: uwięzienie Zagubionej Dziewczyny w pokoju hotelowym.

Na pomoc, jak już wspomniałem, wzywa ona Nikki Grace za pośrednictwem szczególnego doświadczenia nabytego przez aktorkę w trakcie kreacji postaci Susan Blue. Niezwykłość losów Blue wynika bowiem z tego, że są one w zasadzie analogią lub twórczą reinterpretacją losów bohaterki *47*. W kilku scenach ten związek jest najbardziej widoczny.

Po pierwsze, dzieje się tak w scenie przypalania papierosem jedwabnej bielizny. Wówczas Zagubiona Dziewczyna pierwszy i jedyny raz zwraca się bezpośrednio do Susan Blue, sugeruje możliwość poznania własnych losów i nałożenia ich na egzystencję Sue. Dwukrotnie potem następujące ujęcie najazdu kamery na wypaloną papierosem dziurę w materiale buduje charakterystyczną dla Lyncha ikonografię przejścia (podobną jak w najsłynniejszym u reżysera uchu w *Blue Velvet*).

Po drugie, wyraźny związek między *47* a *On High in Blue Tomorrow* zachodzi w zestawionych ze sobą scenach ulicznej prostytutki: raz mającej miejsce na Hollywood Boulevard, a chwilę potem na jednej z alei Łodzi. Znajdujące się tam prostytutki wypowiadają niemal tę samą kwestię co Amerykanki i są sfilmowane w podobnych pozach, choć w całkiem odmiennych strojach i dekoracji. W tej scenie, co znaczące, Lynch jedyny raz zastosował rekwizyty skojarzone z okresem przedwojennym – być może czasem realizacji *47*.

Po trzecie, warto wspomnieć, że świadomość istnienia paralelnego świata dociera nie tylko do postaci kreowanej przez Nikki, ale również do samej aktorki, co jest dobrze widoczne nie tylko w finale filmu, po ostatnim klapsie Stewarta, ale także w krótkim, o wiele wcześniejszym interludium podczas pracy na planie zdjęciowym. Wówczas Nikki (a nie Sue) trafia na chwilę do Łodzi i spotyka się z parą starszusków zdziwionych jej nieznaną polską. Towarzyszy jej Piotrek Król mediujący między wszystkimi światami, będący zarówno mężem Nikki, jak i Sue, a także jednym z protagonistów łódzkich sekwencji filmu.

Zasada jest więc prosta. Jeśli *On High in Blue Tomorrow* jest remakiem *47*, to w oczywisty sposób musi korzystać z zawartych w pierwowzorze rozwiązań fabularnych i dialogów. Ale jeśli dodamy, że uwięzieni w niedokończonym filmie bohaterowie dostrzegli w realizacji *On High in Blue...* szansę uwolnienia się i dotarcia do odebranej im puenty, to związek między oboma filmami nabiera szczególnego statusu. Reżyser *On High...* Kingsley Stewart, szybko przecież traci kontrolę nad filmem, w jednej ze scen wspomina o ujęciu zrealizowanym inaczej, niż było to zawarte w scenariuszu. Nikki Grace równie szybko traci kontrolę nad postacią Susan Blue, a sama bohaterka także w niewyjaśnionych okolicznościach doświadcza wydarzeń dziwnych i wyrwanych z pierwotnego kontekstu.

*47* ingeruje więc w *On High...* dekonstruuje sens filmu, zmusza do działań paradoksalnych i nielogicznych. Czyni to tylko po to, by uświadomić ich bohaterom (i twórcom) swój szczególny status ontyczny. Z tych powodów Susan często wypowiada lub jest konfrontowana z kwestiami raczej przynależnymi do scenariusza *47*, trafia w miejsca, które są niewątpliwie polskie (poddasze kamienicy), wreszcie otrzymuje rekwizyty, dzięki którym uda się zabić Fantoma (pistolet ukryty w szufladzie). W scenerii *On High in Blue Tomorrow* pojawiają się przedmioty wyrasta-

jące z dziedzictwa polskich sekwencji (czerwona lampa), a w jednym z najbardziej efektownych przejść montażowych obraz trzech gangsterów w formie dopasowania graficznego przekształca się w transgresyjną przestrzeń przynależną królikom.

Wspomniałem już, że ciekawą rolę spełnia również mąż Sue (niewymieniony z imienia i nazwiska, choć skojarzony z mężem Nikki Grace), który także, na własną rękę, staje się łącznikiem między *On High in Blue Tomorrow* a *47*. Wyjeżdża do Polski, wiązuje się z trupą cyrkowców, szuka Fantoma, wreszcie otrzymuje pistolet od postaci granej przez Leona Niemczyka, który to pistolet ostatecznie trafi w ręce Susan/Nikki w jednej z ostatnich scen. Jego roli nie jesteśmy w stanie w pełni określić, choć niekiedy naśladuje on bądź odwraca zachowania męskich bohaterów *47*: raz bije Sue jak Fantom Zagubioną Dziewczynę, innym razem odchodzi od ciężarnej żony, choć w Łodzi to mężczyzna odszedł od kobiety, która w ciążę zajść nie mogła bądź nie chciała. Jako mąż Nikki mieszka w Stanach Zjednoczonych, ale posługuje się polskim językiem, imieniem i nazwiskiem, jako mąż Sue sprowadza do domu polskich cyrkowców. Wreszcie w finale *Inland Empire* przyjmuje rolę męża Zagubionej Dziewczyny, opiekującego się ich wspólnym dzieckiem (w scenerii dotychczas zarezerwowanej przez Susan Blue).

Także inne postaci nabywają świadomość istnienia *Inland Empire*. W świecie *On High in Blue Tomorrow* dzieje się tak choćby w scenie policzkowania Sue przez Doris, która w twarzy kochanki swego męża dostrzega wizerunek Fantoma, hipnotyzującego ją i zmuszającego do zabicia rywalki. Uczyni to zresztą za pomocą przedziewiałego śrubokręta – przedmiotu znalezionej na posesji utożsamionego z Fantomem Crimpa.

### Niewyczerpany projekt

Czy *Inland Empire* Davida Lyncha jest *Osiem i pół* naszych czasów, czy tylko nieokreślonym przez reżysera chaosem? Pewnie znajduje się gdzieś pośrodku, choć według mnie bliżej mu do pękniętego i puszczonego na żywioł arcydzieła autotematyzmu. W tym żywiole jest jednak przemyślana koncepcja, żelazna logika i mistrzostwo wywodu. By objąć ten film, nie wystarczą już kognitywne metody uspojnienia fabuły. Najlepszą interpretacją *Inland Empire* byłaby taka, jaką pisują wielcy amerykańscy dekonstrukcyoniści, precyzyjnie analizując tekst, ale stale się od niego odsuwając, tworząc wobec pierwowzoru dzieło niezależne i z nim kongenialne.

Gdy niedawno ogłoszono w Internecie ranking najbardziej zagmatwanych filmów w historii kina, widzowie na drugie miejsce listy wprowadzili *Mulholland Drive* – z trylogii Lyncha najbardziej klarowne i niezagmatwane. *Inland Empire* do rankingu nawet nie trafił – był pewnie zbyt trudny, by w ogóle brać go pod uwagę. Czy nie tkwi w tym jednak wada dzieła? Czy rację mają niektórzy krytycy, twierdząc, że Lynch zbyt zakochał się w cyfrowej, mieszczącej się w dłoni kamerze i kręcąc film, zagubił zdrowy rozsądek samoograniczenia i samokontroli? Być może, ale po długim namyśle można przyznać Lynchowi rację – świat iluzji musi rządzić się swoją logiką i pozostawienie w nim luk i niedopowiedzeń jest konsekwencją dobranej perspektywy. Z drugiej strony: któż może pozwolić sobie na wielokrotne obejrzenie jednego filmu? Garstka kinomanów.

Upuć się – Lynch nakręcił dzieło wybitne. Wspaniałe nie tylko w pojedynczych scenach, aż po niewspomnianą tu jeszcze mistrzowską inscenizację napisów koń-



cowych. Wspaniale także jako niezwykle przykład filmowego autotematyzmu, ujętego z perspektywy dotychczas nieznannej. Interesujące również jako multimedialny projekt, uzupełniony o filmy dystrybuowane w Internecie, w osobnych krótko- i średniometrażowych przedsięwzięciach oraz w dodatkach do płyt DVD. Lynch jest wielkim narratologiem współczesnego kina, ale nie osiągnąłby tego efektu, gdyby nie zaufanie i talent współpracujących z nim członków ekipy. *Inland Empire* jest w końcu hołdem złożonym filmowemu aktorstwu – dziwnemu zawodowi, który jeśli wyjdzie się poza powszechne rzemiosło, pozwala dotknąć, zasmakować lub przerazić się owym *Inland Empire*. Błyszczą zatem u Lyncha aktorzy i aktorki: urocza Ladd, zabawny Irons, poruszająca Ormond czy niezapomniana w roli sąsiadki Zabriskie. Ale wydarzeniem pozostaje z pewnością kreacja Laury Dern, która roli złożonej z odprysków, epizodów i niepowiązanych ze sobą obrazów nadała zaskakującą spójność, psychologiczną wiarygodność i głębię aktorskiej refleksji. I także w tym tkwi piękno, magia i wielkość kina, w którym Lynch w pełni się zatapia.

RAFAŁ SYSKA

<sup>1</sup> Th. Elsaesser, W. Buckland, *Studying Contemporary American Cinema*, Oxford University Press., New York 2002 oraz W. Buckland, *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, Chichester 2009.

<sup>2</sup> Patrz między innymi: M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Homini, Kraków 2003.

<sup>3</sup> P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybylski, Universitas, Kraków 2004, s. 22.

<sup>4</sup> K. Loska, *Dekonstrukcja jako strategia interpretacji*, w: *Interpretacja dzieła filmowego: teoria i praktyka*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitariski, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 1995.

