

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Jakub Švec

Bakalářská práce

Tíseň a úzkost ve filmech Davida Lynche

Praha 2022

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Marek, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24.05.2022

.....

Podpis autora

Poděkování

Rád bych z celého srdce poděkoval doktoru Markovi za vedení celé práce. Jeho rady, připomínky a nápady byly nedílnou součástí psaní. Rád bych také poděkoval za všechny prokonzultovaný čas.

Lynch?

V následujících řádcích se budu věnovat kultovnímu režiséru Davidu Lynchovi. Jak jsem během psaní zjistil, psát o Davidu Lynchovi bakalářskou práci bylo obtížnější, než jsem zprvu myslel. Pokusit se na formátu bakalářské práce podat koherentní výpověď o jednom z nejméně čitelných režisérů v historii kinematografie nebylo vůbec snadné. Čas, který jsem práci věnoval, byl kromě studia dostupné cizojazyčné literatury samozřejmě věnován i několikerému sledování vybraných filmů. Tyto vybrané filmy jsem si skutečně pouštěl několikrát celé, vybrané scény vícekrát.

Hned zpočátku jsem stál před otázkou. Jak celé téma vlastně pojmut? Co je na Lynchově tvorbě hodné filosofické interpretace? Jakým způsobem lze Lynche a jeho tvorbu pojmut filosoficky?

Odpovědi na tyto otázky jsem nacházel až v průběhu samotného psaní. Tato práce není pokusem o shrnutí Lynchova díla ve smyslu filmové vědy. Není ani úplnou estetickou sondou, ačkoliv Lynchova estetika je důležitou součástí toho, co práce chápe jako své téma. Práce je pokusem o filosofickou interpretaci, která je postavena na dvou dílčích prvcích.

V následujících řádcích podávám filosofickou interpretaci, která se sama vzpouzí kategorizaci. Pravděpodobně nejpriléhavějším označením tématu práce by byla studie ontologie světa Lynchových filmů.

V rámci přípravy na psaní jsem strávil mnoho času sledováním Lynchovy tvorby v chronologickém pořadí. Během toho jsem četl Lynchův životopis, který mi pomáhal rozklíčovat autorské postupy a posuny mezi jednotlivými filmy a seriálovými díly. Knihu *Místo snění* jsem si k ruce vzal především proto, že Lynch sám je napůl autorem, protože ke každé kapitole napsané autorkou připsal vlastní kapitolu. Tím dostáváme dvě různé výpovědi o stejných událostech. Jednak máme k dispozici široký záběr autorky, na druhé straně můžeme životní události sledovat v porozumění samotného režiséra.

Začal jsem Lynche sledovat na jeho YouTube kanále, kde natáčí svou denní předpověď počasí pro Los Angeles. Zaujala mě Lynchova hudební tvorba. V seznamu

mých nejpřehrávanějších písniček ve službě Spotify obsadila Lynchova *I am waiting here* třetí místo.

V průběhu práce jsem se také musel seznámit s filosofickými intepretacemi Lynchovy tvorby. Každý, kdo někdy viděl Lynchův film, se jistě zamýšlel nad tím, co vlastně chce film říci. Lynch je autorem, který na jedné straně k intepretacím vyzývá – nebojí se filmy postavit tak, aby byly interpretačně otevřené. Navíc neposkytuje divákovi téměř žádná vysvětlení. Divák je tedy metaforicky vhozen do vody a očekává se, že se zorientuje sám. Když jsem v prvních fázích intepretace hledal, představoval jsem si desítky stran výsledků.

První překvapení během práce přišlo ve chvíli, kdy jsem zjistil, že filosofických interpretací není zdaleka tak závratné množství, jak jsem očekával. Ačkoliv je Lynch na jedné straně autorem, který k interpretacím vyzývá, počet fundovaných filosofických intepretací zdaleka neodpovídá představě, že je Lynch autorem vysoce diskutovaným. Z takového výsledku jsem byl poněkud rozpačitý, protože jsem instinktivně předpokládal, že existuje určitý interpretační kánon, kterého bych se v práci mohl přidržet, a který by mi cestu k Lynchově tvorbě pootevřel. Jak jsem však zjistil, tak ucelené hledisko není k nalezení.

Nastává zvláštní situace. Na jedné straně stojí David Lynch a jeho filmy, které jsou často skloňováno se slovy jako zmatení, pochopení či význam. Na straně druhé ovšem chybí akademická literatura, která by Lynche „vysvětlila“. Ačkoliv lze nalézt literaturu, která se Lynchem zabývá, málokdy je tato literatura filosoficky fundovaná. K dispozici jsou ovšem texty, které Lynchovu tvorbu představují z různých dalších hledisek, tedy texty v kategorii filmové vědy či estetiky. Rezignovala snad filosofie na Lynchův matoucí jazyk? Nebo je pro filosofii Lynch natolik málo zajímavý? I k těmto otázkám jsem se během psaní vracel.

Stojí za to se zamyslet, proč je situace z hlediska filosofických interpretací poněkud neutěšená. Proč je Lynch brán často buď jako *neinterpretovatelný*, případně proč je v souvislosti s jeho jménem dostupných jen pár obskurních interpretací? Jednou z možností, kterou je nutno vzít v úvahu, je sám autor a jeho záměry.

Lynch se totiž intepretaci vzpouzí. Vzpouzí se ji jako režisér i jako autor. Vzpouzí se intepretaci na plátně i mimo něj. Lynch kategoricky odmítá své filmy *vysvětlovat* – tvrdí, že filmy dávají smysl těm, kteří se na ně dívají. Existuje nenulová

možnost, že toto režisérovo nastavení je součástí celého podniku. Je Lynchem uměle vytvořené, jedná se vlastně o odmítnutí masové hollywoodské produkce. Lynch svými filmy jednoduše říká, že americký filmový průmysl je natolik vyprázdněný, že v něm lze skutečně (s dobrým jménem) natočit *cokoliv*, a toto *cokoliv* bude poté více či méně přijato.

Stojí tedy za to zmínit tuto tezi: Lynch je režisérem, který nechce vlastně nechce říct nic. Celý jeho úspěch vyvstal z domnělého intelektuálství jeho obdivovatelů. Viděno tímto způsobem je Lynchova kariéra vlastně pouhou performancí. Lynch o tom ví a dál pokračuje ve vytváření filmů, které jsou zajímavé především tím, že nejsou srozumitelné. I s touto variantou je nutné pracovat jako s možností.

Tato pozice se ovšem poměrně rychle rozplyne ve chvíli, kdy Lynche začneme detailněji studovat jako autora. Lynch uměním žije a své vyjádření nepovažuje za pouhý trik. Srozumitelnost tohoto vyjádření je jen jedním z hledisek, které je nutné zohlednit při úvahách o jeho tvorbě. Lynch ve svých filmech dělá něco *jinak*. To by však nemělo vést ke zkratkovitému odsouzení autora.

Druhou možností, která se nabízí, je zkoumání specifické filmové estetiky, kterou Lynch používá. Základní pozicí takového uvažování je myšlenka, že Lynch svému vyjádření podřizuje skutečně všechno. Od média, které užívá (a jeho limitů), přes scénáře až v posledku po svůj vlastní život. Tím vším s námi autor komunikuje, a to vše je nutné zahrnout do úvah o jeho díle. Jak uvidíme, v Lynchově tvorbě existují určité spojnice, díky kterým lze jeho filmy alespoň dílčím způsobem dekodovat.

Tyto a další úvahy mě během psaní práce nepřetržitě provázely. Práce se postupně dostává k tomu, že Lynch je autorem, který skutečně má co říci, ačkoliv toto *něco* nemusí mít formu konkrétní myšlenky nebo sdělení. To, co je komunikované, není nutně příběh ve smyslu prosté narace. Už na tomto místě je potřeba zmínit, že Lynch komunikuje především určitý druh zkušenosti.

Práce se pokouší před čtenáře předložit prisma, které vychází z této myšlenky. Lynch je těžko interpretovatelný proto, že v rámci komunikace s divákem odmítá své vyjádření podřídít jak narativní formě, tak té které myšlence samotné. Práce se snaží pochopit a představit způsob, který je možné pokusit se Lynchovu tvorbu uchopit filosoficky a tak se dobrat k tomu, co je vlastně předmětem této tvorby.

První kapitoly se věnují portrétu Davida Lynche. Čtenář je nejprve detailně seznámen s Lynchovým životopisem. V prvních kapitolách porovnávám několik zdrojů, které představují obraz o Davidu Lynchovi jako umělci. Jak jsem však naznačil výše, nejedná se o pouhý autorský medailonek. Práce se v tomto bodě snaží poukázat na ty momenty, které vnímám pro Lynchův autorský rozvoj jako konstitutivní. Pokud Lynch komunikuje tu kterou zkušenost, má cenu ptát se po této zkušenosti i v jeho vlastním životě.

Syntetická část práce se sestává ze tří filmů a tří dostupných interpretačních linií. Filmy *Blue Velvet*, *Lost Highway* a *Mulholland drive* byly vybrány jako vrchol Lynchova uměleckého vyjádření. V této části práce se snažím nabídnout současné proudy v porozumění a interpretaci filmů Davida Lynche akademickou scénou. Také v tomto bodě upozorňuji na ty motivy a momenty, které prokazují určité autorské posuny.

Poslední kapitola je věnována souvislosti tvorby Davida Lynche a ontologickému rozvrhu Martina Heideggera. V tomto závěru práce nabízím nový způsob nahlížení na Lynchovy filmy jako na celek.

Práce sama se mi takřikajíc odhalovala během psaní. Cíl byl však od začátku jasný: pomoci čtenáři navigovat se v prazvláštní tvorbě Davida Lynche. Ačkoliv to tak zpočátku vždy nevypadalo, podařilo se mi nakonec dospět k poměrně ucelenému závěru.

Proč tedy Lynch? Kromě osobních sympatií s jeho tvorbou (i autorem) mi důvodem vlastně byla i výzva, která z tématu vyvstala. Pokoušet se na formátu bakalářské práce o širší zpracování Lynchovy tvorby bylo možná poněkud troufalé. Přesto se ale domnívám, že je práce unikátním příspěvkem do akademické diskuse Lynchových filmů.

Obsah

Fenomén Lynch	1
Městečko Missoula	1
Strach a hnus ve Filadelfii	2
Los Angeles a <i>Eraserhead</i>	3
Sloní muž a Duna	4
Úzkostné sny	6
Modrý samet	6
Klíčové sametové momenty	9
Gradace podivna	12
Lost Highway	12
Lost in <i>Lost Highway</i>	14
Velmi zmatený americký sen	17
Mullholland Drive	17
Lež jako nástroj	21
Tíseň.	24
Pravda	26
Úzkost	28
Ontologicko-existenciální rozměr Lynchovy tvorby	30
Seznam použité literatury	32

Fenomén Lynch

Městečko Missoula

David Keith Lynch se narodil v roce 1946 v malém venkovském městě Missoula v americkém státě Montana. Lynchova rodina poměrně dost cestovala díky otcovu zaměstnání. Na Lynchově uměleckém vyjádření se bezpochyby projevil i otcovo povolání – díky práci v zemědělství žila rodina po menších městech a vesnicích právě v době, kdy David Lynch vyrůstal. Jsou to často menší města a městečka, která se stala dějištěm mnoha filmů či seriálů, nejznámějším je zřejmě fiktivní městečko Twin Peaks, které má ležet u kanadských hranic.

Sám Lynch na své dětství vzpomíná takto: „Mé dětství, to jsou elegantní domy, ulice obklopené stromořadím, poslíček s mlékem, stavění bunkrů na zahradě (...) zelená tráva a třešně. Střední Amerika tak jak má být. Z té třešně vytéká smůla, černá nebo žlutá, a po ni lezou miliony červených mravenců. Zjistil jsem, že když se člověk podívá na tenhle krásný svět zblízka, vždy najde mravence. Díky tomu, že jsem vyrostl v perfektním světě, proto bylo vše ostatní kontrastní.“¹ Jak se zdá, Lynch sám má tendenci hledat kořeny svých uměleckých kroků již v dětství, v zelených alejích a v řadových, typicky amerických domcích, vystavěných během ekonomického boomu poválečných padesátých let.

Ve škole Lynch prospíval dobře, a to i přes častou změnu prostředí. Během studií na střední škole ale Lynch nijak prospěchem nevynikal. Jeho zájmy již ležely mimo učebnice a skripta. Do školních škamen nakrátko usedl ještě jako student malířství na vysoké škole. Jeho studijní léta ale nejsou tím, co jej jako tvůrce nejvíce formovalo.

Kromě školních povinností byl Lynch skautem, ačkoliv sám později tvrdil, že do skautu vstoupil jen proto, aby jej mohl později opustit.² Během let dosáhl nejvyšší skautské hodnosti (Eagle Scout) a byl jedním ze skautů, kteří byli v den Kennedyho inaugurace přítomni v Bílém domě. Shodou okolností probíhala Kennedyho inaugurace v den Lynchových narozenin, tj. 20. ledna.

¹ LYNCH, David, RODLEY, Chris. *Lynch on Lynch*. New York: Faber and Faber, 2005. ISBN 978-0-571-22018-2. (str. 10-11)

² LYNCH, David, RODLEY, Chris, cit. dílo (str. 8-9)

Z hlediska vysokoškolských studií chtěl Lynch pokračovat studiem malby. Po změně školy nakonec nastoupil na studium malby v Bostonu, a to na *School of the Museum of the Fine Arts*. Po roce však studií zanechal, což dnes komentuje hořkými slovy o nedostatku inspirace v Bostonu³.

Místo studií chtěl Lynch se svým přítelem Jackem Fiskem, který byl se svým studiem podobně nespokojený jako Lynch, odjet a cestovat. Přátelé plánovali dlouhý pobyt v Evropě. Odjížděli s nadějnou vizí, že budou v rakouském Salzburgu studovat malbu u slavného expresionisty Oskara Kokoschky. Krátce po příjezdu se však ukázalo, že to byla myšlenka krajně naivní, a kamarádi se vrátili zpět do Ameriky.

Strach a hnus ve Filadelfii

Po příjezdu zpět se Lynch pokusil podruhé studovat malbu. Po šedivé zkušenosti z Bostonu se vydal do Filadelfie. Tam se seznámil se svou první ženou a v roce 1968 se jim narodila první dcera Jennifer. Sám Lynch svůj pobyt ve Filadelfii charakterizuje jako nejdůležitější moment ve svém životě: „Žili jsme skromně, ale celé město bylo plné strachu. Nějaký kluk byl v noci zastřelen v naší ulici... Dvakrát nás vykradli, měli jsme rozbitá okna, ukradli nám auto. První loupež proběhla tři dny poté, co jsme se nastěhovali... Ten pocit byl velice blízký pocitu extrémního nebezpečí, pocit velice intenzivního strachu. Bylo tam vše, násilí, nenávisť a špína. Přesto měla Filadelfie největší vliv na celý můj další život.“⁴

Zde lze zřejmě stopovat základy Lynchovy neoddiskutovatelné fascinace temnem, zločinem, nocí a mystičnem. Právě ve filadelfské ulice byly pro Lynche jasným opakem jeho doposud idylického maloměstského života s rodinou. Ačkoliv Lynch také nebyl žádný svatoušek, teprve ve Filadelfii měl zřejmě první zkušenosti s tím, co mnoho a mnoho kritiků i diváků v jeho snímcích chápe jako *zlo*.

V této době Lynch natočil svůj první krátký film, *Six Figures Getting Sick*. Nápad vznikl velmi prostě, Lynch chtěl rozpohybovat obrazy, které maloval. Tato čtyřminutová animovaná halucinace vyhrála každoroční klauzurní soutěž školy, kterou Lynch v té době navštěvoval. Lynch má na kontě mnoho a mnoho podobných krátkometrážních záležitostí. Dál pokračoval ve vytváření menších filmů, zatímco

³ *Život v umění* [film]. Režie: Jon Nguyen, Olivia Neergaard-Holm, Rick Barnes. USA/Dánsko: Pacific Northwest Pictures, Angel Films DK, 2016

⁴ LYNCH, David, RODLEY, Chris, cit. dílo (str. 42-43)

studoval a pracoval jako rytec. Lynch v té době také navázal spolupráci s *American Film Institute* (dále AFI), který poskytoval začínajícím filmařům finanční pomoc. Lynch jako portfolio předvedl mimo jiné svůj poslední film, *The Alphabet*, a vyžádal si grant ve výši sedmi tisíc dvou set dolarů na natočení dalšího filmu, *The Grandmother*. Institut mu nakonec peníze udělil a kritika Lynche pochválila především za dobrý přístup a porozumění médiu filmu. Navíc mu bylo doporučeno nastoupit do nového studijního programu na AFI. Tento nový program se byl zaměřen jako pomůcka pro začínající tvůrce.⁵

Los Angeles a *Eraserhead*

V roce 1970 se Lynch přestěhoval do Los Angeles, právě kvůli spolupráci s AFI. Nastoupil tam do studijního programu pro mladé nadějně režiséry. Není bez zajímavosti, že kromě navázání kontaktů s dalšími tvůrci (Tim Hunter, Terrence Malick a další) byl Lynch studentem u Franka (Františka) Daniela, emigranta osmašedesátého roku. Řada absolventů Daniela uváděla jako zdroj inspirace mimo jiné proto, že se studenty procvičoval svou metodu, kterou později při scénářích užil i Lynch. Metoda se jmenuje sekvenční paradigma, a „spočívá v navržení sedmdesáti prvků vztahujících se k určitým scénám, jejich sepsání na poznámkové kartičky a následné uspořádání těchto kartiček do souvislého středu. Tímto způsobem se člověk dopracuje k scénáři.“⁶

Lynch se tedy ocitl v novém městě, značně zaměstnán starostmi prvního ročníku svého studia. Během prvního roku studia na AFI se v Lynchovi zrodil nápad na *Eraserhead* (Mazací hlava). Sám Lynch k tomu ovšem podotýká: „Mazací hlavu jsem nevymyslel, cítil jsem ji“⁷. První velký film Davida Lynche je dodnes opěvovaným kultovním šlágreem, velice podivnou cestou do nitra lidské duše.

Mazací hlavu je možné číst různými způsoby, ale existuje zřejmě jeden naprosto zásadní interpretační proud, a to proud psychologické interpretace tohoto filmu. Film má v zásadě velice jednoduchou zápletku – jedná se v podstatě o jakousi ilustraci lidské duše při kontaktu s láskou, bolestí i smrtí. Mladý hlavní hrdina, Henry (ztvárněn Jackem Nancem) se v blíže neidentifikovatelné průmyslové čtvrti jednoho dne

⁵ LE BLANC, Michelle, ODELLE, Colin. *David Lynch*. Hertfordshire: Pocket Essentials, 2000. ISBN 1-1903047-06-4. (str. 18).

⁶ LYNCH, David, McKennová, Kristine. *Místo snění*. Praha: Nakladatelství Paseka, 2020. ISBN 978-807432-957-9. (str. 108).

⁷ LYNCH, David, McKennová, Kristine, cit. dílo (str. 109)

dozvídá, že jeho přítelkyně je těhotná. Na svět místo lidského novorozence ale přichází monstrum, stvoření snad ze samotného pekla. Film poté nabírá značně bizarní kontury a do hry se přidávají halucinace hlavního hrdiny, erotické vidiny, touha po vysvobození z tohoto pekla – touha, kterou zřejmě cítí i divák u obrazovky, víla z radiátoru. Film byl různě analyzován a není předmětem tohoto textu tyto analýzy dál probírat, nicméně pro ilustraci postav podotknout, že se celý film většinou čte jako vyobrazení té části lidské osobnosti, která je v psychologii známá jako id.⁸

Mazací hlava měla obrovský úspěch v intelektuálních kruzích. Lynch našel svoje publikum. Přestal kouřit a jíst maso. Proběhl rozvod a svatba s další ženou jeho života Mary Fiskovou.

Sloní muž a Duna

Po úspěchu Mazací hlavy Lynch získal další kontakty a jeho jméno znělo na nejedné schůzce nad různými scénáři. A přesně tímto způsobem se Lynch dostal k režii dalšího velkého filmu, Sloního muže (*Elephant Man*)

Sloní muž vypráví příběh Josepha Merricka, muže narozeném v anglickém Leicesteru v 18. století. Ten po několika prodělaných onemocněních trpěl vážným znetvořením. Byl vystavován v panoptiku, poté byl zaměstnán jako zřízenec v jedné londýnské nemocnici. Díky úspěchu Mazací hlavy byl Lynch téměř okamžitě vyzván, aby se filmu ujal. Pod jeho vedením proběhly rozsáhlé změny ve scénáři. Jeden z scénáristů se zmínil: „Nezáleží na tom, jak to bylo ve skutečnosti. Nám jde o to, jak to celé po emocionální stránce zafunguje jako film.“⁹

Ze slov scénáristy je tedy nasnadě, jakým způsobem Lynch rozvíjel svou tvorbu. Věta o emočním působení filmu je velice důležitá. Je to právě emoční rozměr jeho filmů, konkrétně vyvolání úzkosti a tísně, které Lynchovu tvorbu nerozlučně provází.

Film samozřejmě slavil úspěch, Lynchův typický rukopis si velice dobře sedl s tématem filmu. Ukázalo se však, že Lynch je autorem skutečně bořícím nejen hranice skutečného a fiktivního, ať už jako režisér nebo scénárista, ale že je zároveň schopen

⁸ LYNCH, David, McKennová, Kristine, cit. dílo (str. 109)

⁹ LYNCH, David, McKennová, Kristine, cit. dílo (str. 159) – Tato citace je zcela zásadní pro další text této práce. Scenárista filmu Mel Brooks na tomto místě vyslovil myšlenku, která se v Lynchově díle dál táhne jako červená nit. Dle mého soudu nejvýrazněji je tato pointa zpracována při výslechu policistů v dalším Lynchově filmu, *Lost Highway*. Tam zazní z úst hlavního hrdiny replika: „I like to remember things my own way.“

syntetizovat i různé žánry a nebojí se výzev. Po úspěchu Sloního muže byl David Lynch kontaktován Georgem Lucasem, otcem Star Wars, s nabídkou režie třetího filmu trilogie, tj. Return of the Jedi.¹⁰ Lynch nabídku odmítl, avšak do žánru science fiction přesto přispěl. Po Sloním muži režíroval Dunu Franka Herberta.

Duna je science fiction kniha napsaná v roce 1965. Je to, pro dnešního čtenáře zvyklého na účinné uvolňování dopaminu skrze rychlé a, v případě filmů, barevné filmové scény, poněkud střídmejší, klasičtější příspěvek do žánru sci-fi. Děj knihy je poměrně komplikovaný, rozhodně však zajímavý. Lynch se projektu chopil a vytvořil snímek s poměrně smíšenými reakcemi – a rozpačité reakci odpovídaly také tržby. Film Duna stál čtyřicet pět milionů dolarů. Obrat činil pouze dvacet sedm milionů. Lynch do hlavní role Paula Atreida obsadil tehdy neznámého Kyle McLahlana. Z tohoto obsazení se později rozvinula celoživotní spolupráce, McLahlana můžeme vidět například v *Blue Velvet* nebo avizovaném *Twin Peaks*.

Rozpočet Duna Lynchovi dovolil popustit uzdu svým fantaziím. Velká část filmu se natáčela v pouštích Mexika. Při chronologickém sledování Lynchovy tvorby se právě v Duně odehraje zásadní zlom – celý film totiž vědomě působí snivým dojmem. Duna byla pro Lynche něco jako velké pískoviště, na kterém mohl realizovat své nápady a touhy. Z hlediska jednotlivých scén tento přístup bezpochyby funguje, ovšem v dlouhém hollywoodském filmu je tento přístup poměrně neobvyklý. I proto je Duna dodnes opěvována spíše řadami intelektuálně nabitých fanoušků, a nezařadila se mezi hollywoodské sci-fi klasiky.

Ačkoliv se jednalo zřejmě o nejodvážnější Lynchův film (vzhledem k věku a tehdejší zkušenostem autora), sám Lynch na film nevzpomíná v dobrém¹¹. Duna byla prvním a (zatím) posledním Lynchovým pokusem o vstup do žánru sci-fi.

Dovolil jsem si zde předběžně načrtnout základy, z nichž Lynch po mém soudu čerpá v celé své další filmové tvorbě. Ačkoliv má na kontě mnoho a mnoho dalších audiovizuálních děl, považoval jsem za nezbytné zmínit konkrétně tyto filmy, a to i s jejich kontexty. Jsou to právě Lynchovy začátky, které nám pomohou kontextualizovat úzkost, tíseň a podivnost v jeho filmech. Na dalších stránkách představím tři další Lynchovy filmy – *Blue Velvet*, *Lost Highway* a *Mullholland Drive*.

¹⁰ LYNCH, David, RODLEY, Chris, cit. dílo (str. 113)

Výběr těchto filmů není náhodný – jak se budu snažit dokázat, ve všech těchto filmech se jako červená nit táhne rozvrh fenoménů úzkosti, abjekce a tísně. Všechny tyto filmy jsou si zároveň poměrně podobné – jsou to tři Lynchovy výrazy pro tyto zkušenosti.

Další struktura textu bude mít poněkud jiný charakter. U každého filmu vyložím dějovou linii, kterou posléze doplním dostupnou interpretací. V další části práce předběžně představím vlastní interpretační hledisko celé tvorby. Toto hledisko považuji za nosné, protože se soustředí na Lynchovy filmy jako na celek.

Rád bych na tomto místě znovu upozornil, že ačkoliv je David Lynch režisérem často zmiňovaným, a to převážně v prostředí uměleckém a akademickém, množství filosofických interpretací jeho filmů není nijak závratné. Tento fakt mi přijde překvapující, obzvláště s přihlédnutím k tomu, jak moc se Lynch a jeho filmy v těchto kruzích diskutují.

Úzkostné sny

Modrý samet¹²

Modrý samet vypráví příběh studenta Jeffreyho Beaumonta, který se vrací zpět do rodného města *Lumbertown*. Jeffrey již v samotném začátku filmu působí trochu jako Alenka v Říši divů. Hlavní postava se vrací zpět do města, aby pomohla otci stíženému mrtvicí. Na cestě z nemocnice Jeffrey v trávě najde podivnou věc – uříznuté lidské ucho.

S tímto nálezem se tedy Jeffrey vydá za šerifem Lumbertownu Johnem Williamsem. Ten od něj ucho převezme a prohlásí, že se na věc podívá. Jeffrey mu však ospalý Lumbertown zřejmě neposkytuje dostatečné vzrušení, a tak se rozhodne v případě uříznutého ucha pokračovat sám na vlastní pěst. Šerif města Jeffreyho odrazuje od dalšího zaplétání se s případem, nicméně dcera šerifa, Sandy, poskytne našemu detektivu-začátečnickovi první vodítka. Před rodinným domem Williamsů tak Jeffrey mu prozradí, že případ uříznutého ucha má dozajista něco společného s jistou Dorothy Vallensovou, kterou policejní útvar podle Sandy již nějakou dobu sleduje. Není bez zajímavosti, že ulice, ve které Dorothy bydlí, tedy Lincoln street, je ulice, od něž Jeffreyho hned na začátku filmu odrazuje jeho matka a babička.

¹² Modrý samet [Blue velvet] [film]. Režie David LYNCH. USA, 1986.

Sužován zvědavostí se náš hlavní hrdina vydá do klubu *Slow*, ve kterém Dorothy zpívá. Zde vidíme, jak jeho zvědavost nabírá konkrétnější podoby. Jeffrey je čím dál tím více odhodlán poznat tajemství Dorothy Vallensové.

A tak, stížen faustovskou touhou po poznání, se Jeffrey nakonec vloupe do bytu Dorothy Vallensové. Lstivě si obstará kopii klíče a vydá se za poznáním. Po zběžné obhlídce místa je Jeffrey nečekaně vyrušen – nájemnice se vrací z práce. Jeffrey se tedy schová do skříně. Z tohoto úkrytu zkoumá Jeffrey chování této záhadné dámy, a pojednou je také svědkem postupného uvědomování Dorothy, že v bytě není sama. Ještě předtím má však Dorothy telefonát. Divák se dovtípí, že Dorothy mluví s dítětem. Krátce na to je Jeffreyho skrýš odhalena a dvě postavy se poprvé střetnou.

Dorothy Vallensová je pravým opakem Sandy Williamsové. Tam, kde je šerifova dcera usměvavá, naivní a někdy až mírně infantilní, je nájemnice bytu Dorothy Vallensová tajemná, hysterická a působí opravdu cizím, neurčitě podivným dojmem. Jeffrey, stejně jako divák, se jeví uchvácen tímto tajemnem, tímto těžko vysvětlitelným – tísnivým a zároveň fascinujícím pocitem. Po krátké výměně, která velice rychle nabere sexuální podoby, slyší Dorothy přicházet další postavu. Na dveře klepe Frank Booth. Dorothy Jeffreyho opět ukryje do skříně a jde otevřít.

Mimořádně vulgární postava Franka Bootha vtrhne do bytu. Na Dorothyino „Ahoj miláčku“ odpoví Frank: „Drž hubu! Jmenuju se taťka, krávo. Kde je můj bourbon?!“. Dorothy bourbon přinese a v následujících čtyřech minutách se odehraje jedna z nejvíce odpuzujících scén filmu. Zvláštním způsobem se zde v divákovi může objevit i jistá abjekce, čili pocit současně přitahování i znechucení. Jeffrey je svědkem několika Frankových nádechů do kyslíkové masky, kterou nosí tento hulvát v kapse. To, co Frank inhaluje, se divák nedozví. Po tomto groteskním výjevu se Frank na Dorothy vrhne, zatímco freneticky vykřikuje „Mami, mami, miláček chce mrdat“, zatímco s kyslíkovou maskou v ruce hledí Dorothy do obnaženého klína. Dorothy se na Franka podívá, načež dostane tvrdou facku se slovy „Nedívej se na mě, kurva!“. Frank si do úst vloží Dorothyin sametový župan, a poté ji na zemi znásilní. Sama Dorothy působí jako hadrová panenka, plně v moci Franka Bootha.

Celou scénu sleduje ze skříně Jeffrey. Zřejmě podobně jako divák je Jeffrey zcela konsternován, zároveň přitahován i odpuzován jakousi cizotou i známostí celého představení.

Jeffrey poté kontaktuje Sandy, aby ji výsledky svého pátrání vypověděl. Jeffrey rozvíjí teorii uříznutého ucha: násilník Frank Booth zřejmě unesl Dorothyina manžela Dona a syna Donnieho. Donnie bylo bezesporu ono dítě, se kterým Dorothy hovořila. Aby ukázal, že celý podnik myslí vážně, ut'al Frank Donovi ucho. Podle Jeffreyho si tímto chtěl Frank zajistit ukájení svých násilnických choutek na Dorothy. Jeffrey se také dozvídá více o další postavě příběhu, tzv. Žlutém muži. Ten je v úzkém kontaktu s Frankem a divákovi je zřejmé, že i tento Žlutý muž bude součástí kriminálního podsvětí Lumbertownu. Jeffrey jej několikrát zahlédne sám.

Jeffrey dále pokračuje v návštěvách u Dorothy. Její kouzlo mu úplně učaruje. Zároveň s tím se vidá se Sandy, dcerou šerifa. Při jedné z návštěv Dorothyina bytu jej při odchodu přistihne Frank Booth. Jeffreymu je důrazně doporučeno (pod hrozbou násilí), aby si s Frankem vyjeli na výlet. Skupina tedy odjíždí na místo, kde Frank drží Dorothyina manžela Dona a jejich chlapce Donnieho. Poté se někde mimo město pokusí v autě plném lidí Dorothy opět znásilnit. Na to reaguje Jeffrey tím, že jej praští do obličeje.

Další den se Jeffrey probírá mimo město, polámaný a zbitý. Když jde za Sandy Williamsovou, potká u Williamsů doma kromě otce-šerifa a matky i šerifova kolegu ze stanice. Tady si Jeffrey uvědomí, že onen Žlutý muž, kterého viděl předtím s Frankem, je právě parťák šerifa ze stanice, Tom Gordon. John Williams toto potvrzení odtuší a varuje Jeffreyho, aby jeho kolegu nevystrašil, že o celé záležitosti ví.

Jeffrey se Sandy jdou na rande, kde si vzájemně vyznají lásku. Cestou domů jsou nuceni zastavit, protože je pronásleduje auto. V autě nesedí Frank Booth, jak se Jeffrey domníval, ale bývalý přítel Dorothy Mike Shaw. To všechno se děje před Jeffreyho domem. Když postavy vystoupí z auta, všimnou si před domem nahé a zbité Dorothy Vallensové.

Celé drama spěje ke konci. Dorothy je převezena do nemocnice, zatímco detektiv Williams spouští akci k dopadení Toma Gordona a rozprášení kriminálního podsvětí. Jeffrey se opět vydává do bytu Dorothy Vallensové. Tam nalezne mrtvého manžela Dorothy Dona a smrtelně zraněného Žlutého muže, Toma Gordona. Na scénu poté vtrhne Frank Booth, kterého nakonec Jeffrey zneškodní Gordonovou zbraní.

Celý film končí idylicky tak, jak začal. Jen je v Lumbertownu o jedno tajemství méně – Jeffrey a Sandy jsou spolu, zatímco Dorothy se šťastně shledá se svým uneseným synem.

Klíčové sametové momenty

Modrý samet je dodnes mnohými považován za nejlepší film Davida Lynche. Rozhodně se jedná o film, ve kterém se naplno rozvinul autorův rukopis a nese všechny znaky, které Lynchovy filmy dělají specifickými.

Ve svém příspěvku v knize *Philosophy of David Lynch* Sander H. Lee diskutuje Modrý samet pomocí konceptu Schopenhauerovi *vůle*.¹³ Jak uvádí hned v úvodu příspěvku, Schopenhauerova filosofie je určitým otočením idealistické filosofie Kantovy či Hegelovy. Tam, kde tito filosofové viděli více či méně přirozenou tendenci člověka být lepším, lépe řečeno tam, kde se člověk stává člověkem díky do něj Bohem vložené podstatě (čili naplňovat boží obraz), Schopenhauer z celého věci Boha úplně vynechá. To, co je podle něj hnací silou člověka totiž není Bůh ani jeho působení, není to ani Duch (Geist) v Hegelově slova smyslu. To, co člověka posouvá kupředu, to, co z člověka činí bytost (v Schopenhauerově kontextu ovšem nikoliv výjimečnou) je *vůle*. Nikoliv vůle ve smyslu Kantově, kdy je dobrá vůle tím jediným skutečně opravdovým dobrem. Schopenhauer považuje vůli za naprosto univerzální princip bytí, respektive jakousi podmínku existence ve světě. Vůle u něj vůbec není závislá na racionalitě. Vůle je sama nad etickými kategoriemi, vůle sama je světem. Tělo člověka je prodlouženou rukou této vůle. Koneckonců Schopenhauer začíná celý svůj patrně nejpropracovanější svazek *Svět jako vůle a představa* právě slovy: „Svět je mou představou.“¹⁴

V kontextu filmu je film, v souladu se Schopenhauerovou filosofií, právě takovou manifestací vůle. Součástí této vůle (tedy v Schopenhauerově pojetí součástí celého světa) je jak idylická představa *Lumbertownu* jako ospalého malého amerického města, tak *Lumbertownu* jako města tajemného, města které má co skrývat, nebezpečného města plného tajemství. Oba tyto obrazy města jsou vzájemně provázány a jedině jako dva protiklady dávají v kontextu filmu smysl. Kontrast je

¹³LEE, Sander in *Philosophy of David Lynch*. Kentucky: The University Press of Kentucky. 2011. ISBN 978-0-8131-3396-6 (str. 46)

¹⁴SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa I*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 1998 (str. 20)

patrný i v postavách: na jedné straně máme Sandy Williamsovou, blondátou dceru šerifa *Lumbertownu*. Usměvavá, upřímná a hodná Sandy je jednou z manifestací této vůle, tedy manifestací světa. Jejím opakem, její inverzí je ale i Dorothy Vallensová, tajemná černovlasá zpěvačka z klubu *Slow*. Důležité na tomto místě je, že obě části jsou vzájemně integrální součástí jednoho celku. Jsou součástí světa, součástí vůle.

Sander H. Lee v textu tvrdí, že ačkoliv máme běžně často za to, že lze určité stránky našich osobností potlačit, někde vždy zůstanou skryty a v soukromí se mohou (a musí) vyjevit. Podle Leeho jsou, souhlasně se Schopenhauerem, jednoduše přirozenou součástí celku. Obě tyto kontrastní součásti jsou jedním celkem světa.¹⁵

Pohled dovnitř nás, diváků, se děje prostřednictvím mladého Jeffreyho Beaumonta. Jeffrey zřejmě už od okamžiku nalezení onoho uťatého ucha cítí, že ono *zvrácené, invertované* leží nejen mimo něj ve městě *Lumbertown*. Cítí, že i on sám má v sobě něco, co bude při pátrání objeveno. Jeffrey se na tuto výpravu dovnitř vlastní duše nějakou chvíli odhodlává, nicméně nakonec případ v *Lumbertownu* vyřeší. Lze si na tomto místě položit otázku, zda svým vstupem do kriminálního podsvětí podstoupil i cestu dovnitř vlastního nitra.

Archetypální postavy obohatí Frank Booth, násilnický maniak, kterého lze také vnímat jako určitou stránku Jeffreyho vůle. Jeffrey při této výpravě málem sám přijde o život, nicméně se z konce filmu zdá, že je v zásadě spokojený. Během filmu ale můžeme sledovat scény, kdy je sám Jeffrey nejstý a nešťastný z toho, kam ho jeho zvědavost dostala – vždy však pokračuje dál, hnán faustovskou touhou po poznání. A přestože film dopadne „dobře“, že tedy násilník je dopaden a přiveden před spravedlnost (v tomto případě spravedlnost boží), divák instinktivně cítí, že tento happyend není pravým koncem. Cítí, že Lynch v jeho nitru rozpoutal podobnou zvědavost, kterou se pokoušel ukojit Jeffrey Beaumont. A tedy že konec filmu je začátkem dialogu diváka se sebou samým.

Postava Dorothy Vallensové není bez zajímavosti. Oproti Sandy je Dorothy, jak je avizováno výše, tajemné stvoření, které odhodilo infantilní charakter Sandy Williamsové. Dorothy je pravděpodobně nejpropracovanějším charakterem filmu, respektive je takovým charakterem, který i po shlédnutí filmu zůstává v divákovi. Na jednu stranu je vydírána, znásilňována, využívána sadistickým násilníkem. Na straně

¹⁵ LEE, Sander in *Philosophy of David Lynch*, cit. dílo (str. 47)

druhé u Dorothy nestopujeme výraznější známky těžkého odporu proti tomuto rozvržení věci. Je to až Jeffrey, který se rozhodne Dorothy pomoci, a tím dá věci do pohybu. Zřejmě i svět (vůle) Dorothy toho skrývá více, než se zdá.

Celý film lze vnímat jako pohled do zrcadla. Tvrdím, že právě to je mezi diváky důvodem určitého znepokojení po shlédnutí filmu. Jeffrey Beaumont i divák se střetávají na poli vlastní vůle, ve světech tak jiných a přitom tak podobných. Domnívám se, že to je jedním z důvodů, proč jsou Lynchovy filmy mezi diváky celkově tak oblíbené. Lynch totiž, ačkoliv vytváří vlastní světy, stále tyto světy zakládá v syrové skutečnosti, která je vlastní nám všem. Tím vrací diváka z dění na plátně zpět do jeho vlastního života, a tento dialog s divákem pokračuje i po skončení filmu. Toto znepokojení, které pak nemá daleko k úzkosti, se pokusím rozvrhnout v dalších částech této práce. První zkoumaný film Davida Lynche už nyní však jasně ukazuje, že existuje pevné spojení mezi filosofickým zkoumáním a filmovou interpretací.

Modrý samet je jedním z filmů, které diváky vyzývají k dialogu. Mezi diváky a kritiky se ovšem našli i tací, kteří tento dialog odmítli.

Za zmínku určitě stojí článek kritika Roberta Eberta, nazvaný: „My problem with Blue Velvet“. V něm autor odsuzuje Lynchův film na základě tvrzení, že „film má sice styl, ale postrádá duši.“ Vadí mu zmiňované prudké kontrasty, které dle jeho názoru vyznívají do prázdna, protože ačkoliv je Lynch schopný vytvořit skutečně syrovou násilnou scénu plnou emocí, v zápětí na takovou scénu naváže idylickým maloměstem a laskavým humorem. Tato nesourodost na Eberta nepůsobí jako unifikační element filmu, jako podezřele známé spojení takřka ze života. Kritik tak to, co předložená interpretace vnímá jako silnou stránku filmu, tedy ony kontrasty, které k nám takřikajíc hovoří, vnímá naopak jako svého druhu otupění emocionální síly jednotlivých scén. V zásadě kritizuje Lynchovu tendenci ohýbat žánr *film noir*, a scény hodnotí jako zcela arbitrární slepenec režisérových duševních pochodů.¹⁶

¹⁶ EBERT, Roger. My problem with Blue Velvet. In: *rogerebert.com* [online]. 02.10.1986 [cit. 30.03.2022]

Gradace podivna

Lost Highway¹⁷

Druhý Lynchův projekt, který jsem pro účely této práce zvolil, je snímek *Lost Highway*. Důvody pro tento výběr jsou nasnadě. Film dál prozkoumává to, co bylo započato v *Modrém sametu*. Tam, kde *Modrý samet* mohl stále na diváka působit jako detektivní film, je *Lost Highway* o několik řádů výše, minimálně co se týče neproniknutelnosti celého snímku.

Je poměrně obtížné pokusit se rámcově shrnout *Lost Highway*. Dějová linka filmu je natolik roztržštěná, že film často působí jako poslepané obrazy. Přesto se o to v následujících řádcích pokusím.

Film vypráví příběh saxofonisty Freda Madisona. Hned v úvodu filmu někdo zvoní na zvonek. Fred z interkomu slyší: „Dick Laurent je mrtvý“. Druhý den, patrně po noční práci v klubu, nalezne Fredova manželka Renee v poště zvláštní videokazetu. Na videokazetě jsou záběry zevnitř Fredova domu.

Fred trpí sny o násilném úmrtí své ženy. Přicházejí další kazety. V jedné z postelových scén se Fred na svou manželku otočí. Místo tmavých vlasů a krásné manželčiny tváře vidí příšerný bledý mužský obličej. Tento muž je ve filmu známý jako *Mystery man*. Záběry z kazet postupují, nyní jsou již z ložnice. Záběr je směřován na spící manželský pár. Manželé volají policii. Detektivové se Freda ptají, zda vlastní videokameru. Fred odpoví, že kameru nevládní. Důvod dodává vzápětí: „Rád si pamatuji věci tak, jak jsem je zažil. Ne tedy nutně tak, jak se doopravdy staly“.

Manželé jsou pozváni na večírek. Hostitelem je přítel Fredovy ženy, Andy. Na tomto večíрку v luxusní vile v Hollywoodu Fred znovu zahlédne onen obličej. Ten obličej, který před časem viděl místo obličeje své ženy, obličej *Mystery mana*. Příšerná postava přijde a osloví Freda se slovy, že se již jednou setkali. Dále pokračuje tvrzením, že v okamžiku konverzace se nachází u Freda v domě. Fred tomu odmítá věřit, a tak mu *Mystery man* podá telefon, kterým volá k Fredovi domů. Na druhém konci se ozve hlas *Mystery mana*. Fred se ptá, jak se tam ten člověk dostal. *Mystery man* odpoví, že jej Fred sám pozval.

¹⁷ *Lost Highway* [film]. Režie: David LYNCH. USA, 1997.

Fred potkává hostitele Andyho a vyptává se, kdo je ten podivný bledý člověk. Andy odpoví, že jde o přítele jistého Dicka Laurenta. Fred se svou manželkou odcházejí domů.

Druhý den ráno přijde další kazeta. Fred si ji pouští, tentokrát sám. Ke své hrůze je na kazetě scéna, ve které stojí on sám nad svou mrtvou manželkou. Další scéna ukazuje Freda ve vězení. Náš hrdina je odsouzen k smrti za vraždu vlastní ženy.

Stane se však něco podivného. Fred čekající na smrt je sužován vidinami a halucinacemi. V nich vidí Mystery mana, toho odporného člověka, a hořící dům v poušti. Když jdou ráno dozorcí na obhlídku, Frank v cele není. Místo něj je tam jiný člověk.

Mladý Pete Dayton je propuštěn z věznice. Divák se brzy dozvídá, že pracuje jako automechanik. Bydlí s rodiči, má děvče. Z nějakého důvodu je však stále sledován dvěma detektivy. Zatímco jej vidíme při práci, do garáže vjede černé auto. V tomto autě sedí Mr. Eddy. Brzy se dozvídáme, že Mr. Eddy je zřejmě součástí kriminálního podsvětí, a že Peta považuje za schopného mechanika. Mr. Eddy vyzve Petea k projížďce.

Během projížďky Mr. Eddyho agresivně předjede jiné auto. Mr. Eddy na to reaguje tím, že auto dojede a řidiče zbije s pistolí v ruce. Není tedy pochyb o jeho zločinném původu.

Dalšího dne přijede Mr. Eddy opět do garáže, kde pracuje Pete. Přijede nechat Petea opravit svůj Cadillac. Tentokrát však není sám. Z auta vystoupí i jeho milenka Alice. Alice hraje stejná herečka, která předtím hrála Renee, ovšem s jinou barvou vlasů. Tady je blondýna. Pete je okamžitě okouzlen touto ženou. Mr. Eddy neopomene dodat, jak moc je mu Alice drahá, a že by dvakrát neváhal odstranit cokoli, co by jim stálo v cestě. Netrvá dlouho, a Fred a Alice spolu začnou mít poměr. Během jejich vztahu mu Alice vyjeví, že Mr. Eddy je zároveň amatérský porno producent, známý jako Dick Laurent.

Instinkt Mr. Eddymu napovídá, že něco není v pořádku. Začíná se v něm budit podezření, že ti dva spolu něco mají. Alice se snaží přesvědčit Peta k zoufalému činu – mohou spolu okrást Eddyho/Laurentova přítele Andyho a zmizet z města. Po

jednom z telefonátů, ve kterém Pete slyší na druhém konci jak Mr. Eddyho, tak Mystery man, se opravdu rozhodne, že plán provedou.

Večerní přepadení se má odehrát následovně. Alice zabaví Andyho, zatímco Pete vyčká dole u baru. Jakmile Alice vyšle Andyho dolů pro pití, omráčí jej Pete, a společně Andyho okradou. Pete však Andyho shodou okolností usmrtí, ačkoliv to neplánoval.

Pete si pak při prohledávání místa všimne fotografie. Na této fotografii jsou spolu milenka Mr. Eddyho Alice a Renee, žena Freda z první části filmu. V další části, kdy na místě zasahuje policie, na fotografii podobizna Alice záhadně zmizí.

Pete a Alice ujíždějí z města. Dojedou do pouště, kde se nachází dům. Ten samý dům, který viděl Fred ve svých snech. Alice a Pete se chystají v písku před domem k milování, když tu mu pojednou v milostném objetí Alice zašeptá: „Mě nikdy mít nebudeš.“ Poté odejde do domu.

Najednou Pete mizí ze scény. Na jeho místě je opět Fred. Fred jde do domu, kde na něj čeká Mystery man. Fred se ptá, kde je Alice. Mystery man našťvaným hlasem odpovídá: „Jaká Alice? Jmenuje se Renee! Pokud ti řekla, že se jmenuje Alice, tak lhala.“ Poté vezme videokameru a začne Freda natáčet. Fred před tímto nepříjemným manévrem uprchne do auta a vydává se do motelu *Lost Highway*.

V motelu spolu mají sex Mr. Eddy a Renee. Fred počká, než Renee odejde, a poté unese Mr. Eddyho. Zaveze jej zpět do pouště. Na scéně se opět objeví Mystery Man. Fred Mr. Eddyho podřízne, Mystery man do něj střílí z pistole. Poté Fred nasedá do auta a odjíždí.

Fred přijíždí k sobě domů. Vyjde po schodech, zazvoní a do interkomu řekne: „Dick Laurent je mrtvý.“ Poté ujíždí policejním autům z města do pouště. Venku je již tma, když vidíme poslední záběr na Freda, jak se žene pouští, v zádech policejní auta.

Lost in *Lost Highway*

Jak jsem avizoval výše, není nijak snadné *do Lost Highway* proniknout. Film se vzpouzí kauzalním souvislostem, střídají se časové linky a celé reality.

Slovinský filosof Slavoj Žižek je známý svou láskou k filmům. Nejinak je tomu u snímků Davida Lynche. Ve filmu *Pervert's guide to cinema* režisérky Sophie Fiennes Žižek nabízí interpretační prisma, kterým lze film nahlížet.

Žižek v interpretaci tvrdí, že Lynchova geniální myšlenka spočívá v tom, že nastavil svět „reality“ a svět „fantazie“ ve filmu horizontálně. Totiž že se „realita“ protíná s „fantazií“, aniž by jedno či druhé bylo více či méně „reálné“ pro události filmu.

Předložené prisma vychází z materiálních premis: Žižek mluví o vyšší střední bělošské americké třídě a o příběhu muže, který je nešťastný v zásadě kvůli postupně zhoršující se sexuální výkonnosti. Manželka mu v jedné ze scén na znamení podpory po neúspěšném pokusu o sex poplácá po rameni. Žižek toto poplácání interpretuje jako patronizující, v zásadě jako akt pasivně agresivní, ponižující. Vyvrcholení tohoto ponižování, vyvrcholení této frustrace spočívá ve vraždě. Po vraždě své ženy se uvězněný hlavní hrdina Fred vydává do světa představ, do světa fantazie. V tomto světě náš hlavní hrdina celou situaci změní. Změna nastavení je pak patrná i ze změn v soundtracku. Žižek mluví o změně ve *film noir*.

V tomto světě je jeho manželka blondýna, on sám je automechanik. Jeho žena mu visí na rtech od samotného začátku, on i ona jsou vzájemně přitahováni. Divák okamžitě cítí jinou dynamiku mezi těmito postavami. A jako připomínka toho, že se jedná o svět fantazie, hraje Alice stejná herečka – pouze s jinou barvou vlasů.

Žižek z toho usuzuje, že toto je Fredovo snění. Když byl Pete Fredem, důvodem vraždy manželky bylo právě sexuální neuspokojení manžela. Ve světě snů se překážka, tedy Fredovy sexuální problémy, externalizují do postavy Mr. Eddyho.

Tolik tedy ke dvěma realitám. Do filmy jsou však vloženy scény, které se pohybují na rozmezí těchto dvou realit. Nyní je třeba dodat, kde se bere *ontologické zmatení*, které tyto scény způsobují. Ve filmu je hned několik scén, které připomínají limbo. Nejedná se ani o realitu Freda, ani o realitu jeho snového alter-ega Petea. Tyto scény jsou obvykle násilné, hrozící, cizí, úzkostné. Žižek usuzuje, že je to právě

ontologický otřes, který Lynch ilustruje pomocí rozostřených záběrů, pavouků na zdi atd., že právě tyto momenty jsou tím, co je ve filmu opravdu znepokojující.¹⁸

Snová sekvence, která začíná ve vězení, končí v sexuální scéně na písku před domem. Alice, která zašeptá: „Ty mě nikdy nedostaneš“, je návratem do reality Freda. Dějová linka Petea byla jen snovou sekvencí, Fredovým únikem do světa představ. V poslední scéně sledujeme opět Freda, který opět utíká, tentokrát před rukou zákona.

Žižekova interpretace má potenciál silně rezonovat se západním publikem. Film lze však interpretovat i prismatem východní filosofie. Toto prisma není náhodné, protože Lynch se sám označuje jako buddhista.

Ve svém příspěvku v knize *Philosophy of David Lynch* se Mark Walling pokouší toto čtení odmítnout pomocí principů Zen buddhismu. Hned v úvodu příspěvku tvrdí, že je při interpretaci *Lost Highway* potřeba se vyvarovat svůdnému rozdělování na subjekt a objekt. Tvrdí, že zmatení, které je pro film charakteristické, je výsledkem právě binárního uvažování o světě ve smyslu dualismu subjektu a objektu. Walling v souladu se Zen buddhismem tvrdí, že *spokojenosti*¹⁹ nemůže být dosaženo, dokud je vnímání světa podmíněno optikou výše naznačeného dualismu. Autor článku zde dělá hezkou poznámku, totiž že už samotný název filmu (*Lost Highway*) odkazuje ke *ztracení/zmatení* takového vědomí, které není schopno samo sebe chápat v jednotě existence, tedy jako inherentní součást světa.²⁰

Naznačil jsem zde dvě interpretační linie, které je možné v souvislosti s *Lost Highway* dále sledovat. Psychoanalytický přístup Slavoj Žižeka odpovídá západní tradici ve smyslu racionálního rozložení filmu do vzájemně provázaných celků. Naopak Mark Walling v interpretaci celý film implicitně váže k životu Davida Lynche skrze souvislost se Zen buddhismem, a poskytuje tak poněkud holistické stanovisko k filmu jako celku v Lynchově tvorbě.

¹⁸ *Pervert's guide to cinema* [film]. Režie Sophie FIENNES. Spojené království, Nizozemí, Rakousko, 2006.

¹⁹ Slovo *spokojenost* je na tomto místě potřeba chápat spíše v jeho anglické variantě, tzn. *contentment*.

²⁰ WALLING, Mark in *Philosophy of David Lynch*. Kentucky: The University Press of Kentucky. 2011. ISBN 978-0-8131-3396-6 (str. 95-112).

Velmi zmatený americký sen

Poslední snímek, který se pokusím vyložit a okomentovat, je zároveň i snímkem nejtěžším. Jak je snad patrné ze struktury práce, vnímám tento snímek jako poslední, vrcholné stádium Lynchovy tvorby. Filmy jsem cíleně volil podle logiky autorských posunů. *Mulholland drive* je po mém soudu posunem zcela největším.

Mulholland drive je pro mnohé možná nejzmatenějším z filmů, které kdy David Lynch natočil. Je to film, který se odehrává v dobře známých kulisách – jmenovitě se odehrává v samotném srdci filmového průmyslu, v Hollywoodu. Místní vymezení je však pravděpodobně pouze jednou z mála věcí, které jsou na filmu snadno pochopitelné. Tam, kde bylo *Lost Highway* matoucí, je *Mulholland drive* skutečně neproniknutelný. David Lynch naplno popustil uzdu své fantazii a vytvořil film, který filmové kritiky mate a fascinuje dodnes. V následujících řádcích vyložím dějovou strukturu filmu. Poté se pokusím rozplést zamotaný dějový uzel pomocí dostupných interpretačních hledisek.

Mulholland Drive²¹

Ještě před začátkem dějové linky divák absolvuje dvě minuty ryzího psychedelického. Po dobu dvou minut se divák dívá na do rytmu swingu tancující postavy. Poté se do záběru prolnou dvě hlavní hrdinky filmu.

Film začíná záběrem na černou limuzínu projíždějící po kopcích Los Angeles. Je noc, kamera sleduje zadní světla limuzíny. Do noci svítí město. Uvnitř v autě sedí tmavovlasá žena. Auto k nelibosti ženy zastaví u krajnice. Řidič namíří na ženu pistoli a vyzve ji, aby vozidlo opustila. V tu chvíli do limuzíny narazí protijedoucí auto.

Viditelně otřesená zraněná žena se dopotácí k jednomu z domů pod kopcem. Přespí venku na zahradě domku. Ráno žena vidí nájemníci, jak opouští dům se zavazadly. Naše tmavovlasá hrdinka se vloupá dovnitř.

Další scéna je scéna z letiště. Vidíme zde první kroky blondýny Betty Elmsové, která přijela do Hollywoodu za svou hereckou kariérou. Mladá herečka dostala k užívání nemovitost v Hollywoodu, zatímco se její teta vydává na cesty. Betty se vydá domů, kde ke svému překvapení najde tmavovlasou ženu z první scény filmu.

²¹ *Mulholland drive* [film]. Režie: David LYNCH. USA: 2001

Šokovaná Betty se pokouší zjistit totožnost neznámé ženy. Tmavovlasá žena se představí jako Rita. Divák ví, že si toto jméno vymyslela – viděla totiž v domě plakát filmu, ve kterém hraje Rita Hayworthová. Rita očividně trpí amnézií. Nedokáže říct, co v domě dělá. Vlastně o sobě nedokáže říct vůbec nic. Betty sáhne po její kabelce ve snaze Ritu ztotožnit. Z kabelky vytáhne obnos peněz a zvláštní, modrý klíč.

Není bez zajímavosti zamyslet se opět nad kontrastem postav. Ve všech třech filmech se objevuje stejný motiv. Barva vlasů ženských postav je archetypálním vodítkem pro diváky, kteří tak dokážou hrdinky lehce zařadit. Tmavovlasé hrdinky jsou vždy symbolem tajemna, nebezpečí, problémů. Blondýny jsou Lynchovi symbolem pro nevinnost, naivitu, laskavost. Je otázka, nakolik Lynch tohoto nástroje užívá k vědomému zmatení diváka. Je ovšem neoddiskutovatelné, že se ve všech třech filmech objevuje stejný archetyp postav.

Scéna se najednou přesouvá do restaurace *Winkie's*. V této restauraci sedí dva muži. Jeden z mužů vypráví, jak jej děsí jeden opakující se sen – sen o tom, že u popelnic za restaurací potká podivného muže. Muži se po krátkém dialogu jdou k popelnicím podívat. Za jednou z popelnic najdou bezdomovce z mužových snů. Muž, který o snu vyprávěl, dostává zřejmě infarkt.

Scéna se opět přesouvá. Tentokrát se ocitáme ve filmovém studiu, kde se slavný režisér Adam Kesher snaží ze všech sil bránit tomu, aby byla do jeho filmu obsazena neznámá herečka Camilla Rhodesová. Divák netuší, kdo je Adam. Neví ani, kdo je Camilla. Muži, kteří Camillu zastupují, vypadají jako gangsteři. Adam jejich naléhání razantně odmítne, a pak odchází ze studia. Venku vytáhne golfovou hůl a rozbije čelní sklo auta, které patří gangsterům. Adam odjíždí domů.

Pro úplnost je potřeba dodat, že na tomto místě je ve filmu scéna, ve kterém gangsteři vysvětlují svému šéfovi to, že Adam odmítá obsadit Camillu. Přislíbí však, že Adamův souhlas zajistí. Scénu zmiňuji spíše pro úplnost.

Doma přistihne Adam svou manželku při nevěře. V groteskní scéně se pokouší bez úspěchu páchat násilí. Manželka Adama za pomoci milence vyhodí z domu. Adam jde bydlet do hotelu. Zjistí ovšem, že se neznámým gangsterům podařilo mu zmrazit bankovní účet. Zavolá své sekretářce, která o celé věci ví. Sekretářka Adamovi sdělí, že do studia volal někdo, kdo se představil jako Kovboj. Adam tedy kontaktuje zvláštní postavu kovboje, se kterým se později potká na ranči. Kovboj mu naznačí, že by Adam

měl Camillu do role přeci jen obsadit. Postava kovboje působí jako něco člověku dobře známého a zároveň velice neznámého. Kovboj se pak ve filmu objeví ještě jednou.

Scéna se opět přesouvá. Tentokrát jsme v kanceláři. Dva muži zde diskutují. Smějí se, kouří. Pojednou jeden z nich vytáhne pistoli s tlumičem a druhého muže zastřelí. Vlivem okolností zastřelí ještě další dva lidi z kanceláře, načež ukradne zápisník plný telefonních čísel.

Scéna se přesouvá zpět k našim hrdinkám. Betty a Rita se dál pídí po totožnosti druhé zmíněné. V restauraci *Winkie's*, kterou známe ze scény s mužem s infarktem, má Rita částečný průlom ve své amnézii, když vidí jmenovku servírky. Servírka se jmenuje Diane, a Rita si vzpomene na jméno Diane Selwyn. Na tuto Diane Selwynovou najdou naše dvě hlavní hrdinky v telefonním seznamu číslo. Diane ovšem telefon nezvedne.

Betty se poté účastní castingu, na kterém udělá fantastický dojem. Po zkoušce prochází studiem, ve kterém zrovna sedí režisér Adam Keshner. Pracuje tady na filmu *The Sylvia North Story*. To je ten snímek, do kterého chtěli gangsteři obsadit neznámou Camillu Rhodesovou. Adam se nakonec po rozhovoru se zvláštním kovbojem rozhodne do role Camillu Rhodesovou přeci jen obsadit. Betty a Adam se na sebe náhodou zadívají, a divák má v tu chvíli nejasný pocit, že se tyto postavy nějak znají. Betty se však vymluví a spěchá rychle za Ritou. Společně se vydají do domu Diane Selwynové, ženy na kterou si Rita vzpomněla v restauraci *Winkie's*.

U Diane nikdo neotevívá. Sousedka tvrdí, že si s Diane před časem vyměnily vily. Ženy se nakonec do Dianiny vily vloupají. Uvnitř naleznou rozkládající se tělo. Diane leží mrtvá na posteli. Betty a Rita se vracejí domů, kde si Rita vypůjčí z domu blondátou paruku. Následuje smyslná sexuální scéna mezi dvěma hlavními hrdinkami.

Ve dvě hodiny ráno se Rita probudí a trvá na tom, že musí okamžitě navštívit klub *Silencio*. V tomto podivném klubu se naše hrdinky dozví, že všechno je iluze. Kromě trubky, která hraje i poté, co do ní hudebník nefouká, se na scéně objeví zpěvačka. Zpěvačka zpívá smutnou španělskou píseň, a poté upadne v bezvědomí na podlahu. Zpěv však stále pokračuje. Betty ve své kabelce nalezne modrou krabičku. Naše hrdinky se vrací domů.

Rita doma nemůže Betty najít. Najde však modrou krabičku, kterou Betty našla ve své kabelce v klubu *Silencio*. Tuto krabičku otevře svým modrým klíčem, který měla spolu s penězi v kabelce. Následuje záběr na krabičku, která padá k zemi.

Na scéně se opět objeví kovboj. Mluví k tělu mrtvé Diane Selwynové. „Budíček, krásko.“, prohodí kovboj.

Je ráno. Diane Selwynová se probudí ve své posteli. Diane nyní hraje stejná herečka, která hrála blondátou Betty Elmsovou. Divák vyrozumí, že Diane má milostný vztah s úspěšnou herečkou Camillou Rhodesovou, kterou teď hraje stejná herečka, která hrála Ritu. Betty je nyní Diane, Rita je nyní Camilla.

Milostný vztah je u konce. Camilla se rozhodne se s Diane rozejít. Diane nese tuto novinu velice nelibě, reaguje agresivně. Camille se jeví neoblomně.

Další scény se odehrávají v luxusní Hollywoodské rezidenci, kde Camille bydlí společně se svým přítelem Adamem Keshrem, kterého známe z předchozí části filmu. Camille pozve na večírek i svou bývalou přítelkyni Diane. Během večere Diane popisuje, jak do Hollywoodu přijela z Kanady po smrti tety Ruth, která v Hollywoodu bydlela. Zmíní také, že se poprvé s Camille potkala během zkoušek na film, který natáčel Adam, *The Sylvia North story*. V této realitě je Camille Adamovou přítelkyní.

Diane sleduje Adama a Camillu, svou bývalou milenku, jak se nadšeně baví a konverzují. Jiná žena, která vypadá přesně jako Camille z první části filmu, tuto novou Camille políbí na tvář a usměje se na Diane. Adam a Camille mluví o tom, že by rádi oznámili důležitou novinu, zatímco Diane pláče. Dlouhá scéna pláče na diváka působí nepříjemně. Následuje zvuk roztržitého skla a pohled Diane směrem ke zdroji toho zvuku.

Dianin pohled se vrátí do restaurace *Winkie's*. U stolu sedí muž, oblečený velice podobně jako muž, který vraždil v kanceláři. Muž je nájemný vrah. Zdá se, že chce Diane nechat Camillu zavraždit. Motivem je zřejmě žárlivost. Vrah Diane sdělí, že až bude práce hotová, dostane Diane domů modrý klíč. Diane se zeptá, od čeho je to klíč. Odpovědí jí je vrahův smích. Diane předá vrahovi peníze.

Další scéna začíná pohledem na muže od popelnic, jak drží v ruce modrou krabičku. Z otevřené krabičky vyjde miniaturní starší pár ze scény na začátku filmu, když je Betty na letišti a přilétá do LA. V další scéně se Diane dívá na modrý klíč,

který leží v kuchyni v jejím domě. Poté je pronásledována halucinacemi a vizemi, konkrétně starým párem z letiště, před kterými utíká k sobě do pokoje. S šíleným křikem zavírá dveře. U postele leží pistole. Halucinacemi sužovaná Diane se zastřelí. Scéna se přesouvá do klubu *Silencio*, kde žena na podiu zašeptá: *Silencio*. Obrazovka ztmavne. Film skončil.

Lež jako nástroj

Mulholland drive zamotal hlavy mnohým běžným divákům i filmovým kritikům. Příspěvek Jennifer McMahon v knize *Philosophy of David Lynch* se snaží logiku filmu ozřejmit.

McMahon v úvodu příspěvku krátce popisuje existencialistické stanovisko k fenoménu lži. Tvrdí, že sám Nietzsche lež vnímá jako nástroj určený k zachování člověka. Lež je podle něj nástrojem k zachování člověka, který se střetl s pravdou. Kontakt s pravdou, odhalenou skutečností, je pro většinu lidí jednoduše nesnesitelný. Na tomto místě autorka vzpomíná také Sartra a Camuse. Kontakt s pravdou lze vnímat ve stopách těchto autorů jako kontakt s absurditou. Tíživé, úzkost vyvolávající *absurdno* má potenciál člověka dohnat k sebevraždě. Sebevražda je také jedním z řešení, ačkoliv cena za odstranění úzkosti je v tomto případě vysoká – je to eliminace subjektu, která absurditu odstraní. Existuje však další řešení, další cesta z nesnesitelné úzkosti prožitku absurdity, zbytečnosti. Touto cestou je, podle McMahonon, právě lež.²²

Lež je element, který nám pomáhá ukotvit nás samotné ve světě. Díky lži se zbytečnost nikdy nemusí dostat na světlo, díky lži může mít život smysl. A lež může být také nástrojem k vyrovnání se s romantickou láskou.

Jak se McMahon domnívá, celý film by měl být nahlížen právě jako reflexe iluzí, které do světa projektujeme. Je svého druhu studií toho, jak si pomocí lži člověk svět přizpůsobuje. Důvody takového přizpůsobení skutečnosti jsou v případě Diane zřejmé. Kontakt s realitou, tedy rozchod s Camillou, je přesně tím, před čím Diane uprchně do říše fantazie. To, co Diane donutí otočit proti sobě zbraň, je v posledku právě zbytečnost, absurdita.²³

²² MCMAHON, Jennifer in *Philosophy of David Lynch*. Kentucky: The University Press of Kentucky. 2011. ISBN 978-0-8131-3396-6 (str. 115-116)

²³ MCMAHON, Jennifer in *Philosophy of David Lynch*, cit. dílo (str. 118)

Autorka příspěvku naznačuje, že celá první část filmu (tedy ty části filmu, ve kterých jsou hlavní postavy Betty a Rita) jsou iluzí Diane Selwynové. Proto si vysní celou anabázi s Ritou. Metaforický klíč od záhady má u sebe Rita, Diane v klubu Silencio najde ve své kabelce modrou krabičku. Modrý klíč a modrá krabička jsou řešením celé záhady. Uvnitř krabičky je realita, absurdita, zbytečnost. Ve zkratce, uvnitř krabičky je přesně to, před čím Diane utíká.

Diane si příběh, který se před námi odehrává první dvě hodiny filmu, celý vysnila. Betty (Diane) je Lynchova archetypální blondýna, šťastná, talentovaná, místy až naivní. Je krásná a úspěšná na poli herectví. V realitě je Diane neúspěšná, zdeprimovaná, průměrná hollywoodská herečka. Potud je záhada vyřešena.

Zajímavý je charakter Rity (Camilla). Rita (resp. Camilla) je pro Diane tajemstvím, ambivalentním charakterem. Komplikovaný vztah Diane a Camille je dobře čitelný skrze některé scény a narážky ve filmu. Například fakt, že Rita je v zásadě po dobu celého filmu v ohrožení života, lze vnímat jako projekci touhy Diane po její smrti. Zároveň s tím však Diane Camillu miluje, což naznačuje jak její snaha Ritu pomoci, tak sexuální scéna mezi dvěma hrdinkami v pozdější fázi filmu.²⁴

Rita (Camilla) je pro Betty od začátku hluboce přitažlivá. Je však také tajemná, nečitelná. Pokud film vnímáme prismatem Dianina snu, potom začíná dávat smysl i úvodní scéna filmu – do Dianina snu se dostávají myšlenky na vraždu Camille hned na samotném začátku filmu.

Důležitým bodem je také amnézie, kterou Rita (Camilla) trpí. Reprezentuje fakt, že sama Diane Camille nerozumí, že sama nechápe všechny duševní pochody své bývalé milenky. Tato nejasnost je dobře maskovaná tím, že si Diane ve svém snu Camillu představí jako ženu postiženou amnézií.²⁵

Amnézie je nástrojem Diane k překonání ambivalence, kterou pro ni Camilla symbolizuje. Lež se konsoliduje.

Zvláštní funkci mají momenty, které do filmu zdánlivě nezapadají a smysl začnou divákovi dávat až ke konci filmu. Mám na mysli scény, které se do logiky filmu na první pohled nehodí. Například je zde první scéna z restaurace Winkie's.

²⁴ MCMAHON, Jennifer in *Philosophy of David Lynch*, cit. dílo (str. 120)

²⁵ MCMAHON, Jennifer in *Philosophy of David Lynch*, cit. dílo (str. 119)

Připomeňme si bezdomovce u popelnic. Tento muž je postavou stěžejní, protože symbolizuje ono absurdno. Vidíme jej v první scéně, kde jej za popelnicemi najde muž, který je trápen sny o tomto bezdomovci. Muž střet bezdomovcem, tedy s absurdnem a nesmyslností, nepřezijí. Bezdomovec je filmovou variantou kontaktu s pravdou, děsivé zrcadlo absurdity. On sám je zároveň absurdnem i manifestací jeho efektů, a proto je to bezdomovcem – svět mu již není domovem.²⁶

Vložení těchto scén do filmu není náhodné. Reprezentují totiž postupný rozpad Dianiny iluze. Lynch používá podobný nástroj k ilustraci tohoto rozpadu i ve svých jiných filmech. Předkládá před diváka nepochopitelné, znepokojující scény. Tyto scény však nejsou nutně jen uměleckým vyjádřením, nejsou to pouhé obrazy, jak by se možná někteří filmoví kritici domnívali. V logice této interpretace se jedná o pečlivě promyšlené stopy, které diváka nakonec dovedou k řešení celé záhady filmu. V *Mulholland drive* není postava detektiva nikde na plátně. Sám divák je detektivem, který se snaží dopátrat se pravdivé verze příběhu. Podobně je tomu i u *Blue Velvet* a *Lost Highway*.

Není mou ambicí dopodrobna analyzovat symboliku jednotlivých scén a postav. Chtěl jsem na tomto místě spíše upozornit na to fenomén, který se v Lynchových filmech táhne jako červená nit. Je to právě únik do fantazie, do světa iluzí. Iluze je cesta, kterou Lynch používá ke komunikaci svých filmů s divákem. Sejmutí masky iluze je postupně čím dál víc břemenem divákovým.

V těchto řádcích jsem se stručně pokusil představit zřejmě nejsilnější interpretační rovinu filmu. V případě *Mulholland drive* ovšem existují i další odvážné interpretace. V následujících řádcích se pokusím jednu z nich krátce přiblížit.

Todd McGowan Lynchovo dílo přibližuje z jiné perspektivy. Tvrdí, že celou Lynchovu tvorbu lze číst jako kritiku současného kapitalismu. V článku tvrdí, že domnělá apolitičnost je Lynchovy nástrojem k systematickému spouštění jakési kinematografické revoluce, která předznamenává revoluci sociální. Principem je přitom dle autora článku akumulace kapitálu postav, respektive jejich neschopnost akumulovaný kapitál užívat. Proto se postavy dál a dál vrhají do dalších situací, což roztáčí děj filmu. Postavy jsou podle autora konstruovány tak, aby jim užívání bylo *ex definitione* umožněno, nejsou však užívání schopny. Místo toho se jejich

²⁶ MCMAHON, Jennifer in *Philosophy of David Lynch*, cit. dílo (str. 121)

nespokojenost odráží v jejich akcích. Autor článku usuzuje, že Lynch je vrchním hlasatelem myšlenek anti-kapitalismu, protože jeho postavy nikdy nejsou plně spokojeny. Jsou tedy stále puženy k nové a nové akumulaci, k novým a novým závěrům a pátráním. V této logice poté prezentuje i film *Mulholland drive*.²⁷

Aplikace marxistického prismatu je možná pro některé úsměvná. Dokládá však jeden z charakterů Lynchovy tvorby – interpretační volnost jeho filmů je skutečně široká. Od filmových kritiků, kteří nejsou spokojeni s domnělou nesourodostí snímku jako celku (kritika *Blue Velvet* výše), přes psychoanalytické poznatky Žižekovy (*Lost Highway*), až ke snaze Lynche prohlásit za proroka antikapitalismu (*Mulholland drive*). Zkrátka téměř každý si v Lynchově tvorbě něco najde.

Tíseň

Jedno interpretační schéma se mi však při studiu autora objevit nepodařilo. Proto v následujících řádcích Lynchovy světy porovnam s ontologickým rozvrhem Martina Heideggera.

Jak jsem snad v dostatečné míře ilustroval výše, Lynchovy filmy jsou skutečně velice podivné. Na podivnosti neztrácejí ani při dalším promítání. Masku podivného jim nedokáže sejmout ani rozuzlení kauzálního řetězce filmových událostí. Divák tápe ve vodách podivna i v momentě, kdy je mu, technicky vzato, poskytnuto vysvětlení. Co však myslíme touto podivností? Proč na nás filmy působí podivně, někdy až tísnivě?

Domnívám se, že úvahy o filmech Davida Lynche musí začít u porozumění fenoménu tísnivosti. Jedním z vodítek nám v tomto případě může být Freudova studie *Něco tísnivého*.

V této krátké studii Freud termín *tísnivé* spojuje s německým slovem „das Unheimliche“. Vychází zde z jazykového rozboru slova „das Heimliche“ (domácí, dobře známé ale i ukryvané, skryté.) Tuto ambivalenci podrobuje zevrubné analýze,

²⁷ MCGOWAN, Todd. Accumulation and Enjoyment: On Mulholland drive. *The Comparatist* [online]. 2015, vol. 39. Str. 101-115. [cit. 01.04.2022].

kteřou posléze uplatní i na negaci slova, tedy „das Unheimliche“ (tísňivé, cizí, ale i otevřeně, ukázané).²⁸

Tyto úvahy nás mohou přiblížit porozumění *tísňivému* v Lynchových filmech. Nejsou snad všechny výše zmiňované filmy ambivalentní kombinací „das Heimliche“ a „das Unheimliche“, mistrně složenou mozaikou dobře známého, ukrytého, a cizího, otevřeného?

Práce postupně představila tři Lynchovy filmy a tři jejich interpretace. První film (*Blue Velvet*) a jeho interpretace sloužily jako výchozí bod z hlediska souvislosti Lynchovy tvorby a filosofické interpretace. *Blue Velvet* je z Lynchových filmů možná nejznámějším snímkem a je, po mém soudu, prvním *veskrze* Lynchovským filmem.²⁹

V interpretaci se autor pokoušel prokázat souvislost mezi filmem a filosofií Arthura Schopenhauera. Autor interpretace, jakkoliv je tato interpretace lákavá, však pracuje pouze s jedním filmem. Nemá ambici obsáhnout celek Lynchova díla. Interpretace diskutuje fenomén *tísňivého*, ovšem nerozpracovává je do důsledků z hlediska možného režiséřova záměru. *Tísňivé* je v této interpretaci součástí filmu, nikoliv však obsahem.

Druhý film (*Lost Highway*) také působí *tísňivě*. Dokonce lze tvrdit, že *Lost Highway* je filmem o tísňi a úzkosti. Zvolená interpretace Slavoj Žižka se však dotýká jiného problému: Žižka film interpretuje v zásadě jako psychoanalytik. Celý film je pro něj hra podvědomí při kontaktu se sexualitou. Ačkoliv *tísňivé* ve filmu Žižka nijak nerozporuje, neinterpretuje jej ve smyslu širšího ontologického závěru.

A konečně je tu *Mulholland drive* a interpretace, která se pokouší o existenciální interpretaci ontologického otřesu při kontaktu s absurditou. Autorka interpretace tady *tísňivé*, respektive útěk před ním, považuje za základní stavební kámen celého filmu. Byla to právě poslední interpretace, která tuto práci nasměřovala k hledání určitého ontologického klíče, kterým by Lynchovy filmy bylo možné číst.

Postupně jsem představil tři filmy a tři jejich interpretace. To, co se budu snažit v následujících řádcích snažit obhájit, je troufalá pozice: Lynchovy filmy jsou o *bytí*,

²⁸ FREUD, Sigmund. *Spisy z let 1917-1920*, studie *Něco tísňivého*. První vydání. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003. Sebrané spisy Sigmunda Freuda. ISBN 80-86123-16-02 (str. 173-204)

²⁹ Jak vyplývá z textu výše, Lynchovský film vnímám jako film, který je *tísňivý*.

nikoliv o jednotlivých jsoucnech. Jinak řečeno, tyto filmy nejsou ontické. Jsou ontologické. Zatímco jiné filmy zobrazují více či méně nahodilý přehled jsoucen, Lynchovy filmy předkládají před diváka *reflexi bytí*. Nejedná se o pouhé vykreslení toho kterého jsoucího, filmy reflektují účast bytí na pobytu. Domnívám se, že viděno touto optikou, jsou Lynchovy filmy naprosto unikátním existenciálním projektem.

V následujících řádcích se sám pokusím předběžně naznačit možnou interpretaci Lynchových filmů pomocí prismatu existenciální filosofie Martina Heideggera. Budu se snažit ukázat, že dopadu Lynchových filmů lze nejlépe porozumět právě skrze úvahy o *bytí*.

Pravda

Jak se domnívám, už samotný žánr Lynchových filmů, tedy thriller, je nám v tomto případě vodítkem. Obecně vzato jsou thrillery takovým typem filmů, ve kterých jde primárně o zločin (*crime thriller*).³⁰ To, co postavy ve filmech hledají, je pravda. Výše jsem se pokusil naznačit, že podobné hledání zažívá i divák. I divák hledá ve filmech *pravdu*.³¹

„Být pravdivý znamená být odkrývající³²“, začíná Martin Heidegger svou kapitolu věnovanou fenoménu pravdy v *Bytí a čas*. I pro Lynche je *pravdivé* vždy skryté, a je teprve třeba jej *odkrýt*. A právě proces odkrývání *pravdivého* je to, na čem Lynchovy filmy stojí.

Vezměme postavy a filmy popořadě. Jeffrey v *Blue Velvet* odkrývá pravdivou stránku *Lumbertownu* a jeho podsvětí. Na jedné straně stojí idylický *Lumbertown*, malé americké městečko plné slunce a úsměvů. Na straně druhé je záhada uříznutého ucha, která před Jeffreyho postaví úplně novou tvář tohoto města. Ve filmu sledujeme existenciální otřes, který je zapříčiněn ustoupením světa naivní fenomenality, kterou reprezentují první scény z *Lumbertownu*, do světa obohaceného o zkušenost existenciální tísně, která je spojena s pátráním po uříznutém uchu.

³⁰ BORDWELL, David, THOMPSON, Christine. *Film Art: An Introduction*. Osmé vydání. New York: McGraw-Hill, 2008. ISBN 978-0-27-353506-7 (str. 322)

³¹ O tom bohatě svědčí základní otázka, kterou si po shlédnutí filmu položí ne jeden divák, totiž otázka po tom, o čem vlastně film byl *doopravdy*.

³² HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Třetí vydání. Praha: OIKOYMENH, 2018. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-244-8 (str. 254)

Metaforickým motorem v pátrání je *tíseň* a *úzkost*. Jeffrey instinktivně tuší, že věci nejsou takové, jaké se zdají být. Lumbertown je mu dobře známým prostředím. Představa *dobře známého, domácího* se však mění s nálezem uříznutého ucha. Jeffrey postupně v dobře známém prostředí odhaluje *tísnivé, úzkostné*. To, co bylo skryté, se najednou dostává na povrch. Film lze chápat jako studii takové zkušenosti.

Fred v *Lost Highway* postupně procítá ze světa svých snů do světa, ve kterém krutě zavraždil svou manželku. Úspěšný saxofonista se, podobně jako Jeffrey, pouští do pátrání. Podobně jako Jeffrey se Fred setká z *tísní* a *úzkostí*, kterou zde představuje postava Mystery mana. Na rozdíl od Jeffreyho se však nesnaží tísnivé potlačit tím, že jej internalizuje, že na něj takřkajíc přijde, vezme jej za své. Místo toho se s ním vyrovnává útekem do světa iluzí a představ.

Fredova identita se při zkušenosti s tímto existenciálním otřesem mění do té míry, že Fred již není Fredem. Stává se úplně jiným člověkem – Petem.

Sen Diane v *Mulholland drive* se rozpadá ve chvíli, kdy Diane (v podobě Betty) odkrývá pravdu o povaze svého iluzorního světa v klubu *Silencio*. Diane je, stejně jako všechny hlavní postavy ve filmech, konfrontována s tísní a úzkostí. Tento tlak tísnivého a úzkostného pro ni však znamená naprostou anihilaci, když v závěru filmu spáchá sebevraždu.

Jeffrey zkušenost s tísní a úzkostí internalizoval. Fred se jako psanec před touto zkušeností vydal na zoufalý útek. Pro Diane byl tlak úzkosti a tísně natolik nepřijatelný, že spáchala sebevraždu.

Všechny tři filmy jsou vyobrazením existenciální dynamiky úzkosti a úniku před ní. Domnívám se, že filmy nelze chápat jako vulgární ilustraci pravdy a nepravdy, reality a iluze. Filmy nabízejí hlubší úroveň pochopení, takřka ontologickou úroveň porozumění. Ukazují nám proces toho, jak se *pobyt* vztahuje k *bytí*.

Jak jsem se pokusil ukázat výše, všechny zmiňované filmy užívají stejnou logiku. Ve všech třech filmech existuje postava detektiva. Jeffrey, Fred i Diane, všichni tito poutníci nastupují na cestu za pravdou. Kontakt s pravdou vyústí ve tři různé možnosti vyrovnání *bytí* se svou pravdivostí.

Detektivní pátrání výše představené a interpretované je Lynchovi však pouhým nástrojem. Filmy ve své podstatě nesledují logiku detektivního pátrání ve smyslu

rozluštění záhady, případně dopadení zločince, a následného uspokojení. Naopak David Lynch celou pozici žánru umně invertuje, když před diváka postaví celou věc rozluštěnou, a na nás jako na divácích nechává rozluštění příběhu. V souladu s kritikou *Blue Velvet* výše je nutné souhlasit s kritikem, který Lynchovi vyčítá ohýbání žánru. Lynch však toto převrácení realizuje veskrze precizně. Díky tomuto přístupu je pak schopen komunikovat mnohem hlubší, existenciální či ontologickou, problematiku.

Heidegger v textu dále píše, že to, co *je* pravdivé, není primárně *jsoucno* jako takové. Jsoucno samo *pravdivost* vykazuje až jako sekundární charakter. Primární vrstvou, kterou jsoucno takříkajíc obléká, je vrstva *odkrytého*. Pravdivost je primárně vlastností *pobytu*, tj. bytí v relaci ke své nejvlastnější možnosti bytí *ve světě*.³³

Domnívám se, že filmy postupují stejnou logikou. První vrstvu je možné chápat jako odkrytá jsoucna, která mají charakter výskytu. Na této úrovni je možné chápat dějové linky jednotlivých filmů. Pokud ovšem hledáme *pravdu*, je nutné ji hledat v *pobytu*, a tedy nakonec i v *úzkosti*, která odemyká vlastní možnosti *bytí pobytu*³⁴, tedy existenci. Úzkost jako vlastní možnost *bytí pobytu* je náladou, která všechny tři Lynchovy filmy spojuje.

Kontakt s *pravdou bytí* nutně vyvolá úzkost. A pokud je *pravda bytí* tím, o čem Lynchovy filmy v posledku jsou, ozřejmí se tím i fenomén úzkosti, který je ve všech filmech patrný, jak jsem se snažil ukázat výše.

Domnívám se, že Heideggerova existenciální filosofie je v tomto případě ideálním prismaem k nahlížení filmů jako celku. Lynchovo umělecké vyjádření je v tomto ohledu homogenní – jde mu o *pravdu bytí*.³⁵ Úzkost vyvěrající z *bytí* jde ruku v ruce s pravdivostí. Úzkost je ve filmech nástrojem komunikace existenciálních otázek *bytí*.

Úzkost

Nechci v této krátké kapitole rozebírat celý fenomén úzkosti tak, jak jej zná západní tradice. Je však nutné termín *úzkost* jasněji vymezit.

³³ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. cit. dílo (str. 256)

³⁴ A jeho reflexe.

³⁵ Tedy o pravdu nikoliv ve smyslu platnosti výroků. Jde o hlubší intelektuální vyjádření pravdivosti lidské zkušenosti.

Dánský filosof Søren Kierkegaard úzkost považuje za možná nejpodstatnější zkušenost člověka vůbec. Úzkost člověku otevírá tušení nedostatku a neúplnosti. Tím se otevírá druhá rovina, totiž možnost úplného a dokonalého, naplněného. Člověk si se zkušeností úzkostné nálady uvědomuje dynamiku, ve které je zachycen. Na jedné straně tedy stojí proměnlivý, a tedy nedokonalý okamžik. Na straně druhé je *možnost* či výhled směrem k absolutnímu.³⁶

Heidegger charakterizuje úzkost jako odvrát, reflexi *bytí* v možnosti nebytí. Upozorňuje na nekonkrétní charakter úzkosti – a tvrdí, že úzkost nemá (tak jako strach) charakter konkrétního ohrožujícího jsoucná. Úzkost je náladou, který vyvěrá nikoliv ze nitrosvětského jsoucná, ale z *bytí ve světě*.³⁷

Kontakt s nitrosvětskými jsoucný může vyvolat pocity strachu. Strach má ve světě *příčinu*. Nálada úzkosti je ovšem náladou existenciální v tom smyslu, že otevírá reflexi *bytí*. Lynch díky tomu vytváří plastický odraz reality *bytí* v úzkostné náladě. V tomto slova smyslu jsou Lynchovy zmatené filmy mnohem reálnější než filmy, které jako *reálné* chápou pouze zobrazování jsoucná. Díky rozrušení banálních souvislostí nitrosvětských jsoucná nám režisér poskytuje originální ontologickou studii.

Zde chci tvrdit, že si je Lynch jiného charakteru úzkosti velmi dobře vědom, byť možná jen implicitně. Toto tvrzení nelze jasně dokázat, nicméně se jeví jako možné. Skrze úvahy o úzkosti a tísní jako vlastnostech *bytí* se divákovi Lynchovy filmy začínou v jistém smyslu ozřejmovat.

Úzkost pramení z neurčitého (vrženého) charakteru *pobytu*. Na rozdíl od strachu, který je teprve dalším krokem směrem z úzkosti, nemá úzkost konkrétnějších rysů. Nemá takřikajíc důvod.³⁸

Domnívám se, že Lynchovy filmy jsou primárně o *bytí* právě proto, že staví neurčitou vrženost *pobytu* (a spolu s ním i úzkost) jako svůj základní stavební kámen. Snažím se říct následující: to, co postavy ve filmech dělají, jak se chovají, jaké mají vnitřní motivace a pohnutky, je v zásadě lhostejné. Je úplně jedno, o čem filmy „jsou“.

³⁶ MAREK, Jakub. *Kierkegaard. Nepřímý prorok existence*. Praha: TOGGA, 2010. Edice Vita Intellectiva. ISBN 978-80-87258-31-6 (str. 118)

³⁷ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*, cit. dílo (str. 220)

³⁸ Nemá důvod ve smyslu ohrožujícího jsoucná.

V optice, kterou se pokouším rozvrhnout, rozhodně *nejsou* o postavách a jejich příbězích. Filmy jsou ilustrací *pobytu* a jeho reflexe sebe sama.

Lynch našel bezpochyby jedno z nejlepších filmových vyjádření existenciální úzkosti vůbec. Viděno touto optikou, je Lynch sám existencialista, ačkoliv on sám by se k této filosofické škole zřejmě nikdy nepřihlásil.

Ontologicko-existenciální rozměr Lynchovy tvorby

Domnívám se, že zvláštní charakter filmů je hlavní překážkou v jejich celistvé interpretaci. Snažil jsem se naznačit, že ačkoliv existují různě propracované dílčí interpretace všech tří filmů, žádná z nich neodemyká cestu k porozumění Lynchově tvorbě jako celku. V této práci jsem se pokusil o jakousi *meta* syntézu ve smyslu seskupení dílčích interpretací jako orientačních bodů k vytyčení teze nové.

V první kapitole jsem představil Lynche jako autora. Biografický exkurs jsem na tomto místě volil především proto, že ačkoliv je Lynch poměrně známým a diskutovaným autorem, jen nemnoho nejen filosofických prací bere v potaz Lynchův osobní příběh. Po mém soudu je seznámení se s Lynchovým životem nesmírně důležité pro kohokoliv, kdo se snaží lépe porozumět jeho autorským záměrům.

V druhé kapitole jsem předložil dějovou linku filmu *Blue Velvet*. V tomto případě bylo možné se přidržit poměrně homogenní časové linie filmu. Proto jsem zevrubně popsal události filmu tak, jak se na odehrávají na plátně. Dále jsem čtenáři nabídl jednu z možných interpretací, která celý film vnímá, v souladu se Schopenhauem, jako ilustraci *vůle*. Pokusil jsem se také naznačit, že ve své době nebyla recepce filmu nutně pouze pozitivní.

Ve třetí kapitole prezentuji stejným způsobem Lynchův film *Lost Highway*. U tohoto filmu bylo hledání kauzálních vodítek náročnější než v případě *Blue Velvet*. Rozhodl jsem se volit stejný postup jako v prvním případě, tedy rekonstruovat dějovou linku filmu, kterou jsem poté doplnil vybranou filosofickou/psychologickou interpretací. V případě této interpretace mi šlo především o podtrhnutí jiných možností při volbě prismatu, kterým lze film nahlížet. Zvolil jsem Žižekovu interpretaci, která odpovídá západní filosofické tradici. V práci jsem ovšem naznačil i další možnosti, které akademické publikum při posuzování a interpretaci filmu zvažuje.

Ve čtvrté kapitole jsem rozebral děj *Mulholland drive*. Zde už bylo nutné se předem s filmem blíže seznámit. V rámci příprav jsem s tímto filmem strávil zřejmě nejvíce času. Samo sepsání dějové linky bylo místy problematické, protože zvolený formát (tedy sledování kauzálních souvislostí filmu) se ke konci filmu úplně rozpadl. U tohoto filmu jsem volil pravděpodobně nejsilnější z předložených interpretací, tedy interpretaci existenciální. Na této bázi jsem se rozhodl postavit své vlastní chápání Lynche a jeho filmů.

Výběr filmů a interpretací sledoval vlastní vnitřní logiku, která spočívala ve sledování gradace Lynchových filmových projektů. Ačkoliv filmy jsou na sobě nezávislé, domnívám se, že je lze vnímat i jako studii Lynchovy autorské emancipační snahy.

Práci uzavírám krátkým exkursem do filosofie Martina Heideggera. Domnívám se totiž, že Heideggerův existenciální rozvrh dobře koresponduje s Lynchovým uměleckým vyjádřením. Nalezení této spojnice chápu jako tvůrčí část této práce a jako výsledek své snahy.

Tyto úvahy však potřebují další zkoumání, které je nad rámec této práce. Snažil jsem se však v dostupných mezích naznačit další kroky, které by mohly být v zájmu lepšího porozumění učiněny.

Seznam použité literatury

Knihy a články:

- BIDERMAN, Shai, DEVLIN, William J. (ed.). *Philosophy of David Lynch*. Kentucky: Kentucky University Press, 2011. ISBN 978-0-8131-3396-6
- BORDWELL, David, THOMPSON, Christine. *Film Art: An Introduction*. Osmé vydání. New York: McGraw-Hill, 2008. ISBN 978-0-27-353506-7
- FREUD, Sigmund. *Spisy z let 1917-1920, studie Něco tísnivého*. První vydání. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003. Sebrané spisy Sigmunda Freuda. ISBN 80-86123-16-02
- HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Třetí vydání. Praha: OIKOYMENH, 2018. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-244-8
- LEBLANC, Michelle, ODELLE, Colin. *David Lynch*. Hertfordshire: Pocket Essentials, 2000. ISBN 1-1903047-06-4
- LYNCH, David, McKennová, Kristina. *Místo snění*. Praha: Paseka, 2020. ISBN 978-807432-957-9
- LYNCH, David, RODLEY, Chris. *Lynch on Lynch*. New York: Faber and Faber, 2005. ISBN 978-0-571-22018-2
- MAREK, Jakub. *Kierkegaard. Nepřímý prorok existence*. Praha: TOGGA, 2010. Edice Vita Intellectiva. ISBN 978-80-87258-31-6
- MCGOWAN, Todd. Accumulation and Enjoyment: On Mulholland drive. *The Comparatist* [online]. 2015, vol. 39. Str. 101-115. [cit. 01.04.2022]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/26254721>.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa I*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 1998.

Filmy:

- Lost Highway* [film]. Režie: David LYNCH. USA, 1997.
- Modrý samet* [Blue velvet] [film]. Režie David LYNCH. USA, 1986.
- Mulholland drive* [film]. Režie David LYNCH. USA, 2001.
- Pervert's guide to cinema* [film]. Režie Sophie FIENNES. Spojené království, Nizozemí, Rakousko, 2006

Život v umění. [film]. Režie: Jon Nguyen, Olivia Neergaard-Holm, Rick Barnes. USA/Dánsko: Pacific Northwest Pictures/Angel Films DK, 2016.

Webové stránky:

EBERT, Roger. My problem with Blue Velvet. In: *rogerebert.com* [online]. 02.10.1986 [cit. 30.03.2022]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/interviews/my-problem-with-blue-velvet>

RODLEY, Chris. Lynch on Mulholland Dr. In: *criterion.com* [online]. 30.10.2015 [cit. 06.04.2022]. Dostupné z: <https://www.criterion.com/current/posts/3771-lynch-on-mulholland-dr>