

Iga Pękala

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0001-6520-3122

Michał Pick

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

ORCID: 0000-0001-9599-0825

Z niechęci do słów, z miłości do miejsc. Specyfika komunikacji bohaterów oraz istota przestrzeni w wybranych filmach Davida Lyncha

16 stycznia 2025 r. świat sztuki stracił jedną z najbardziej nietuzinkowych postaci. Tego dnia – cztery dni przed swoimi 79. urodzinami – odszedł David Lynch. Bezpośrednią przyczyną zgonu wybitnego reżysera było zatrzymanie akcji serca, do którego doprowadziły komplikacje związane z przewlekłą obturacyjną chorobą płuc¹. Internet zalała fala wspomnień, osobistych elegii i podziękowań kierowanych pod adresem zmarłego ze strony jego współpracowników, ludzi ze świata filmu, muzyki, teatru, ale także wielbicieli filmów i życiowej filozofii artysty, który dał się poznać jako współczesna wersja Człowieka Renesansu. Malarz, rzeźbiarz, reżyser, aktor, artysta sztuk wizualnych, fotograf, okazjonalnie także kompozytor – Lynch od wczesnych lat wyrażał siebie przy pomocy rozmaitych form sztuki. Co istotne, każda z ww. aktywności była komplementarna wobec pozostałych – fascynacja malarstwem figuratywnym, ze szczególnym uwzględnieniem prac Francisca Bacona, dawała o sobie znać w wielu

¹ Ujawniono oficjalną przyczynę zgonu Davida Lyncha, PAP, 10.02.2025, [on-line:] <https://www.pap.pl/aktualnosci/ujawniono-oficjalna-przyczyna-zgonu-davida-lyncha> – 17.02.2025.

filmach autora *Głowy do wycierania* (*Eraserhead*, 1977), skłonność do eksplorowania i eksponowania brzydoty, deformacji, słabość do wszystkiego co turpistyczne, rezonowała w obrazach, które niejednokrotnie prezentowały zdeformowane postaci, wykrzywione w bolesnym grymasie twarze czy mroczne wizje senne². Obiektyw aparatu kierował Lynch w stronę kominów fabryk, opuszczonych hal, ogromnych, industrialnych przestrzeni, które sprawdziłyby się z kolei w roli wizualizacji do autorskiej muzyki reżysera – silnie czerpiącej z bluesa, acz traktowanego jedynie jako wdzięczna materia do eksperymentalnych przetworzeń, zbliżających nagrania firmowane własnym nazwiskiem lub zarejestrowane w ramach projektów Thought Gang oraz BlueBob do trip-hopu czy industrialu.

Bez wątpienia w zbiorowej świadomości David Lynch jawi się przede wszystkim jako reżyser. I to reżyser ze wszech miar wyjątkowy, określaný niejednokrotnie mianem wizjonera³. Jego filmowej twórczości i jej charakterystycznemu stylowi, za sprawą którego Lynch zapewnił sobie miano twórcy silnie idiomatycznego, poświęcono mnóstwo rzetelnych opracowań. Są wśród nich takie, których głównym celem jest refleksja nad nadrzędną i konsekwentnie realizowaną w pracach reżysera poetyką snu⁴, dialogiem z dziełami niemieckich ekspresjonistów, czołowych surrealistów i malarzy z kręgu figuratywizmu⁵, balansowaniem na granicy realnego i nierealnego⁶ czy nader swobodnym traktowaniem zasad organizujących fabularną spójność i ciągłość dzieła filmowego⁷. Co więcej, jego twórczości poświęcono zarówno eseje w duchu teorii filmu, jak to uczynił Slavoj Žižek⁸, ale też eseje filozoficzne, czego przykładem może być tekst

² Również żywo obecne w filmach reżysera.

³ Zob. np. B. Lee, *Hollywood pays tribute to David Lynch: 'A singular, visionary dreamer'*, The Guardian, 16.01.2025, [on-line:] <https://www.theguardian.com/film/2025/jan/16/david-lynch-hollywood-tributes>; P. Hammond, *David Lynch Appreciation: A Visionary For All Time*, Deadline, 16.01.2025, [on-line:] <https://deadline.com/2025/01/david-lynch-appreciation-visionary-for-all-time-1236258811/>; D. Porycka, *Odszedł artysta-wizjoner. Życie, twórczość i osiągnięcia Davida Lyncha*, PAP, 17.01.2025, [on-line:] <https://www.pap.pl/aktualnosci/odszedl-artysta-wizjoner-zycie-tworczosc-i-osiagniecia-davida-lyncha> – 17.02.2025.

⁴ K. Bulkeley, *Dreaming and the Cinema of David Lynch*, „Dreaming” 2003, vol. 13, no. 1, s. 49–60.

⁵ K. Lipiński, *Lynchowskie przestrzenie sztuki obrazu*, „Kultura Współczesna” 2019, nr 4 (107), s. 188–193.

⁶ B. Woźniak, *Realne i nierealne – różne rodzaje rzeczywistości w Miasteczku Twin Peaks*, „Irydion. Literatura – Teatr – Kultura” 2017, t. III, nr 1, s. 165–175.

⁷ K. Jelińska, *Poetyka nieciągłości i otwartości w filmach Davida Lyncha*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 46, s. 109–125.

⁸ S. Žižek, *Lacrimae rerum: Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jan-kowicz, Kraków 2007.

Davida Fostera Wallace'a⁹, co podkreśla wielowymiarowość odbioru dzieł reżysera i jego wyjątkowej postaci. Niniejszy szkic jest kolejną próbą analizy „nietypowości” – będącej jedną z immanentnych cech stylu bohatera tego opracowania – twórczości Lyncha-reżysera. Krytyczny namysł nad kinematograficznym dorobkiem artysty skłonił nas do pochylenia się nad specyficznie trudnymi relacjami reżysera ze słowem i próbą przekazania tego, co werbalne w sposób niewerbalny, ot choćby poprzez nadawanie cech symboliczno-magicznych lokacjom wybranych scen czy sugestywne wzbogacanie pozornie zwyczajnych ujęć całą paletą charakterystycznych dźwięków diegetycznych – hałasów maszyn, brzęczeń, szumów czy pomruków zazwyczaj generowanych przez rozmaite urządzenia elektryczne. Jak pisał Bogusław Skowronek:

Na język w filmie jako na jedno z najważniejszych pasm semiotycznych utworu kinematograficznego, można spoglądać, przyjmując wiele różnych perspektyw. Jest to pole bardzo złożone i wielowarstwowe, zarówno semantycznie, estetycznie, jak i komunikacyjnie¹⁰.

Na tytułową specyfikę komunikacji bohaterów filmów Lyncha składa się wiele czynników, takich jak: dyskomfortowa cisza, nienaturalne pauzy oraz logiczna gmatwanina dialogów, z kolei pojawiająca się w dalszej części „przestrzeń” jest przez nas rozumiana nie tyle w znaczeniu „przestrzeni filmowej”¹¹, co przestrzeni fizycznej, która określa miejsca akcji, scenografię, ich związki i znaczenia w perspektywie recepcji wybranych filmów.

Niniejsze opracowanie ma charakter analityczno-interpretacyjny i mieści się w paradygmacie badań filmoznawczych inspirowanych semiotyką, teorią komunikacji oraz analizą przestrzeni filmowej. Punktem wyjścia uczyniono założenie, że dzieła Davida Lyncha stanowią system znaczeń audiowizualnych, w którym zarówno słowo, dźwięk, jak i przestrzeń mają funkcję nośników treści symbolicznych. Zastosowana metodologia obejmuje elementy: analizy semiotycznej i narratologicznej – pozwalającej badać sposób konstruowania znaczeń poprzez język wizualny, dźwiękowy i prozodyczny; analizy komunikacyjnej – odnoszącej się do relacji między bohaterami i ich specyficznego języka (werbalnego i pozawerbalnego), interpretowanej w świetle teorii aktu mowy oraz kategorii „autonomii języka” (za Magdaleną Włodarczyk); analizy przestrzeni filmowej – rozumianej

⁹ D. Foster Wallace, *David Lynch ocala głowę*, [w:] *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2006.

¹⁰ B. Skowronek, *Mediolingwistyka dekadę później*, Kraków 2024, s. 171,

¹¹ Rozumianej jako jeden z podstawowych parametrów organizowanych w dziele, dotyczący sposobów i możliwości odwzorowywania w filmie przestrzeni rzeczywistej i zachodzących w niej relacji.

w duchu badań nad przestrzenią oniryczną i symboliczną (por. Kamil Lipiński, Anna Cembrowska), pozwalającej uchwycić znaczenia miejsc jako ekwiwalentów stanów psychicznych postaci oraz interpretacji hermeneutycznej – umożliwiającej powiązanie obserwacji formalnych z szerszym kontekstem estetyki Lyncha i jego filozofii obrazu.

Lynch marzył o karierze malarskiej, można powiedzieć, że decyzja o podjęciu pracy reżysera była w pewnym sensie konsekwencją tych pragnień. Artysta wielokrotnie deklarował, że jedyne na czym mu zależało, to tworzenie obrazów. Podczas prac nad jednym z nich – przedstawiającym według słów autora ogród – zapatrzony w płótno Lynch doznał czegoś na kształt krótkotrwałej halucynacji – obraz zaczął się poruszać, widoczna na nim trawa kołysała się na boki, a w tle miało być słychać wyraźny szum wiatru. To wówczas w głowie aspirującego młodego malarza zakiełkowała myśl o tym by poddać obrazy animacji, by ożywić je za pomocą ruchu¹². Lynch tłumaczył, że to malarstwo skłoniło go do chwycenia za kamerę i eksperymentowania z „ruchomymi obrazami”. Kino, które wkrótce miało stać się jego główną platformą artystycznej ekspresji, reżyser rozumiał jako wzajemne poruszanie się obrazów i dźwięków w czasie¹³. Lynch celowo nie używał terminu „słowa”, zastępując je zdecydowanie pojemniejszymi znaczeniowo „dźwiękami”, bo to właśnie słowa – znaki nadające sens, sztywne struktury tworzące zdania, z których później powstają historie (już ukształtowane i w pewnym sensie skończone), były dla opierającego się szablonom artysty czymś w rodzaju ramy ograniczającej obraz. David Lynch jako reżyser „myślał obrazami”, dla których dźwięki (nie tyle muzyka, co ogólna atmosfera dźwiękowa, na którą składały się niejednokrotnie dźwięki niemuzyczne) były jak gdyby kolejną warstwą farby – materia o równie istotnej wartości i znaczeniu. Słowa dla autora *Zagubionej autostrady* (*Lost Highway*, 1997) jawiły się w tym sensie jako nie zawsze potrzebny naddatek, a konieczność opowiadania (tłumaczenia) o czym są jego filmy stanowiła dlań prawdziwą udrękę. Jak sam mówił:

Kiedy już coś skończysz, ludzie chcą, żebyś o tym opowiadał. To dla mnie prawie jak przestępstwo. Film czy obraz – każde ma swój własny język i nie wypada próbować tłumaczyć ich słowami. Słów tam nie ma. Język filmu, to język dzieła – nie da się go przetłumaczyć na język angielski. To się nie uda¹⁴.

¹² David Lynch *Started Making Films for THIS REASON*, Outstanding Screenplays, 19.03.2023, [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=Rv4YjQVkBQ0> – 17.02.2025.

¹³ Tamże.

¹⁴ R. Carroll, *David Lynch: 'You gotta be selfish. It's a terrible thing'*, The Guardian, 23.06.2018, [on-line:] <https://www.theguardian.com/film/2018/jun/23/david-lynch-gotta-be-selfish-twin-peaks> – 17.02.2025.

Nie bez znaczenia w tym kontekście jest fakt, że jeden z pierwszych filmów krótkometrażowych Davida Lyncha to *Alfabet* (*The Alphabet*, 1968). Obraz prezentujący koszmar dziewczyny (podobno zainspirowany snem siostrzenicy reżysera), która budzi się w nocy, recytując słowa popularnej szkolnej rymowanki *The ABC Song*, przy pomocy której dzieci uczą się angielskiego alfabetu, co ostatecznie skutkuje silnym krwotokiem z ust. Można powiedzieć, że w tak metaforyczny sposób Lynch zobrazował, że słowa – tutaj dodatkowo skonotowane z systemem edukacji oraz obecną w samym nazewnictwie „systemowością”, polegającą na określonym porządku i schematach – mogą być źródłem cierpień.

Trudność w wyrażaniu tego, co reżyser przekazywał obrazem, dawała o sobie znać w wywiadach, w których Lynch starał się z czystej kurtuazji odpowiadać na pytania o sens i znaczenie własnej sztuki. Nie potrafiąc znaleźć odpowiednich słów często ratował się abstrakcyjnymi porównaniami. O wrodzonej trudności reżysera do werbalizowania emocji, fantazji i artystycznych wyobrażeń zaświadczały słowa jego najbliższych:

David nie znosi słów – potwierdza Isabella Rossellini [jedna z partnerek Davida Lyncha – przyp. M.P., I.P.] – nie jest zbyt werbalną osobą. Jego filmy też nie opierają się na słowie, to raczej takie doznania zmysłowe¹⁵.

W anegdotyczny sposób o osobliwie skodyfikowanej formie komunikacji artysty opowiadała także jego pierwsza żona, Peggy Reavey:

Tak, byłem z Davidem w jego prewerbalnym etapie – przyznaje. – Wiele osób lubi mówić, opowiadać o swojej twórczości, a David był inny. On tylko wydawał różne dźwięki, na przykład rozpościł szeroko ramiona i wydawał ustami świst przypominający wiatr¹⁶.

Tworząc kino wybitnie autorskie Lynch nie zapominał jednak, że aby jego filmy – w epoce kina zdominowanego przez słowo i dialog – znalazły odbiorców, on sam musi starać się znaleźć złoty środek.

Począwszy od *Głowy do wycierania*¹⁷ aż po *Inland Empire* (2006), wybrani bohaterowie filmów reżysera wykazywali się werbalną nieporadnością, brakiem logicznej konsekwencji wywodów i całym zestawem specyficznych zachowań komunikacyjnych, które podkreślały ich językową

¹⁵ Ch. Rodley, *David Lynch – profil ikony*, [w:] R. Barney, *David Lynch. Rozmowy*, tłum. M. Berowski, M. Szelichowska, Warszawa 2019, s. 260.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ A nawet wcześniej, czego dowodzi przykład krótkich metraży, takich jak wspomniany *Alfabet* czy *Sześciu mężczyzn, którym robi się niedobrze* (*Six Men Getting Sick*, 1967), prezentujący tytułowych mężczyzn „wymiotujących” przez 4 minuty do wtóru wyjącej syreny alarmowej.

autonomię. Magdalena Włodarczyk analizując prace Davida Lyncha oraz Samuela Becketta doszła do interesujących z naszej perspektywy konkluzji, dowodząc że obaj autorzy wewnętrzny obraz świata konstruowali w oparciu o podobne koncepcje. Jak pisze:

Koncepcja językowej autonomii niewątpliwie definiuje obraz rzeczywistości obserwowany przez nas w twórczości Samuela Becketta i Davida Lyncha. Deklaracja językowej niezależności charakteryzująca dorobek Becketta i Lyncha ukazuje ich światopogląd na relatywność znaczeniową oraz próby jej ekspresji poprzez słowa. [...] Filmowy styl Davida Lyncha manifestuje jego poparcie dla autonomii języka, czego najlepszym wyznacznikiem są dobrze znane zabiegi językowe z użyciem wstecznej wymowy czy samych zaburzeń mowy¹⁸.

Popularne *Miasteczko Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1990–1991) jest być może w tej materii najbardziej wdzięcznym przykładem z uwagi na mnogość bohaterów i wysoce zindywidualizowany rys osobowości każdego z nich (łącznie ze specyfiką ich zachowań językowych). Serialowe postaci prowadzą często dialogi banalne, chaotycznie mieszając wątki bądź urywając je w najmniej spodziewanych momentach. Uwagę zwracają również nienaturalnie długie pauzy w wypowiedziach czy równie dyskomfortowe (dla widza) spojrzenia w oczy interlokutora, których czas trwania powoduje, że wytworzone między bohaterami napięcie pośrednio zaczyna się udzielać także nam – odbiorcom. To niejedyne przejawy owej językowej autonomii bohaterów omawianego serialu. Wszak w świecie *Twin Peaks* napotkamy chociażby postaci takie jak Mężczyzna z Innego Miejsca (A Man from Another Place) – tajemniczego karła ubranego w czerwony garnitur, którego agent Dale Cooper (jeden z głównych serialowych protagonistów) spotyka w Czerwonym Pokoju (The Red Room), będącym swego rodzaju miejscem między światem rzeczywistym a jego wersją alternatywną. Mężczyzna z Innego Miejsca posługuje się specyficznym rodzajem podwójnie odwróconej mowy. Efekt ten udało się osiągnąć poprzez odtwarzanie od końca wypowiedzianych pierwotnie wspak kwestii dialogowych. Takie zniekształcenie wypowiedzi wymaga wsparcia ścieżki dźwiękowej napisami, a przy okazji, rzecz jasna, potęguje ono aurę nierealności miejsca znajdującego się „pomiędzy” światami. To nieprzypadkowe, że bohaterowie istotni dla fabuły serialu, mogący pomóc w rozwikłaniu zagadki śmierci Laury Palmer, która – pozornie – wydaje się głównym motywem dzieła, komunikują się w sposób wyjątkowo nietypowy. Pieńkowa Dama (The Log Lady), kobieta będąca kimś w rodzaju medium, otrzymuje wskazówki

¹⁸ M. Włodarczyk, *Alienation of language in the works of Samuel Beckett and David Lynch*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Anglica” 2009, t. 8, s. 143.

dotyczące zbrodni za sprawą kontaktu z drewnianym pieńkiem. Kobieta pełni rolę tłumaczki „niemego” pieńka, posługując się w rozmowach z agentem Cooperem skomplikowanymi, słownymi zagadkami. W serialu występuje także sam reżyser. Lynch wciela się w postać szefa miejscowego oddziału FBI, Gordona Cole’a. Znamiennym, a wręcz na swój sposób ironicznym, jest fakt, że Cole... niedosłyszy. Wyposażony w specjalny aparat słuchowy agent w trakcie rozmów krzyczy. To symboliczne, że także postać odgrywana przez Davida Lyncha ma problem z komunikacją. Jego sposób prowadzenia konwersacji, wymuszony wadą słuchu, jest wręcz groteskowy. Cole zwraca uwagę wszystkich, którzy znajdują się razem z nim w pomieszczeniu. Tak jest chociażby wtedy, gdy w barze Double-R omawia z Cooperem szczegóły sprawy zabójstwa Laury Palmer i po raz pierwszy spotyka Shelley Johnson – młodą barmankę, w której Cole z miejsca się zakochuje, ze zdumieniem spostrzegając, że tylko ją słyszy wyraźnie, bez konieczności wspomagania się aparatem. Jednak i tę informację przekazuje kelnerce doniosłym krzykiem. Skoro o krzyku mowa, niemal wyłącznie taką formą ekspresji posługuje się BOB – personifikacja zła, swego rodzaju demoniczny pasożyt, opętujący mieszkańców Twin Peaks. Lynch wybrał bardzo czytelny i jednocześnie wybitnie oczywisty sposób sportretowania „czarnego charakteru”, który każdorazowo pojawia się na ekranie z charakterystycznym grymasem, śmiejąc się i wrzeszcząc do kamery. Krzyk, pozbawiony dodatkowej słownej treści, jest wyrazem silnych emocji i jednocześnie wieloznacznym symbolem grzechu, zła czy przerażenia – krzyczy Sarah Palmer, matka Laury, w retrospektywach krzyczy także sama Laura Palmer, a ich krzyk niemal zawsze stanowi echo krzyku BOBa – jest nań odpowiedzią bądź reakcją.

Treść dialogów filmowych postaci z reguły posuwa akcję do przodu. Bohaterowie rozmawiają ze sobą wyjawiając istotne z perspektywy dalszej fabuły szczegóły, a ograniczenia związane z określonym czasem trwania filmowej produkcji wymuszają rezygnowanie ze small talku czy prezentowania faktycznego czasu trwania najbardziej prozaicznych czynności. I w tym przypadku David Lynch łamie zasady, równoważąc żywą akcję odpowiednią ilością treści banalnych, podanych w sposób „nie-filmowy”, tj. bliższy pozaekranowej rzeczywistości. Zwraca na to uwagę Kinga Jelińska, która analizując poetykę nieciągłości i otwartości filmów reżysera, pisze:

U Lyncha zaburza się konwencjonalna równowaga, w której rzeczy istotne dla rozwoju akcji dominują nad błahostkami, nuda i dłużyzny ustępują miejscem wartkiej akcji, detale i nieważne szczegóły banalizuje się wobec zdarzeń wysoce nacechowanych znaczeniem dla fabuły. Wynikiem takiej strategii jest poczucie „dziwności” i niewłaściwego ustawienia części, gdyż zazwyczaj wychodzi się z założenia, że elementy powinny sytuować się w pewnej

hierarchii i stosunku podrzędności i nadrzędności. Również tu Lynch odrzuca taką taktykę, ustawia elementy w całkowitej równorzędności. Skutek jest taki, że elementy błahe (typu jedzenie pączków przez agenta Coopera lub mycie rąk przez Laure) podlegają hiperbolizacji i procesowi wyjątkowego nadbudowania sensu¹⁹.

Prowadzi to do demitologizacji w sferze stereotypów i wzorców gatunkowo-narracyjnych, co skutkuje jednocześnie osłabieniem tradycyjnych matryc komunikacyjnych. Słusznie zauważa więc Rafał Syska, konstatując:

Jeśli oglądanie filmu polega na łączeniu poszczególnych elementów narracyjnej struktury w logiczną całość i przeżycie przyjemności wynikających ze zrozumienia zasad rządzących światem przedstawionym i motywacjami bohaterów — to w utworach Lyncha przyjemność musi wiązać się z konstatowaniem tego rodzaju mechanizmów i budową alternatywnego modelu opowiadania²⁰.

Jeśli za jeden z podstawowych celów (intencji) aktu komunikacyjnego przyjmiemy chęć porozumienia się interlokutorów, kładąc w ten sposób nacisk na denotatywną (poznawczą, ideacyjną)²¹ funkcję wypowiedzi – polegającą na wymianie informacji, myśli i idei – musimy zauważyć, że i w tym przypadku w wielu produkcjach Davida Lyncha sytuacja wygląda niejednoznacznie. Wybrani bohaterowie filmów autora *Blue Velvet* (1986) rozmawiają nie zawsze po to by się między sobą porozumiewać – innymi słowy, by być zrozumianym – czasami mówią tylko po to by mówić. Wskazuje na to m.in. cytowana już Włodarczyk, która rozwijając zagadnienie językowej autonomii w twórczości Lyncha, tłumaczy:

David Lynch jest również [jak Beckett – przyp. M.P., I.P.] zwolennikiem autonomicznego języka. Pokazuje to w takich pracach jak *Blue Velvet*, *Twin Peaks* czy *Dzikość serca* (*Wild at Heart*, 1990), które odzwierciedlają skrajne zerwanie z logiką języka jako naturalnego środka komunikacji. Zniekształcona mowa, mówienie od tyłu i słowne zagadki dezorientują, wprowadzając rodzaj niewygodnej znajomości, co wytrąca z równowagi umysły odbiorców²².

¹⁹ K. Jelińska, dz. cyt., s. 117.

²⁰ R. Syska, *David Lynch – smutne kino o śmierci*, [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red. Ł.A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2010, s. 76.

²¹ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, Warszawa 1989, s. 82.

²² M. Włodarczyk, dz. cyt., s. 144.

Równie istotne jak swobodne mieszanie językowych funkcji w obrębie dialogu ograniczonego do jednej sceny są w przypadku wypowiedzi Lynchowskich bohaterów prozodyczne aspekty tychże. Jak tłumaczy Hanna Miatluk:

Prozodia, we współczesnym rozumieniu jest ogółem tonalnych, rytmicznych, akcentowanych, temporalnych i pauzalnych jednostek, funkcjonujących na poziomie sylaby, słowa i frazy. Pojęcie „prozodia frazowa” jest ekwiwalentem intonacji w jej szerokim znaczeniu jako jednostki kompleksowej melodii, rytmu, akcentu frazowego, tempa i pauz²³.

Stąd też to CO mówią Gordon Cole, Człowiek z Innego Miejsca, Frank Booth z *Blue Velvet* czy Sailor z *Dzikości serca* czasami jest mniej ważne od tego JAK mówią. Manipulowanie szeroko rozumianą tonalnością wypowiedzi – począwszy od tempa, przez akcentowanie, stosowanie pauz, wykrzyknień aż po bardziej skomplikowane zniekształcenia mowy – jest jednym ze sposobów dookreślania charakteru postaci, a jednocześnie ważnym elementem konstytuującym ogólną „Lynchowską” atmosferę omawianych filmów.

David Lynch, co już zostało wspomniane, ogromną uwagę przykładając także do akustycznego krajobrazu poszczególnych scen, wzbogacając go o niepokojące szmery, hałasy czy ledwo słyszalne buczenie niewiadomego pochodzenia z jednej strony, a z drugiej wprowadzając równie efektowną i każdorazowo znaczącą ciszę. I w tym przypadku dostrzegalna jest paralela z twórczością Samuela Becketta:

U Becketta i Lyncha nieustannie spotykamy się z różnorodną ciszą. W twórczości obu artystów nigdy nie ma czystej ciszy. Fałszywe chwile ciszy są tak samo znaczące i czytelne, jak werbalne segmenty w dialogach. Ta narzucona przez twórców hierarchia dźwięków lub ich brak w pracach autorów pozwala na wprowadzenie różnorodności [znaczeniowej – przyp. M.P., I.P.] ciszy. Elementy wizualne umożliwiają Lynchowi wsparcie potężnych, niemych motywów za pomocą białego szumu, który umiejętnie łączy atrakcyjne wizualnie elementy mise-en-scène ze sztucznym „jęczącym” dźwiękiem wnętrza²⁴.

Dyskomfortowe pauzy między wypowiedziami bohaterów *Twin Peaks*, stale obecny w *Głowie do wycierania* strumień elektrycznego szumu, syczenia i brzęczeń, tunel „ogłuszającej” ciszy w scenie z Tajemniczym Mężczyzną (Mystery Man) w *Zagubionej autostradzie* – świadome stosowanie starannie spreparowanych dźwięków bądź ich całkowity brak niemal zawsze

²³ H. Miatluk, *Zmienność jednostek prozodycznych w systemie języka*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2002, nr 2, s. 79.

²⁴ M. Włodarczyk, dz. cyt., s. 144.

znaczą co innego. W przypadku banalnych, a czasami wręcz absurdalnych dialogów bohaterów *Twin Peaks* pauzy pomiędzy kolejnymi wypowiedziami potęgują groteskowy humor. Industrialne, niespokojne tło towarzyszące perypetiom Henry'ego Spencera, głównego bohatera *Głowy do wycierania*, buduje klaustrofobiczną atmosferę filmu oraz uwypukla psychiczne zmagania bohatera z samym sobą i sytuacją w jakiej się znalazł (samotne wychowanie dziecka, które przypomina bardziej schorowane, przedwczesnie urodzone zwierzę niż noworodka). Wspomniana scena z Tajemniczym Mężczyzną z kolei, dzięki prostym zabiegom z silnym kontrastowaniem audialnego otoczenia bohaterów, bywa określana jedną z najbardziej niepokojących w całej filmografii Davida Lyncha. Oto podczas domówki u Andy'ego (Michael Massee), znajomego Freda (Bill Pullman) i Rene (Patricia Arquette), do Freda podchodzi Tajemniczy Mężczyzna z nienaturalnie białą twarzą (Robert Blake). Gwar rozmów, hałaśliwa muzyka, nagle ustępują miejsca niemożliwej do osiągnięcia w takich warunkach ciszy. Tło akustyczne zmienia się drastycznie, bohaterowie rozmawiają ze sobą bez większego wysiłku, mówią spokojnie, nie podnosząc głosu. Słyszymy co prawda jako podkład dla tej surrealistycznej konwersacji cichy pomruk niepokojących dźwięków niskiej częstotliwości, ale i tak możemy odnieść wrażenie jakbyśmy znaleźli się w dźwiękoszczelnym, wytłumionym tunelu wewnątrz głośnej imprezy. Atmosferę dziwności potęguje fakt, że za plecami bohaterów wciąż widzimy tańczących i bawiących się ludzi. Podczas tego nietypowego dialogu, Tajemniczy Mężczyzna oznajmia zdezorientowanemu Fredowi, że już kiedyś spotkali się w domu jego rozmówcy, a gdy ten zaprzecza, mężczyzna dodaje, że tak naprawdę jest tam nawet teraz i poleca zadzwonić bohaterowi, granemu przez Billa Pullmana, pod własny domowy numer telefoniczny by mógł się o tym przekonać. Po chwili Fred w słuchawce słyszy głos mężczyzny, który wciąż stoi naprzeciw niego, co tylko wzmacnia dezorientację dzwoniącego. W momencie gdy Tajemniczy Mężczyzna odchodzi z szyderczym uśmiechem na ustach, zostajemy wyrwani z tej magicznie powstałej głuszy i na powrót wrzuceni w sam środek tętniącej życiem domówki. Lynch tworząc kilkuminutowy segment surrealistycznej rozmowy przeprowadzonej w równie surrealistycznych warunkach i płynnie wracając do wstrzymanej w ten sposób akcji wykorzystał potencjał silnych kontrastów – zgiełku i ciszy. Mimo że pozostajemy cały czas w tym samym miejscu – mieszkaniu Andy'ego – mamy wrażenie jakbyśmy w trakcie krótkiej wymiany zdań Billa oraz Tajemniczego Mężczyzny znajdowali się w zupełnie innej przestrzeni. Jeśli ufać teoriom, które sugerują że Mystery Man to tak naprawdę personifikacja postępującej choroby psychicznej (schizofrenii) głównego bohatera i rozmowa ta „odbyła się” wyłącznie w głowie Billa, ten reżyserski zabieg znajduje swoje uzasadnienie.

Tak czy inaczej nie po raz pierwszy korzystając z prostych opozycji (tutaj cisza – hałas) Lynch uzyskuje pożądany i silnie, sugestywnie oddziałujący na widza efekt.

Za apogeum eksperymentów z warstwą dźwiękową w dorobku reżysera można uznać trzeci sezon serialu *Twin Peaks* (2017). Wiele epizodów skonstruowanych bardziej na zasadzie wideoimpresji niż powiązanych logicznymi związkami odcinków wypełniają szczególnie lubiane przez reżysera dźwięki elektryczności. Dla przykładu, ósmy odcinek zawiera hipnotyzującą, utrzymaną w slow motion scenę wybuchu bomby atomowej, której towarzyszy *Tren – Ofiarom Hiroszimy* (1960) Krzysztofa Pendereckiego. Dramatyczny utwór zyskuje w ten sposób oryginalny, wymowny wideoklip, a jednocześnie – wzorem Hitchcocka – napięcie od tego momentu nieprzerwanie rośnie. Wszak w tym samym odcinku trafiamy także na mroczną, z pozoru opuszczoną stację benzynową, którą obserwujemy słysząc symfonię jęknięć, kakofonicznych pisków instrumentów smyczkowych, trzasków i innych dźwięków odtwarzanych w dużym przyspieszeniu – do tego stopnia, że w pewnym momencie widz może odnieść wrażenie, że ścieżka się zaczyna. Chwilę później śledzimy losy podróżującej opustoszałą drogą pary, która napotyka na brodatych, przerażająco wyglądających mężczyzn. Ich obecności towarzyszy seria słyszalnych w tle dźwięków przypominających zwarcia instalacji elektrycznej, a kadry wypełniają oślepiające błyski światła. Analizując tylko dwa wcześniejsze sezony serialu, Kora Kowalska podkreślała:

Taki pietyzm dla warstwy dźwiękowej jest charakterystyczny dla całej twórczości filmowej Lyncha. Będąc reżyserem niezwykle uwrażliwionym na muzykę, znalazł w niej bardzo silny środek wyrazu. Dzięki temu po raz pierwszy w historii telewizji atmosfera dźwiękowa stała się ekwiwalentna dla treści obrazu, a nawet, poprzez dążenie tego ostatniego do niejednoznaczności, wiele elementów narracyjnych przesunięto do sfery dźwięku²⁵.

Jednak to trzecią część telewizyjnej produkcji Lynch potraktował jako prawdziwe laboratorium eksperymentu w tym zakresie. Ciekawe z naszej perspektywy jest też to, że jednym z głównych bohaterów tego sezonu jest (będący tulpą²⁶ agenta Coopera) Dougie Jones, który – a jakże – ma

²⁵ K. Kowalska, *Serial Twin Peaks a gry ze zbiorową wyobraźnią w postmodernizmie*, [w:] *Anatomia wyobraźni*, red. S.J. Konefał, Gdańsk 2014, s. 141.

²⁶ W buddyzmie tybetańskim i późniejszych tradycjach mistycyzmu oraz zjawisk paranormalnych tulpa to zmaterializowana istota lub myślokształt, zazwyczaj w ludzkiej postaci, stworzona przez praktykę duchową i intensywną koncentrację. Zob. E. Campbell, *Body, Mind & Spirit: A Dictionary of New Age Ideas, People, Places, and Terms*, Boston 1994. Dougiego Jones stworzył doppelgänger (sobowtór, złe wcielenie) Dale’a Coopera.

ogromne problemy z komunikacją. Jones potrafi głównie naśladować pojedyncze wyrazy, by potem powtarzać je w zapętleniu, posługuje się onomatopejami i nie jest w stanie prowadzić zwyczajnej, sensownej rozmowy.

W twórczości Davida Lyncha nie mniej istotne bywają miejsca, w których toczy się akcja filmu. Przenosząc uwagę z warstwy dźwiękowej i dialogowej (czy może raczej „tekstowej”) na przestrzeń i otoczenie wokół bohaterów, dostrzeżemy że atmosfera oraz ogólna charakterystyka lokacji również silnie odciska się na odbiorze dzieła. Bywają one odbiciem struktury psychicznej bohaterów, specyfiki świata w jakim się znajdują, czasami pełnią rolę metakomentarza na temat filmu – jego sensu i znaczeń – jak gdyby przypominając, że nic (a przynajmniej nie wszystko) nie jest tutaj prawdziwe. W wielu filmach, jak choćby w *Głowie do wycierania*, Lynch za sprawą konkretnego umiejscowienia akcji nawiązywał również do własnych życiowych doświadczeń, sięgających niejednokrotnie czasów dzieciństwa. Kamil Lipiński w szkicu poświęconym przestrzeni obrazów dzieł reżysera, pisze o tym w sposób następujący:

Zwracają naszą uwagę przestrzenie przesycone lękami i pragnieniami, oscylujące pomiędzy dwoma światami: tym realnym i wyśnionym. Są one manifestacją Lynchowskich poszukiwań formy egzystencjalnej i interpretacyjnej. Jedną z bardziej znamienitych cech twórczości artysty jest projekcja jego skrytych fobii i wspomnień, wywiedzionych z operacji metaforycznych, uformowanych w obrazach tego, co nieokreślone, zakorzenione w jego dzieciństwie i doczesności. Mroczne obszary Lynchowskiej psyche wychodzą na jaw i kanalizują traumy z dzieciństwa jako efekty repulsyjnie przedstawione w sztukach audiowizualnych i fotografii²⁷.

Mroczna, nieprzyjemna i przytłaczająca przestrzeń w jakiej żyje Henry, bohater *Głowy do wycierania*, w bezpośredni sposób inspirowana była obskurnymi dzielnicami Filadelfii, w której reżyser przez lata mieszkał. Jak sam wspominał: „Wszystko zaczęło się dla mnie w Filadelfii, bo to wystarczająco stare miasto i wystarczająco dużo się w nim nagromadziło różnych wyziewów, żeby zaczęły je trawić. Było tam mnóstwo rozkładu, ale też mnóstwo niesamowitego piękna. To miejsce wypełnione przemocą, nienawiścią i brudem”²⁸, a w innym miejscu dodawał jeszcze: „Jednego dzieciaka zastrzelono dosłownie kawałek od naszego domu, na tej samej ulicy. Dwa razy włamano się do nas, i to w czasie gdy byliśmy w środku. Poza tym ktoś strzelił w nasze okno, a sąsiadowi z mieszkania obok wybijano szyby. Pełno było napięć rasowych i ogólnie przemocy oraz strachu”²⁹.

²⁷ K. Lipiński, dz. cyt., s. 192.

²⁸ Ch. Rodley, *David Lynch – profil ikony...*, s. 259.

²⁹ G. Indiana, *Dobra Głowa do wycierania: Indiana*, [w:] R. Barney, dz. cyt., s. 36–37.

Przyglądając się miejscom – szeroko rozumianej przestrzeni – w dziełach Lyncha, raz jeszcze wypada powrócić do Twin Peaks. Otóż, za oniryczną, na poły magiczną, atmosferę serialu odpowiada w dużej mierze sam charakter miasteczka, w szczególności otaczającego go lasu. Las w Twin Peaks staje się właściwie jednym z bohaterów – to tutaj znajduje się granica między światami, a on sam w odczuwalny sposób „przyciąga” do siebie mieszkańców miasteczka. Jest w nim tajemnica, przestrzeń pomiędzy potężnymi drzewami rezonuje aurą nieznanego. Jak pisze Anna Cembrowska:

Mimo że mamy do czynienia z materią nieożywioną, wyczuwalne są drgania pulsującego życia wewnątrz leśnej przestrzeni. Drzewa, ziemia, nawet wiatr posiadają w sobie vibracje jakiejś nieznaney, acz odczuwalnej siły, rodzaj mistycznej obecności, znanej z ludowych opowieści, miejscowych wierzeń. Nie tylko ze względu na zamieszkujące je zwierzęta – głównie sowy. Zarejestrowany obszar natury, wodospad, góry, las stanowi w obrazie Lyncha nieodłączny element jego reprezentacji³⁰.

Wspomniane sowy zyskują miano wieloznacznego symbolu, przypisuje się im metafizyczne zdolności, bo jak w jednej z wizji postrzelonemu agentowi Cooperowi wyjawia Gigant: „sowy nie są tym czym się wydają”. Na poziomie tej obserwacji musimy przyznać, że w tym miejscu – w Twin Peaks, a przede wszystkim w znajdującym się w jego środku lesie – nic nie jest takim, jak się wydaje. Bywa i tak, że sam reżyser w sposób bezpośredni daje nam do zrozumienia, że ekranowe wydarzenia oraz losy bohaterów oglądanego filmu są iluzją. W *Mulholland Drive* (2001) trafiamy wraz z Betty (Naomi Watts) i Ritą (Laura Harring) do klubu Silencio (sama nazwa, „Cisza”, wymaga podkreślenia), w którym obserwujemy niezwykle emocjonujący występ śpiewaczki, Rebeki Del Rio. Tyle tylko, że pojawienie się jej na scenie poprzedza zapowiedź konferansjera – a raczej w tym przypadku kogoś w rodzaju prestidigitatora – który tłumaczy wprost, że tak naprawdę artystce nie towarzyszy zespół, a muzyka, łącznie ze śpiewem odtworzona jest z taśmy. Wszystko jest iluzją i jeśli tylko chcemy usłyszeć np. klarnet czy trąbkę, to owe instrumenty usłyszymy. A jednak ulegamy tej iluzji, podobnie jak Betty i Rita, które ronią łzy oglądając fantastyczne karaoke i nawet, gdy zemdlona bądź martwa śpiewaczka pada na scenę, a odtwarzana z taśmy muzyka wciąż gra, ten stan się utrzymuje. Kluczowa dla *Mulholland Drive* scena w klubie Silencio – do tego momentu narracja filmu wydaje się, jak na standardy filmów Lyncha, logiczna, odtąd widz

³⁰ A. Cembrowska, *David Lynch – Eksplorując tajemnicę*, „Cinera. Magazyn Filmowy, 18.11.2015, [on-line:] <https://mfcinera.pl/akademicki--david-lynch-eksplorujac-tajemnice> – 17.02.2025.

powinien jednak zacząć się orientować, że to, co obserwujemy to tak naprawdę deluzje głównej bohaterki – zyskuje podwójne znaczenie właśnie za sprawą miejsca, które ulokowane w świecie rzeczywistym (tutaj Hollywood) ma charakter przestrzeni mitycznej.

Dwoistość świata – przeniesie akcji do wirtualnych, alternatywnych rzeczywistości – w filmach Davida Lyncha zostaje zmanifestowana poprzez wprowadzenie bohaterów w przestrzeń o metafizycznych właściwościach. Dla ułatwienia w ich rozpoznaniu reżyser często korzysta z podobnego zestawu symboli. Zwraca na to uwagę Rafał Syska, pisząc:

Świadomość istnienia paralelnych przestrzeni prowadzi reżysera do inscenizacji wydarzeń w niezwykle i wyimaginowanych miejscach, w których stale powtarzającymi się atrybutami scenerii są: terakotowa szachownica na podłodze, czerwone zasłony, kanapa na środku sceny, czasem telefon i drzwi³¹.

Szczególnym upodobaniem Lynch darzył (niekoniecznie czerwone) zasłony. Ten atrybut starych teatrów i kin, jest synonimem granicy między tym co znane (widoczne), a nieznane (ukryte). Sam reżyser tłumaczył, że jego fascynacja zasłonami ma związek z teatralnymi kurtynami, które rozsuwając się są sygnałem początku sztuki i jednocześnie zaproszeniem do świata, który jeszcze przed chwilą był dla naszych oczu niewidoczny. Jak mówił:

Zasłony jednocześnie ukrywają i odsłaniają. To pobudza twoją wyobraźnię. W teatrze, otwieraniu kurtyny towarzyszy fantastyczna euforia zwiastująca, że zobaczycie coś nowego, że coś się ujawni³².

Najśłynniejsze lynchowskie zasłony to te z Czerwonego Pokoju w *Twin Peaks*, ale podobne dekoracje znajdziemy chociażby w scenie z Dziewczyną z Kaloryfera w *Głowie do wycierania*, w barze Roadhouse³³ (*Twin Peaks*), w *Blue Velvet*, gdy Dorothy (Isabella Rossellini) wykonuje tytułową piosenkę czy w *Człowieku słoni* (*Elephant Man*, 1980), gdy główny bohater zostaje zaprezentowany naukowcom. Każdorazowo są one symbolem przejścia, wyraźnym sygnałem, że właśnie zostaje nam (widzom)

³¹ R. Syska, dz. cyt., s. 100.

³² BBC Culture Editors, *Twin Peaks: What made it so good?*, BBC, 21.10.2014, [on-line:] <https://www.bbc.com/culture/article/20140725-twin-peaks-what-made-it-so-good> – 17.02.2025.

³³ Roadhouse ma charakter podobny do klubu Silencio. Tutaj też obserwujemy oniryczne, jakby wprost wywiedzione ze świata snu, występy sceniczne, zapowiadane przez konferansjera-prestidigitatora.

coś ujawnione. Czasami stanowią element demistyfikacji, obnażenia iluzji świata bohaterów, innym razem są do niego wprowadzeniem.

Wspomniana w początkowym fragmencie artykułu „nietypowość” dzieł Davida Lyncha paradoksalnie nie tyle oddala, co zbliża nas do jego bohaterów. Większość filmów reżysera moglibyśmy określić jako przerysowane, na wielu poziomach odwołujące się do estetyki kampu, surrealistyczne i – po pierwsze – stanowi to świadomy estetyczny wybór reżysera, po drugie – wyolbrzymienie może być tu rozumiane jako klucz do zrozumienia postaci. Krótko mówiąc, obserwujemy skonstruowany przez reżysera świat przez pryzmat skomplikowanych emocji jego bohaterów – tak jakby próbowali odnaleźć język, za pomocą którego mogliby o tych uczuciach opowiedzieć. Przyjrzyjmy się w tym kontekście *Dzikości serca* – filmowi, który w dużym skrócie moglibyśmy określić jako kinowy spektakl o miłości – oczywiście nie sposób pominąć symptomatycznej dla Davida Lyncha dziwności i przemocy, która nie tyle ukrywa się pod fasadą społeczeństwa, jak w *Blue Velvet*, ale wydaje się być wszędzie wokół.

Kiedy jeden z głównych bohaterów – Sailor – wychodzi na wolność, matka jednej z protagonistek, Luli – nie zgadza się na ich związek. Dziewczyna buntuje się przeciwko jej decyzji i wyruszają z Sailorem w prawdziwie amerykańską, a zarazem lynchowską podróż: widzimy spalone słońcem autostrady, motele i bary, najdziwniejsze postaci spotykane po drodze. Za bohaterami podąża również rodzaj wysłanej przez matkę odsiecz, która na przestrzeni filmu – stopniowo popada w szaleństwo. W tym punkcie pojawia się czerwień – jako odbicie szaleństwa i przemocy, ale też miłości – jej pojawianie się w przestrzeni kadrowej możemy postrzegać zatem jako reprezentację afektów. Czerwień dostrzegamy na paznokciach zakochanej Luli, ale też jako krew – kiczowatą, bo zbyt jasną, aby być naprawdę krwią – i na twarzy matki, która czerwoną maź rozsmarowuje sobie na twarzy, kiedy nie potrafi już uporać się ze swoimi emocjami. Jak wskazuje Izabela Łapińska, wobec czerwieni nie można być obojętnym, ponieważ „jest pasją uniesienia w bólu, natrętnie podnieca, przyspiesza puls, gwałtownie podnosi poziom strachu”³⁴. Czerwień jest sprzężona z afektami, a także oddziałuje zmysłowo na widza. Wydaje się również tak często pojawiać w twórczości Davida Lyncha, ponieważ stanowi odniesienie do *Czarnoksiężnika z Oz* (*The Wizard of Oz*, V. Flaming i inni, 1939), a jest to jeden z jego ulubionych intertekstów. Zwraca na to uwagę na przykład Paulina Kędzia-Wiśniewska, analizując kolejny symbol w *Dzikości serca*, a zatem kurtkę z wężowej skóry, którą nosił główny bohater:

³⁴ I. Łapińska, *Obraz – barwa filmu*, „Media, Kultura, Społeczeństwo” 2014–2025, nr 9–10, s. 74.

W *Dzikości serca* bohater przedstawiany jest jako uosobienie natury, symbolizowanej przez odzienie wykonane ze skóry dzikiego zwierzęcia. Z tej krainy nie da się wrócić do bezpiecznej przestrzeni za pomocą stuknięcia obcasami czerwonych pantofelków³⁵.

Film pełen jest baśniowości, symboliki i kampu, a także odniesień do kina gatunkowego, co razem tworzy intensywną postmodernistyczną układankę. Główną osią jest kino drogi, z jego klasycznym ujęciem, czyli podróży zmieniającej bohaterów i ich relacje; otrzymujemy również melodramat, z charakterystycznymi kadrami pocałunków na tle zachodzącego słońca i elementy kina gangsterskiego, jak napady, czy już sama postać Bobby'ego Peru, która reprezentuje wizję przemocy w najbardziej upiornym wydaniu, czyli bez żadnej przyczyny, dla rozrywki bohatera. Jak wspominaliśmy, „nietypowość” czy może przerysowanie filmów Davida Lyncha wcale nie oddala nas od przeżyć jego postaci. W *Dzikości serca* otrzymujemy wiele naprawdę mocnych scen, jak śmierć dziewczyny po wypadku samochodowym, czy próbę gwałtu Bobby'ego Peru na Luli, według analizy Slavoj'a Žižka ogromnie przerażającą, ze względu na dodany tu wymiar fantazji³⁶.

Pośród tego wszystkiego para głównych bohaterów poszukuje języka, za pomocą którego będą mogli wyrazić swoje uczucie. W filmie pojawia się wiele intymnych rozmów bohaterów, prowadzonych za pomocą specyficznego idiolektu; same rozmowy nie mają też większego wpływu na fabułę, są bardziej wyrazem uczuć niż logicznie ułożonymi przemyśleniami, na co zwraca uwagę sam Sailor, komentując niezwykłość myśli swojej ukochanej. Co więcej, kiedy rozmawiają, wiele ciekawych rzeczy dzieje się w warstwie obrazu. Pojawia się charakterystyczna dla filmów Lyncha dwoistość świata, kiedy dostrzegamy w lustrach odbicia bohaterów; patrzymy na nich z wielu punktów widzenia, z góry, z dołu, pośród wielu filtrów kolorystycznych. Jest tak, jakby warstwa obrazowa oddawała te emocje bohaterów, których nie dało się oddać w ich języku. I tak w mimice, ruchach i spojrzeniach Luli widzimy, że pragnie jeszcze większej bliskości z partnerem, o czym w jednej ze scen filmu mówi wprost – że miała nadzieję, że zaśpiewa on dla niej utwór *Love me tender* Elvisa Presleya, który jest jego ulubionym utworem o miłości. W zakończeniu filmu w iście musicalowej sekwencji, w której Sailor biegnie do

³⁵ P. Kędzia-Wiśniewska, *Zbroja buntownika. Funkcje męskiej kurtki lat pięćdziesiątych w kinie amerykańskim*, [w:] Kwadratura Koła. Ogólnopolski nieregularnik kół naukowych: Przedmioty w kinie gatunkowym, red. K. Kostyra, W. Sitek, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2022.

³⁶ Teoretyk analizuje tę scenę w filmie *Z-boczona historia kina* (*The Pervert's Guide to Cinema*, S. Fiennes, 2006).

ukochanej pośród tkwiących w korku samochodów i ostatecznie staje na masce, śpiewając dla Luli ową piosenkę – wiemy, że jej marzenie się spełniło. Obok długich rozmów i piosenek, kolejnym sposobem komunikacji bohaterów jest taniec. W przerwach podróży chodzą na dyskoteki, w ich ruchach dostrzegamy pewność siebie, ostre światła wyodrębniają ich ciała z ciemności, a ich zmienność dopasowuje się do rytmu muzyki. Z jednej strony, filmowe sceny tańca mogą funkcjonować jako haptyczny środek filmowego wyrazu, silnie angażujący zmysły widzów, z drugiej strony może stanowić metaforę myślenia³⁷, kiedy w spojrzeniach bohaterów widzimy, że taniec jest dla nich kolejnym rodzajem języka, za pomocą którego mogą spróbować opowiedzieć o miłości. Znowu działa to w dwie strony, jak z czerwienią – czerwień i taniec informują nas o silnych przeżyciach emocjonalnych bohaterów, jednocześnie intensywnie oddziałując na widzów. Oczywiście obok tańca jeszcze jednym sposobem komunikacji byłby dla bohaterów seks. W *Dzikości serca* otrzymujemy wiele scen zbliżeń seksualnych Sailora i Luli; tak jak przy scenach rozmów, tak i tutaj mamy do czynienia z wieloma środkami artystycznego wyrazu, w tym z intensywnym dźwiękiem. Seks jest również tematem ich rozmów – bohaterowie mówią na ten temat wprost, podkreślając, jak ważna jest to dla nich przestrzeń. To wszystko razem – rozmowy, idiolekt, nawiązania gatunkowe, dotyk, cielesność, taniec i seks, a także końcowa scena z utworem *Love me tender* – sprawia, że pośród całego surrealistycznego zamieszania – jak najbardziej możemy uwierzyć w uczucie pomiędzy Lulą i Sailerem: że ich miłość stanowi główną oś filmu. Pośród całej nietypowości komunikacyjnej filmów Davida Lyncha, poszukiwanie języka, który pozwoli przełamać bohaterom wszystkie bariery, wydaje się symptomatyczne. Zwróćmy uwagę na to, jak często w filmach reżysera postaci doświadczają alienacji, na co zwraca uwagę Magdalena Wanda Zegarlińska³⁸. Konstruuując hermetyczne, zamknięte społeczności, Lynch stworzył zarazem przestrzenie, w których część bohaterów nie jest akceptowana w społeczeństwie. Tak jest w przypadku *Człowieka słonia* (*The Elephant Man*, 1980), *Miasteczka Twin Peaks* czy *Blue Velvet*, ale alienacji doświadczają też bohater filmu *Prosta historia* (*The Straight Story*, 1999), który decyduje się (tak jak Sailor i Lula, chociaż z innych powodów) na długą podróż przez Amerykę, aby pogodzić się z od dawna niewidzianym bratem. Film jest wyjątkowy na tle kinematografii Davida Lyncha,

³⁷ W ten sposób na taniec patrzy Sandra Frydrysiak, odwołując się do badań z zakresu psychologii czy fenomenologii. Zob. S. Frydrysiak, *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca*, Łódź–Warszawa 2017, s. 235–237.

³⁸ M.W. Zegarlińska, *Alienacja i wykluczenie w filmach Davida Lyncha*, „Zeszyty Naukowe” 2016, nr 4, s. 123–140.

ponieważ jest pozbawiony charakterystycznej „nietypowości”. Jak wskazuje Tadeusz Sobolewski: „Jest to świat jak z hiperrealistycznych obrazów amerykańskiego klasyka Edwarda Hoppera – samotne białe domki, ludzie na leżakach, kolorowe stacje benzynowe stoją na krawędzi pustki, za którą nie czai się jednak nic złego”³⁹. *Dzikość serca* i *Prostą historię* łączy jednak próba przełamania alienacji za pomocą relacji – rodzinnych czy romantycznych – a tym staraniom towarzyszy kreowanie języka, który jest w stanie tę alienację przełamać.

Gdy w roku 1927 do kin wszedł *Śpiewak jazzbandu* (*The Jazz Singer*, reż. Alan Crosland), rozpoczęła się rewolucja. Kino zostało zdominowane przez słowo. Można – z przymrużeniem oka – zakładać, że gdyby David Lynch dysponował wehikułem czasu, to zapobiegłby temu wydarzeniu. Reżyserowi przyszło jednak żyć i pracować w czasach dyktatury słowa. W tych niełatwych okolicznościach radził sobie najlepiej jak potrafił. Bohaterowie *Twin Peaks*, *Blue Velvet* czy *Dzikości serca* posługiwali się własnym idiolektem, a to co niewysłowione Lynch „dopowiadał” obrazem. Nie zapominajmy, że mimo kolejnych reżyserskich sukcesów, w głębi duszy pozostawał on malarzem. Interesujące z tej perspektywy jest, że Francis Bacon – ulubiony malarz Davida Lyncha, którego prace reżyser wprost w swoich filmach odtwarzał⁴⁰ – wyznawał podobną filozofię jak autor *Inland Empire*. Pochodzący z Irlandii figuratywista przyznawał:

W tym skomplikowanym stadium, w jakim znajduje się obecnie malarstwo, gdy tylko na płótnie pojawia się więcej niż jedna osoba, zaczynamy opracowywać historię. A opracowana historia to moment, w którym do gry wchodzi nuda, bo słowa zaczynają przemawiać głośniejsze niż farba. Żyjemy w bardzo prymitywnych czasach. W czasach, w których nie umiemy powstrzymać się od opowiadania⁴¹.

Aby sposób myślenia o sztuce tych dwojga artystów zbliżyć jeszcze bardziej, przypomnijmy wypowiedź Lyncha, który opowiadając o silnej więzi emocjonalnej z pracami Bacona, mówił:

Zawsze zastanawiałem się, gdyby Bacon zajął się filmem, jak ten film by wyglądał i w którą stronę by poszedł? Jak można by przenieść na ekran te tekstury i miejsca? Kiedy na nie patrzysz, zaczynasz trochę jakby śnić. Jego

³⁹ T. Sobolewski, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków 2004, s. 229–230.

⁴⁰ Na ten temat zob. P. Winiarczyk, *Nawiązania do twórczości Francisca Bacona w dziełach filmowych Davida Lyncha*, „Consensus. Studenckie Zeszyty Naukowe” 2022, wydanie specjalne, s. 189–207.

⁴¹ R. White, *Reflections on the Scream: Francis Bacon, Lessing, and the Aesthetics of the Beautiful and the Sublime*, „Philosophy Today” 2003, vol. 47, issue 1, s. 44–52.

obrazy zawsze pozwalają mi się przenieść gdzieś dalej, działają trochę jak muzyka⁴².

David Lynch starał się zaprosić widzów do jego własnego świata snów i sprawić by współśnili oni razem z nim. W tym celu korzystał z bogatego zestawu środków filmowych, wśród których istotne miejsce zajmowały językowa autonomia postaci, ich komunikacyjna atypowość, na którą składały się w dużej mierze rozmaite aspekty prozodyczne, nasycanie ścieżki dźwiękowej odgłosami pełniącymi rolę metakomentarzy i bodźców wyzwalających lub potęgujących emocje, czy nadawanie cech magicznych miejscom, w których toczyła się akcja filmu.

W artykule połączyliśmy metody badań filmoznawczych, a także tych zawierających się w dziedzinie nauk i komunikacji społecznej i mediach, biorąc pod uwagę fakt, że tak złożone dzieła jak filmy Davida Lyncha wymagają interdyscyplinarnego podejścia badawczego. Przeprowadzona analiza sprowokowała następujące wnioski badawcze: po pierwsze, swoista werbalna nieporadność bohaterów i brak logicznej konsekwencji wywodów stanowi celową strategię komunikacyjną, za sprawą której dzieła jeszcze silniej oddziałują na odbiorców. Po drugie, słynna lynchowska „dziwność” jest czymś o wiele więcej niż samym sięganiem do poetyki surrealizmu – to cecha stylu filmów Lyncha, wyraźna nawet w tych produkcjach sprawiających wrażenie „zwykłych” (*Prosta historia*). Po trzecie, środki wyrazu zastosowane w jego filmach nierzadko mają charakter haptyczny, a zatem zwracają się w stronę afektów, emocji i cielesnych reakcji odbiorczych (na przykład: specyficzne użycie tańca, koloru, światła, a także przywołanej wcześniej „dziwności” języka bohaterów). Zastosowana przez nas interdyscyplinarna analiza dzieł filmowych pozwoliła to uwyraźnić i uporządkować.

David Lynch nie lubił rozmawiać o swojej sztuce, wierzył w intuicję odbiorców, podkreślając że film czy obraz znaczy dla każdego co innego i każde spotkanie z nimi różni się w pewnym sensie od poprzednich. Z pewnością nie lubił także czytać elaboratów na temat własnych filmów. Być może go bawiły, być może zdumiewało go, co też recenzenci, krytycy czy badacze potrafili wyczytać z jego twórczości. My, niewolnicy słowa, analiz i objaśnień, traktujemy jego sztukę jako wyzwanie oraz inspirację. I choć paradygmat logicznego, rozumowego jej tłumaczenia jest być może zupełnie niewskazany, to jednak podejmując ten trud każdorazowo uczestniczymy w seansie snów Davida Lyncha. Nawet jeśli opracowujemy w ten sposób coś na kształt sennika – doświadczenie wynagradza efekt.

⁴² Ch. Rodley, *Lynch on Lynch*, Revised Edition, New York 2005, s. 17.

Bibliografia

- Barney R., *David Lynch. Rozmowy*, tłum. M. Berowski, M. Szelichowska, Warszawa 2019.
- Bulkeley K., *Dreaming and the Cinema of David Lynch*, „Dreaming” 2003, vol. 13, no. 1, s. 49–60.
- Campbell E., Brennan J.H., *Body, Mind & Spirit: A Dictionary of New Age Ideas, People, Places, and Terms*, Boston 1994.
- Frydrysiak S., *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca*, Łódź–Warszawa 2017.
- Indiana G., *Dobra Głowa do wycierania: Indiana*, [w:] R. Barney, *David Lynch. Rozmowy*, tłum. M. Berowski, M. Szelichowska, Warszawa 2019, s. 27–38.
- Jakobson R., *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989.
- Jelińska K., *Poetyka nieciągłości i otwartości w filmach Davida Lyncha*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 46, s. 109–125.
- Kędzia-Wiśniewska P., *Zbroja buntownika. Funkcje męskiej kurtki lat pięćdziesiątych w kinie amerykańskim*, [w:] Kwadratura Koła. Ogólnopolski nieregularnik kół naukowych: Przedmioty w kinie gatunkowym, red. K. Kostyra, W. Sitek, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2022.
- Kowalska K., *Serial Twin Peaks a gry ze zbiorową wyobraźnią w postmodernizmie*, [w:] *Anatomia wyobraźni*, red. S.J. Konefał, Gdańsk 2014, s. 129–146.
- Lipiński K., *Lynchowskie przestrzenie sztuki obrazu*, „Kultura Współczesna” 2019, nr 4 (107), s. 188–193.
- Łapińska I., *Obraz – barwa filmu*, „Media, Kultura, Społeczeństwo” 2014–2025, nr 9–10, s. 71–78.
- Miatluk H., *Zmienność jednostek prozodycznych w systemie języka*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2002, nr 2, s. 79–87.
- Rodley Ch., *David Lynch – profil ikony*, [w:] R. Barney, *David Lynch. Rozmowy*, tłum. M. Berowski, M. Szelichowska, Warszawa 2019, s. 250–271.
- Rodley Ch., *Lynch on Lynch*, Revised Edition, New York 2005.
- Skowronek B., *Mediolingwistyka dekadę później*, Kraków 2024.
- Sobolewski T., *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków 2004.
- Syska R., *David Lynch – smutne kino o śmierci*, [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red. Ł.A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2010, s. 67–108.
- Wallace F.D., *David Lynch ocala głowę*, [w:] *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię*, tłum. J. Kozak, Warszawa 2006.
- White R., *Reflections on the Scream: Francis Bacon, Lessing, and the Aesthetics of the Beautiful and the Sublime*, „Philosophy Today” 2003, vol. 47, issue 1, s. 44–52.
- Winiarczyk P., *Nawiązania do twórczości Francisca Bacona w dziełach filmowych Davida Lyncha*, „Consensus. Studenckie Zeszyty Naukowe” 2022, wydanie specjalne, s. 189–207.

- Włodarczyk M., *Alienation of language in the works of Samuel Beckett and David Lynch*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Anglica” 2009, t. 8, s. 143–149.
- Woźniak B., *Realne i nierealne – różne rodzaje rzeczywistości w Miasteczku Twin Peaks*, „Irydion. Literatura – Teatr – Kultura” 2017, t. III, nr 1, s. 165–175.
- Zegarlińska W.M., *Alienacja i wykluczenie w filmach Davida Lyncha*, „Zeszyty Naukowe” 2016, nr 4, s. 123–140.
- Žižek S., *Lacrimae rerum: Kiesłowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. G. Jankowicz, Kraków 2007.

Netografia

- BBC Culture Editors, *Twin Peaks: What made it so good?*, BBC, 21.10.2014, [on-line:] <https://www.bbc.com/culture/article/20140725-twin-peaks-what-made-it-so-good> – 17.02.2025.
- Carroll R., *David Lynch: ‘You gotta be selfish. It’s a terrible thing’*, The Guardian, 23.06.2018, [on-line:] <https://www.theguardian.com/film/2018/jun/23/david-lynch-gotta-be-selfish-twin-peaks> – 17.02.2025.
- Cembrowska A., *David Lynch – Eksplorując tajemnicę*, Cinerama. Magazyn Filmowy, 18.11.2015, [on-line:] <https://mfcinerama.pl/akademicki--david-lynch-eksplorujac-tajemnice> – 17.02.2025.
- David Lynch Started Making Films for THIS REASON*, Outstanding Screenplays, 19.03.2023, [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=Rv4YjQVkBQ0> – 17.02.2025.
- Hammond P., *David Lynch Appreciation: A Visionary For All Time*, Deadline, 16.01.2025, [on-line:] <https://deadline.com/2025/01/david-lynch-appreciation-visionary-for-all-time-1236258811> – 17.02.2025.
- Lee B., *Hollywood pays tribute to David Lynch: ‘A singular, visionary dreamer’*, The Guardian, 16.01.2025, [on-line:] <https://www.theguardian.com/film/2025/jan/16/david-lynch-hollywood-tributes> – 17.02.2025.
- Porycka D., *Odszedł artysta-wizjoner. Życie, twórczość i osiągnięcia Davida Lyncha*, PAP, 17.01.2025, [on-line:] <https://www.pap.pl/aktualnosci/odszedl-artysta-wizjoner-zycie-tworczosc-i-osiagniecia-davida-lyncha> – 17.02.2025.
- Ujawniono oficjalną przyczynę zgonu Davida Lyncha*, PAP, 10.02.2025, [on-line:] <https://www.pap.pl/aktualnosci/ujawniono-oficjalna-przyczyna-zgonu-davida-lyncha> – 17.02.2025.

Streszczenie

Celem artykułu jest zbadanie elementów komunikacyjnych i wizualnych w twórczości Davida Lyncha – w kontekście ich nietypowości i wyjątkowości. Refleksji zostaje poddane to, w jaki sposób bohaterowie jego filmów komunikują się ze sobą (mieszanie funkcji językowych, hiperbolizacja, taniec, dyskomfortowe pauzy), a także, jak w tym kontekście funkcjonuje przestrzeń i inne środki filmowego wyrazu (wymiar akustyczny, kolorystyka, oniryzm, surrealizm). Artykuł odnosi się

do literatury naukowej i eseistycznej dotyczącej twórczości Davida Lyncha powstałej zarówno na polskim, jak i zagranicznym gruncie naukowym (na przykład: Kinga Jelińska, Kamil Lipiński, Slavoj Žižek, David Foster Wallace). Twórczość artysty została osadzona pośród wielu kontekstów teoretycznych, na bazie których przeprowadzono analizy wybranych filmów reżysera lub ich fragmentów (na przykład: *Głowa do wycierania*, *Blue Velvet*, *Dzikość serca*). Wnioski płynące z analiz i rozważań teoretycznych podkreślają wagę wskazanych elementów w twórczości Davida Lyncha, wskazują również na zmysłowy wymiar oddziaływania jego dzieł – pośród surrealizmu i poetyki snu mogą trafiać wprost do zmysłów i emocji odbiorców.

Słowa kluczowe: David Lynch, surrealizm, dyskomfort, hiperbolizacja, komunikacja, środki filmowego wyrazu

Out of reluctance for words, out of love for places.
The specifics of characters' communication and the essence of space
in selected films by David Lynch

Abstract

The purpose of this article is to examine how the communicative and visual elements in David Lynch's works – in the context of their unusual and unique nature. It is reflected on how the characters of his films communicate with each other (mixing linguistic functions, hyperbolization, dance, discomfoting pauses), as well as how space and other means of cinematic expression (acoustic dimension, color, onirism, surrealism) function in this context. The article refers to the scholarly and essayistic literature on David Lynch's work that has arisen both in Polish and foreign scholarly circles (for instance: Kinga Jelińska, Kamil Lipinski, Slavoj Žižek, David Foster Wallace). The artist's work was set in the midst of many theoretical contexts, on the basis of which analyses of selected films of the director or their fragments (for example, *Eraserhead*, *Blue Velvet*, *Wild at Heart*) were carried out. The conclusions of the analysis and theoretical considerations emphasize the importance of the indicated elements in David Lynch's work, and also point to the sensual dimension of the impact of his works – amidst surrealism and dream poetics, they can go directly to the senses and emotions of the audience.

Keywords: David Lynch, surrealism, discomfort, hyperbolizing, communication, means of cinematic expression