

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Diplomová práce

ANTICIPACE A MULHOLLAND DRIVE

DAVIDA LYNCHÉ

Vypracoval: Vojtěch Rynda

Vedoucí práce: PhDr. Petra Hanáková, PhD.

Akademický rok: 2005/2006

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedené prameny a literaturu.

Praha, 22. srpna 2006

V první řadě děkuji PhDr. Petře Hanákové, Ph.D., za vedení této práce. Tu bych nemohl dokončit zejména bez pomoci Báry Mudrové a Lucii Jamrichové z distribuční společnosti Artcam. Jejich ochota při poskytování čehokoliv spojeného s Mulholland Drive byla maximální a vstřícnost nedocenitelná, za což jsem jim velmi vděčný. Za literaturu, filmová média, rady a konzultace pak děkuji Věře Černé, Ericu Dubymu, Kevinu Johnsonovi, Martině Rekové, Tomáši Tvrdíkoví a Radimu Valákovi. Velký dík patří mým rodičům, velký obdiv potom jejich trpělivosti.

Příběh by měl mít začátek, prostředek a konec, ale ne nutně v tomhle pořadí.

(Jean-Luc Godard)

Do logiky jsem byl uveden, když mi bylo šest. Stalo se to takhle: 1. dubna 1925 jsem ležel v posteli s chřipkou nebo s angínou nebo s čím. Ráno za mnou přišel do pokoje bratr Emil (o deset let starší než já): „Raymonde, tak dneska máme prvního apríla, a já tě vyvedu, že tě tak ještě nikdo nikdy nevyved!“ Čekal jsem celý den, až mě vyvede, ale on nic. Pozdě večer se mě matka zeptala: „Proč ještě nespíš?“ Povídám: „Čekám, až mě Emil vyvede.“ Máti zavolala Emila: „Emile, tak už to děcko, prosím tě, vyved’!“ Emil šel ke mně, a rozvinul tenhle rozhovor:

Emil: Tak tys čekal, že tě vyvedu?

Raymond: Jo.

Emil: Jenže já tě nevyved, co?

Raymond: Ne.

Emil: Ale tys čekal, že tě vyvedu?

Raymond: Jo.

Emil: Tak jsem tě vyved, ne?

(Raymond M. Smullyan – Jak se jmenuje tahle knížka?)

0. ABSTRAKT

Tato práce se zabývá filmem Davida Lynche Mulholland Drive z hlediska anticipačních procesů, které probíhají v souvislosti s ním a při jeho percepci. V části o anticipacích ze strany autora čerpá z rozhovorů s režisérem, z teorie narace Davida Bordwella a z prací kostnické školy recepční estetiky. Z obou teoretických rámců vychází i v části o anticipacích ze strany příjemců, kde se věnuje zvlášť kritice a zvlášť divákům. Primárním zdrojovým materiálem této části jsou texty o Mulholland Drive, respektive divácké reakce na internetových fórech. Po kapitole o anticipacích z hlediska distribučního práce detailně rozebírá anticipační procesy probíhající při percepci filmu. Chápe film podle jeho většinové interpretace jako rozštěpený na dvě části, které analyzuje odděleně; dále se věnuje anticipacím na úrovni jednotlivých scén, motivů i filmu jako celku. Na závěr navrhuje model vysvětlující popularitu Lynchova díla napříč nejrůznějšími vrstvami diváků. Práce dochází k závěru, že anticipační procesy se v souvislosti s Mulholland Drive nejen objevují na mnoha úrovních, ale představují i jeden z důvodů jeho působivosti. Zvolený koncept analýzy filmu nikoliv za pomoci standardních interpretačních rámců, nýbrž prostřednictvím anticipačních procesů pak umožnil film vyložit komplexně a odhalil anticipaci jako jeho důležitý stavební prvek.

This thesis deals with David Lynch's Mulholland Drive from the viewpoint of anticipatory processes revolving around it and taking place in its perception. The part covering anticipations on behalf of the author stems from interviews with the director, David Bordwell's theory of narration and works of Constance School of reception aesthetics. These two theoretical frameworks provide basis also for the part covering anticipations on behalf of recipients, which treats critics and spectators separately. This part works with published texts on Mulholland Drive and spectators' opinions reflected in internet forums. After a chapter on anticipations from the distribution viewpoint this thesis analyses to a great detail anticipatory processes involved in the course of Mulholland Drive's perception. It understands the film as consisting from two parts, which it treats separately, and describes anticipations on the levels of scenes, motives, and the film as a whole. The thesis also comes up with a model explaining the popularity of Lynch's work across various spectator groups. Anticipatory processes not only run on the film's various levels but also co-influence its impact. Dealing with Mulholland Drive through anticipation provided for a complex analysis and revealed anticipation as its structural element.

OBSAH

0. Abstrakt.....	5
1. Proč Mulholland Drive?	8
2. Geneze Mulholland Drive.....	12
2.1 Nálepka „David Lynch“	12
2.2 Vznik filmu.....	16
2.3 Synopse.....	17
3. Co je to anticipace	20
4. Anticipace ze strany autora.....	23
4.1 Anticipace ze strany Davida Lynche	26
4.1.1 Nápady z éteru	26
4.1.2 Divák z nutnosti.....	30
5. Anticipace ze strany příjemců.....	35
5.1 Anticipace ze strany kritiky	42
5.1.1 Návrat ke kořenům	42
5.1.2 Záměrně matoucí provokatér.....	43
5.1.3 Divácká percepce.....	44
5.1.4 Hledání významu	46
5.1.5 Anticipace diváka	49
5.2 Anticipace ze strany diváka.....	50
5.2.1 (Ne)uzavření celku.....	50
5.2.2 Záměrně matoucí provokatér II	55
5.2.3 Fascinace.....	57
5.2.4 Hyperinterpretace	59
6. Další anticipace.....	65
6.1 David Lynch a televizní seriály	65
6.2 Hledisko propagace a distribuce.....	68
7. Anticipace v Mulholland Drive	72
7.1 Dva styly narace	73
7.1.1 Klasický styl	74
7.1.2 Autorský styl.....	77
7.2 Anticipace na úrovni scén.....	80
7.2.1 Vraždy v kanceláři	81

7.2.2 Rvačky u Adama.....	83
7.2.3 Dvojitý casting.....	85
7.2.4 Švy	88
7.3 Anticipace na úrovni motivů	90
7.3.1 Iluze	90
7.3.2 Hollywood	93
7.3.3 Dualita a symetrie	96
7.4 Mulholland Drive jako celek	100
7.4.1 Percepce filmu	101
7.4.2 Diane režisérkou	103
7.4.3 Film o filmu	105
8. Lynchův svět.....	109
9. Závěr	115
10. Použité prameny	118
10.1 Knihy	118
10.2 Slovníky	119
10.3 Časopisecké a internetové články	119
10.4 Komentáře uživatelů ČSFD	122
10.5 Scénář Mulholland Drive.....	123
10.6 Seznam příloh	123

1. PROČ MULHOLLAND DRIVE?

„Díky studentům se snáze orientuje ve filmech, které současné diváky baví. Takhle mi studenti objevili Kaurismäkiho, nebo když jsem viděl poprvé Lynche, tak mě vyděsil, a až studenti mi dali kód, že se tomu dá třeba i smát.“ (Grundová 2006b, s. 9-10)

Nenápadná, banální zmínka v komentovaném časopisovém rozhovoru se scenáristou Petrem Jarchovským nepřímo říká několik věcí. Synekdochicky označuje filmové dílo nebo dokonce jejich celek jménem tvůrce, což se většinou stává u tvůrců význačných či nějak vybočujících z řady. Konstatuje, že tvorba tohoto autora je mezi diváky oblíbená, přičemž tito diváci patří spíše mezi publikum, které k filmům vědomě přistupuje vyzbrojeno teoretickým aparátem, je zvyklé podrobovat je reflexi a vnímá je jako něco víc než jen způsob, jak strávit sobotní večer (pokud nechceme studenty FAMU rovnou označit za „náročnější diváky“). A do třetice tato zmínka implikuje, že filmy, o nichž je řeč, mohou nepřipraveného konzumenta zaskočit, ale že k nim nicméně existuje určitý klíč, jenž může divákovi otevřít cestu k vícero různým („třeba i“), ba dokonce protikladným („vydělil“ versus „smát“) čtením.

Filmy Davida Lynche bezesporu obklopuje určitá aura tajemství a „jinakosti“ a dokonce je mnohdy i předchází. I já jsem se nejdříve setkal se zvláštní ozvěnou, kterou jeho jméno vyvolává, a až teprve později se začal seznamovat s jeho dílem – jistě i díky zvědavosti, již ve mně toto echo vzbudilo. S přibývajícimi lety, zkušenostmi a vědomostmi se mé chápání Lynchových filmů pochopitelně měnilo, ale fascinovat mě nepřestaly. Stejně tak mě vždy udivovalo, že jejich obliba prochází napříč sociálními skupinami diváků, že vyvolávají velmi různorodé interpretace a že je vyhledávají dokonce i lidé, kteří sami ochotně přiznají, že jim „vůbec nerozumějí“.

Mulholland Drive, zatím pořád ještě poslední Lynchův celovečerní snímek, na mě napoprvé zapůsobil jako zjevení. Neuměl jsem se s ním racionálně vypořádat, ale intuitivně jsem tušil, že je jakýmsi zastřešením, sjednocením, vyvrcholením celé Lynchovy dosavadní tvorby. Rozebrat Mulholland Drive na ploše diplomové práce se mi proto jevilo jako ideální spojení příjemného s užitečným, ale šlo o klamný dojem. Výkladů Lynchových filmů totiž existuje celá řada a jestliže se v případě Mulholland Drive dokáží

zhruba shodnout na základní fabuli, v přesahové rovině už si leckdy protiřečí.¹ I mně se pokusy o interpretaci vymykaly z ruky, točily se v kruhu a naznačovaly, že v kontextu Lynchova díla může všechno souviset se vším. Sám režisér je navíc pověstný neochotou se ke svým filmům vyjadřovat, natož k nim poskytovat vysvětlení, což znemožňuje odhalit v Mulholland Drive ten „jediný správný“, inherentní, autorem zamýšlený význam. Mállokterý snímek přitom v publiku vzbuzuje takovou touhu definitivně jej „vyřešit“ po způsobu křížovky nebo hlavolamu jako právě tento.²

Mállokterému snímku se zároveň podaří takovým způsobem sjednotit mínění kritiky i diváků. Z nejrůznějších cen, jež Mulholland Drive získal, je důležité zmínit zejména trofej za nejlepší režii z festivalu v Cannes (ex aequo s bratry Coenovými a jejich Mužem, který nebyl), nominaci na Oscara rovněž za režii či první místo ve výročním žebříčku nejlepších filmů podle časopisu Cahiers du Cinéma. Na internetových serverech <http://www.metacritic.com> a <http://www.rottentomatoes.com>, které sdružují anglicky psané recenze a počítají z nich průměrná hodnocení, film k srpnu 2006 získal 81 %, respektive 80 %. Téměř výhradně pozitivní byly i recenze tuzemské. Velmi podobná čísla Mulholland Drive získává i v hlasování návštěvníků nejdůležitějších filmových serverů: na <http://www.imdb.com>, kde se Lynchův snímek v květnu 2006 dokonce vyšvihl mezi 250 nejlépe hodnocených filmů všech dob, bylo skóre k 6. srpnu 2006 7,9/10 při 49,345 hlasech, na tuzemské <http://www.csfd.cz> ke stejnému datu dokonce 87 % při 1948 hlasech.

Protože Mulholland Drive sám o sobě žádnou pevnou půdu k serióznímu zkoumání nenabízí, bylo potřeba najít pevný bod mimo něj. Zvolil jsem si jej v podobě okruhu otázek volně spojených konceptem očekávání, anticipace. S jakými očekáváními k Lynchově tvorbě přistupují diváci, mají-li ji v povědomí skutečně označenou takovou „nálepkou“, jakou nepřímo vyslovuje Jarchovského citát? Jaké reakce naopak Lynch anticipuje u svých

¹ Zatímco Jindřiška Bláhová (Bláhová 2003) vidí ženské postavy Mulholland Drive prizmatem feministické teorie jako femmes fatales z žánru filmu noir, jež jsou patriarchální společností potrestány za svou nezávislost, Alena Prokopová snímek označuje za „první Lynchův film s opravdovou ženskou hrdinkou“ a genderovým stereotypům se brání: „Ženy totiž ve městě snů ztrácejí svá těla, ale muži především své duše (takže o nějaký ‚ženský film‘ vlastně ani moc nejde, že?)“ (Prokopová 2002b, s. 48).

² Ve většině případů, kdy jsem se před kolegy, přáteli a známými zmínil, že chystám diplomovou práci tak či onak spojenou s Mulholland Drive, byly mi odpovědi výrazy dychtící po vysvětlení a otázky v duchu „A jak to tedy bylo?“

diváků – pokud vůbec nějaké, vzhledem k tomu, že v rozhovorech tvrdošíjně opakuje, že natáčí pouze „nápady ze své hlavy“ a na publikum se při tom neohlíží? V jaké podobě můžeme na autorská i divácká očekávání narazit přímo v samotném Mulholland Drive? Předjímají recenze, jak film přijme publikum a o jaké publikum nejspíš půjde? Co si od jeho uvedení slibovala distribuční společnost? Narušuje Mulholland Drive určité zavedené představy – například tvrzení, že úspěch filmu u diváků obecně závisí přímo úměrně na tom, nakolik jednoznačné řešení jim poskytne ke všem otázkám v sobě obsaženým?

K takovému shluku otazníků je samozřejmě nutné přistoupit systematicky. Abych na ně vůbec mohl začít odpovídat, vymezím nejprve pozici Davida Lynche v obecném divácko-kritickém povědomí, podám základní informace o Mulholland Drive a objasním, co rozumím anticipací. Poté se zaměřím na anticipace ze strany Davida Lynche. Zde se opřu zejména o časopisecky a knižně vydané rozhovory a o biografie; základnu pro úvahy o anticipacích autora uměleckého díla obecně mi poskytnou práce kostnické školy recepční estetiky – odnože literární teorie, která se věnovala zejména vztahům mezi textem a čtenářem, a teorie filmové narace Davida Bordwella, jak ji rozpracoval v knize *Narration in the Fiction Film*. Další oddíl práce se pak bude věnovat okruhu očekávání, jež s Mulholland Drive spojili jeho recipienti – diváci a kritika. V případě kritiky vyjdu pochopitelně zejména z uveřejněných textů, divácká očekávání budu hledat v reakcích uživatelů internetových diskusních fór o filmech, hlavně na <http://www.csfd.cz> a <http://www.imdb.com>.

Po kratší kapitole, která shrne ostatní anticipace dotýkající se Mulholland Drive „zvnějšku“ (například očekávání distribuční společnosti, jež film v České republice uvedla), prozkoumám, jaké anticipační procesy lze najít přímo uvnitř filmu samotného, v jeho obsahové a formální stránce. I v tomto případě se opřu o teorii Davida Bordwella a o přístupy kostnické školy. A abych dostal i své primární fascinaci Mulholland Drive, pokusím se na závěr dojít k několika závěrům ohledně toho, co je na tomto snímku a na Lynchově autorském stylu natolik výjimečného a specifického, že se režisérovo jméno stalo synonymem pro kinematografickou podivnost a že Mulholland Drive fascinuje diváky i kritiky zároveň, navíc poměrně nezávisle na jejich filmovém „vzdělání“ a preferencích.

Takto vymezený okruh přístupů může vyvolávat dojem až přílišné pestrosti a nahodilosti. Myslím si však, že v případě filmu jako je Mulholland Drive, který by interpretace prostřednictvím jediného teoretického rámce ochudila a který čisté hermeneutické interpretaci „zevnitř“ vzdoruje, je tato cesta legitimní. Kombinuje sice filmovou teorii, literární teorii, výklad autorského přístupu, empirická data i spontánní divácké reakce – ale jak poznamenává právě David Bordwell, „ty nejzajímavější a nejvýznamnější otázky procházejí explicitně napříč akademickou dělbou práce.“ (Bordwell 1990, s. xii)

2. GENEZE MULHOLLAND DRIVE

2.1 Nálepka „David Lynch“

Než David Lynch Mulholland Drive uvedl ve světové premiéře 16. května 2001 na festivalu v Cannes, dalo se od něj očekávat téměř cokoliv. Tou dobou se ve filmové branži pohyboval už čtvrt století. Měl za sebou tři oscarové nominace (dvě za Sloního muže, jednu za Modrý samet), Zlatou palmu z Cannes (za Zběsilost v srdci) a celou řadu dalších ocenění, ale také některé kritikou zavržené projekty (zejména celovečerní prequel k televiznímu seriálu Městečko Twin Peaks, v menší míře i snímek Lost Highway³). Natočil mainstreamově orientované (a úspěšné) drama v podobě Sloního muže, gigantický komerční propadák (Dunu), film zvolený v hlasování padesáti britských kritiků za pátý nejlepší film posledního čtvrtstoletí (Modrý samet)⁴ i jeden ze snímků, jenž se i při dnešním nadužívání tohoto termínu dá bezvýhradně označit za „kultovní“ (Mazací hlavu, jejíž kultovní statut se zakládá zejména na skutečnosti, že byla původně uvedena v rámci takzvaných „půlnočních filmů“, významného sociokulturního fenoménu Spojených států 70. let). Mezi tím Lynch mimo jiné změnil formát televizního seriálu svým Městečkem Twin Peaks, věnoval se malířské kariéře, devět let kreslil do novin neměnný komiksový strip The Angriest Dog in the World a se svým častým spolupracovníkem, skladatelem Angelem Badalamentim, napsal a vyprodukoval dvě alba zpěvačky Julee Cruise.

Lynchova filmová tvorba vzbuzovala mohutné anticipace a hyperbolické nálepky prakticky od samého začátku. To, že Lynchův debut nastoupil do kin téměř nepozorovaně, je už v povaze debutů neznámých režisérů – tím spíše, vznikají-li v ústraní po dobu pěti let jako Mazací hlava. Ale už brzy poté se kult Mazací hlavy obrátil proti jejímu autorovi: hollywoodští producenti, kteří mu mohli dát práci, ho na základě recenzí a pověsti filmu onálepkovali jako jednoho z „bláznivých avantgardistů, které si musí držet od těla“; zároveň začal být označován za „největšího neznámého režiséra na světě“ (Fischer 1995,

³ Na serveru www.metacritic.com získalo DVD vydání filmu Twin Peaks k srpnu 2006 pouhých 28 %, Lost Highway dosáhla 52 %.

⁴ Anketu pořádal Britský filmový institut ve spolupráci s filmovým časopisem Sight and Sound. Na prvních místech se umístila díla Apokalypsa, Zuřící býk, Fanny a Alexandr a Mafiáni. V žebříčku nejlepších režisérů Lynch obsadil šesté místo. (Viz Modern Times. [online]. [cit 2006-08-03]. Dostupné z <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/63/>.)

s. 66). Když se konečně začal rýsovat projekt Sloního muže, Lynchova druhého filmu, šlo o velmi nepravděpodobné spojení sil: režisér Mazací hlavy se dal na základě scénáře o historicky doloženém mrzákovi dohromady s komediografem Melem Brooksem, přičemž Brooks i Lynch se ve svých očekáváních ohledně toho druhého dokonale zmýlili. (Fischer 1995, s. 68–69) Očekávání diváků, kritiků i lidí z filmového průmyslu obalovala každý další Lynchův projekt. Když například stanice ABC odsouhlasila natáčení Městečka Twin Peaks, vzbudila tato zpráva senzaci, protože Lynch a televize do té doby byly pojmy, které se navzájem vylučovaly. (Fischer 1995, s. 147; Rodley 2005, s. 155)

Po dvou dekadách naplňovaných a porušovaných anticipací se však určité postupy a motivy začaly přece jen považovat za svého druhu konstanty Lynchovy tvorby: patřily mezi ně kontrast nevinnosti a zkaženosti, syžet rozkošatělý nebo komplikovaný na hranici srozumitelnosti, hrátky s popkulturními klišé, časté používání nízkofrekvenčních ruchů, psychopatičtí násilníci, scény se surreálním či snovým nádechem a další. Příběh Alvina Straighta, snímek natočený podle životní epizody skutečného amerického důchodce, který na zahradním traktůrku ujel několik set kilometrů za svým umírajícím bratrem, však nic takového neobsahoval a představoval záměrnou (Rodley 2005, s. 246) odbočku, radikálnější odklon od režisérova předchozího díla než cokoliv, co Lynch natočil předtím.⁵ Tento úkrok stranou dlouhodobě ustálené anticipace spojené s režisérovou tvorbou do značné míry rozmetal: Lynchův další film, kterým se stal právě Mulholland Drive, mohl být „lynchovský“ ve zcela neodhadnutelné míře.

I kdyby se však z Mulholland Drive vyklubala další anomálie v režisérově dráze, nic by to už nezměnilo na tom, že přinejmenším v euroamerickém kontextu se z „Lynche“ stala snadno rozpoznatelná kinematografická kategorie sama o sobě, jež přerostla hranice světa filmů a stala se součástí obecného povědomí. Jedna z režisérových biografii začíná slovy: „David Lynch ze svého světa udělal součást zkušenosti 20. století. Dialogy z jeho scénářů se dostaly do hovorového jazyka; scény z jeho filmů se staly součástí popkulturního amerického dědictví. Lidé, místa a děje se popisují jako ‚něco od Lynche‘.“ (Kaleta 1993, s. ix) Jakkoliv jeho snímky žánrově vzato nepředstavovaly nijak zvlášť

⁵ Ani to však režisérovým fanouškům nebránilo v tom, aby v Příběhu Alvina Straighta nenacházeli zaručené „lynchismy“. Viz diskusní fórum na <<http://www.imdb.com/title/tt0166896/board/nest/12470036>>, cit. 2006-08-08.

soudržný soubor (najdeme mezi nimi syžetově komplexní halucinativní vizi, lineárně vyprávěný příběh skutečné postavy viktoriánské éry, dějově bohatou sci-fi fantasy, pohled na americké maloměsto, v němž se mísí reálná rovina se snovou, surrealistickou road-movie...), spojoval je pocit, že jsou okny do samostatných světů tu více, tu méně podobných naší realitě, světů navzájem si příbuzných, protože – „lynchovských“.

David Lynch se tak stal jedním z mála režisérů, jejichž jména se používají coby nálepka pro určitý druh filmů a filmových postupů: se srovnatelnou frekvencí jako „lynchovské mystérium“ či „lynchovská atmosféra“ se používá snad jen „hitchcockovský thriller“ a „coenovský černý humor“. Asociace s Lynchovým dílem se objevují v celé škále případů od těch evidentních, jakým je například thriller *Hranice života*, jenž vedle režisérova stylu kopíruje dokonce i narativní strukturu *Mulholland Drive*, až po méně pravděpodobné případy typu teenagerovské komedie *Tommyho peklo* (Fuka cit. 2006-08-20) či šestého dílu hororové série *Nočních můr v Elm Street* (Erickson cit. 2006-08-03).

Jiným druhem nálepek novináři rádi častují samotného Lynche. V médiích se stává například „nekorunovaným knížetem filmového postmodernismu“ (Puchirová 2002, s. 10), „nejsvěráznějším současným režisérem“ (Seidl 2006) či „člověkem, kterému se říká (mimo jiné) Čaroděj podivností, Sultán surrealismu a Kluk odvedle (z Marsu)“ (Klein cit. 2006-08-03). Přinejmenším v tuzemských podmínkách se až komicky často nadužívá klišé odkazující k titulu Lynchovy knižní biografie *Temné stránky duše*: perex jedné recenze na *Lost Highway* ohlašuje „další zběsilou jízdu Davida Lynche po nejtemnějších zákoutích lidských duší“ (Zach 1997, s. 42), podle jiné se režisér v *Mulholland Drive* „vrací na svou domovskou scénu – do temných zákoutí lidské duše“ (Lederer 2002), podle ještě další v témže filmu „odhaluje temné stránky duše“ (Křivánková 28. 2. 2002) a jindy do „temných zákoutí lidské duše“ podniká „výlet“ (Bohuš cit. 2006-08-03). Profil k režisérovým šedesátinám zřejmě nemůže mít jiný titul než „*Temné stránky Lynchovy duše*“ (Křivánková 21. 1. 2006); podtitulek jiného profilu, „*Temno, se mnou pojď*“ (Suchomel 2005) alespoň odkazuje na původní název Lynchova filmového prequelu k seriálu *Městečko Twin Peaks* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*). Lynchovo jméno se navíc často objevuje přímo v titulcích recenzí jeho filmů, což jen potvrzuje fakt, že je vnímán jako režisér výrazný, osobitý, idiosynkratický.

Právě z Městečka Twin Peaks⁶ pochází třetí významná mediální nálepka, která se s Davidem Lynchem pojí. Výrok „sovy nejsou tím, čím se zdají být“ se v přímé citaci nebo parafrázovaně používá v souvislosti s jedním z režisérovy základních postupů: ukazovat zdánlivě známé a povědomé věci pod jiným úhlem, „defamiliarizovat“ všednost, odkrývat pod často zářivě nablýskaným povrchem zneklidňující, zkažený vnitřek.⁷ Nejpozději po „nelynchovském“ Příběhu Alvina Straighta získal tento citát o dimenzi víc: jestliže do té doby se od Lynche filmové podivnosti do značné míry očekávaly coby samozřejmost, po této přímočaré, lineární, i dětem přístupné road-movie se z režiséra stala „sova“ paradoxně divná tím, že najednou divná není. „Jistě, je to pořád ten Lynch, jehož tak dobře známe. Ale zároveň je to Lynch lepší a neznámý. Věci a lidé zkrátka nejsou tím, čím se zdají být,“ píše se v recenzi DVD edice Mulholland Drive (Kudelová 2003a) – tedy téměř dva roky po premiéře filmu v kinech, během nichž se snímek v povědomí diváků a Lynchových fanoušků stihl dostatečně usadit do kontextu režisérova díla jako celku.

Lynch je tedy takový, jak ho „tak dobře známe“, a zároveň jiný. Umíme snadno rozpoznat jeho postupy (dokonce i ve filmech, jež nenatočil), ale přitom často nevíme, co si o nich máme myslet. Očekáváme, že nás překvapí, ale zaskočí nás, když se tak nestane. Na nejistém a nepředvídatelném terénu se člověk automaticky uchyluje k výrazným orientačním bodům; co jiného jsou právě tyto mediální nálepky? Stejně jako každý stereotyp nebo klišé i ony nutně vyvolávají anticipaci, a to jak mezi diváky, kteří se v jeho díle orientují, tak i mezi „nováčky“. Je ten Lynch opravdu tak zvláštní? Bude tak připadat i mně? Splní (znovu) svou pověst? Pochopím jeho další film snáz než ty předchozí? Vyrukuje režisér s něčím novým, nebo mu tentokrát už určitě uvidím do karet? Už jen tím, že se kolem něj šíří tolik otazníků a očekávání, se Lynch liší od drtivé většiny ostatních režisérů.

⁶ Epizoda nazvaná Obr s Tebou (May the Giant Be with You), první část druhé série.

⁷ O Lynchově popkulturním vlivu svědčí i to, že tato fráze přinejmenším v českém prostředí prakticky zlidověla a používá se běžně v situacích, kdy „zdání klame“. Důkazní materiál poskytne každý internetový vyhledávač.

2.2 Vznik filmu

První zmínky o Lynchově projektu nazvaném Mulholland Drive sahají na samý začátek 90. let. „Po Městečku Twin Peaks, nebo možná ještě během něj, jsme dostali nápad na spin-off, vedlejší seriálovou linii. [Spoluscenárista] Mark Frost a já jsme do toho chtěli jít, ale nakonec z toho nic nebylo – i když ten titul už nám zůstal v hlavě,“ říká Lynch. „Nic jsme nenapsali a nic jsme ani neprodiskutovali. Bylo to prostě jenom jméno.“ (Rodley 2005, s. 269) Později se Lynch pokusil titul přivést k životu se scenáristou Robertem Engelsem, ale opět bezvýsledně; sám tento pokus zařazuje do „poloviny 90. let“ (Rodley 2005, s. 269), ale Fischerova biografie Engelsevo jméno u Mulholland Drive registruje už v roce 1992 (Fischer 1995, 326). Věci se podle Lynche začaly hýbat až napotřetí po zmínce režisérova tehdejšího agenta Tonyho Krantze: „‘Co kdybys natočil televizní pořad nazvaný Mulholland Drive?’ Kdyby to nebyl řekl, nikdy bych s tím už nebýval nic podnikl“ (Rodley 2005, s. 270). Lynch sepsal dvoustránkovou synopsi Mulholland Drive coby seriálu, v němž „se žena snaží stát hollywoodskou hvězdou, zároveň se ocitá na dráze detektiva a možná se vydá do světa plného nebezpečí.“ (Rodley 2005, s. 270) Návrhu se ujala televizní stanice ABC, která vyrobila už Městečko Twin Peaks a jiný Lynchův seriál, předčasně ukončený sitcom On the Air (1992). Ve dnech 8. února až 29. března 1999 Lynch natočil pilotní díl, k němuž však měla ABC vážné výhrady: už během natáčení vedení stanice znepokojily denní práce, hotový produkt byl označen za příliš nudný a i když Lynch dvouhodinový pilot z donucení sestříhal na 88 minut, ABC nakonec dala od Mulholland Drive bez udání důvodu ruce pryč (Rodley 2005, s. 279– 280).

Pilot se však dostal do rukou Pierru Edelmanovi z francouzské produkční společnosti Studio Canal+, který Lynchovi navrhl předělat Mulholland Drive na celovečerní film. Lynch souhlasil, i když podle vlastních slov neměl představu, jak s materiálem naložit; inspiraci získal až dodatečně. Po komplikovaném, rok trvajícím zajišťování autorských práv se ve dnech 9. – 17. října 2000 natočily dodatečné scény. O sedm měsíců později Lynch uvedl Mulholland Drive v Cannes. Česká premiéra připadla na 28. února 2002. Do českých kin film nastoupil doprovázen reklamní kampaní v podobě seznamu „10 klíčů k filmu od Davida Lynche“ (viz příloha č. 1). Šlo o soubor deseti upozornění od samotného režiséra, které měly napomoci lepšímu pochopení filmu.

2.3 *Synopse*

Mulholland Drive je narativně natolik komplikovaným filmem, že je před dalšími kapitolami vhodné poměrně detailně odvyprávět jeho děj. Snímek začíná sekvencí, v níž na fialovém pozadí tančí spárované postavy. Přes ně jsou později promítnuty přeexponované usmívající se tváře muže a ženy v důchodovém věku a mladé blondýnky. Následuje švenk kamery po rozestlané posteli a nájezd do červeného polštáře. Záběr na pouliční ceduli s nápisem „Mulholland Dr.“ uvede titulkovou sekvenci; jména herců doplňují jízdu černé limuzíny serpentinami noční silnice a pohledy na panoráma rozsvíceného Los Angeles dole pod kopcem. V limuzíně sedí bruneta, kterou se řidič pokusí zastřelit. Než k tomu dojde, do vozu narazí další auto a způsobí explozi. Zmatená bruneta, která havárii zřejmě přežila jako jediná, se dopotácí dolů do Los Angeles, schová se v křoví u bytového komplexu vedle Sunset Boulevardu a usne. Detektivové na místě havárie tuší, že z něj někdo zmizel. Bruneta se probouzí, spatří postarší ženu, která odjíždí s početnými zavazadly taxíkem, a schová se v jejím bytě. V restauraci Winkie's sedí dva muži. Mladší vypráví staršímu o své noční můře: zdává se mu, že se za restaurací skrývá hrůzná postava s vizáží bezdomovce. Muži na místě skutečně potkají zmíněnou postavu a mladší muž kolabuje.

Z letiště vychází trojice postav ze závěru taneční sekvence. Blondýna se rozloučí s důchodci a odjíždí taxíkem; stařečci se chechtají v limuzíně. Blondýna se s pomocí správcové jménem Coco ubytovává v bytě ženy se zavazadly. Jmenuje se Betty a je ženinou neteří. V koupelně se překvapeně setkává s brunetou, která se podle plakátu na film Gilda představuje jako Rita. Betty říká, že se chce stát hollywoodskou herečkou. Režisér Adam Keshner má jednání s několika dalšími muži ohledně přeobsazení hlavní ženské role ve svém filmu. Arogantní dvojice bratří Castiglianeových ho nutí obsadit herečku jménem Camilla Rhodes. Adam odmítá a rozbíjí bratřím luxusní vůz. Pan Roque, nemluvný muž v kolečkovém křesle v místnosti s těžkými závěsy, je informován o situaci. V zanedbané kanceláři se dva mladí muži společně smějí, načež jeden zastřelí druhého a sebera mu černou knížku s telefonními čísly; kvůli své neobratnosti musí zabít ještě ženu z vedlejší kanceláře a uklízeče. Betty se dozví, že Rita není přítelkyně její tety Ruth, za niž ji měla, nýbrž oběť amnézie. V Ritině kabelce ženy najdou svazky bankovek a modrý klíč s trojúhelníkovým profilem. Vrah z kanceláře se na ulici baví s prostitutkou a ptá se, jestli „na ulici“ nepřišla nějaká bruneta. Betty chce Ritě pomoci vypátrat její identitu. Adam

odmítá řešit situaci se svým filmem a jede domů, kde přistihne manželku in flagranti s čistícím bazénů; je ponížen a odjíždí zpátky. Betty s Ritou ukrývají bankovky a klíč do skříně, zjišťují, že Rita nejspíš je obětí nehody na Mulholland Drive, a telefonují ženě jménem Diane Selwyn, na niž si Rita vzpomněla. Hřmotný muž hledá Adama v jeho domě; Adam se schovává v rozpadajícím se hotelu, kde se dozvídá, že je na mizině. Betty a Rita plánují navštívit Diane v bungalovech Sierra Bonita. Překvapí je bláznivá sousedka, která tvrdí, že „někdo má potíže“. Adam jede na radu asistentky za město na schůzku s kovbojem, který mu doporučuje obsadit Camillu Rhodes.

Betty se s Ritinou pomocí učí text na herecký konkurz. Na konkurzu všechny oslní. Dostává se i na konkurz na Adamův film Sylvia North Story, ale radši s Ritou odjíždí pátrat po Diane. Najdou ji mrtvou na posteli v bungalovu, který si nedávno vyměnila se sousedkou. Betty v tetině bytě změní vyděšenou Ritu rovněž na blondýnu. Betty a Rita se pomilují. Uprostřed noci Rita dovede Betty do klubu Silencio. Konferenciér názorně demonstruje publiku, že představení probíhá na playback. Plačka zpívá na playback a capella španělskou verzi písně Roye Orbisona Crying (španělsky Llorando) a kolabuje. Betty a Rita jsou rozechvělé. Betty nachází v kabelce modrou krabičku se zámkem s trojúhelníkovým profilem. Obě ženy se vracejí do ložnice tetina bytu. Betty mizí, Rita otevírá krabičku klíčem ukrytým ve skříní, kamera najíždí do krabičky. Do prázdné místnosti přichází teta Ruth.

Prolínačky přesouvají děj do apartmánu s ležícím ženským tělem ve Sierra Bonita. Kovboj ženě říká: „Hej, krasavice, už se probud’.“ Rozrušená žena s tváří Betty se probouzí. Nechává sousedku, aby si odnesla své věci. Následuje další milostná scéna mezi blondýnou a brunetou, které se teď jmenují Diane a Camilla. Camilla se brání. Diane je na natáčení Adamova filmu, při němž se Camilla s režisérem okázale líbá. Camilla se s Diane hádá ve dveřích bungalovu a Diane s pláčem masturbuje. Diane jede na Camillino pozvání limuzínou na večírek ve vile na Mulholland Drive, kam ji Camilla vede zkratkou ve křoví. Camilla s Adamem na večírku oznamují své zasnoubení, Diane trpí a setkává se s řadou postav z první části filmu, kdy byla ještě Betty. Coco je teď Adamova matka. Diane ve Winkie's domlouvá vraždu Camilly s vrahem z kanceláře a ukazuje mu svazky bankovek v kabelce. Bezdomecká postava sedí na svém místě za restaurací. Vypadne jí z ruky modrá krabička, z níž vylezou miniaturní důchodci z úvodu filmu. Podlezu pod dvěma

Dianina bungalovu a zvětší se na normální velikost. Hysterická Diane běží do ložnice a na posteli se zastřelí. Dáma s modrými vlasy na balkóně klubu Silencio řekne: „Silencio.“

3. CO JE TO ANTICIPACE

Jakkoliv je pojem anticipace běžnou součástí akademického diskurzu, slovníky jsou na definice skoupé. Jako „předjímání, předvídání, předzvěst; *fil.* předběžné přesvědčení, že něco, co ještě nebylo dokázáno, je pravda“ anticipaci definuje Encyklopedický slovník z roku 1993 (kolektiv 1993, s. 52), což je téměř totožné a stejně stručné heslo jako v Malém encyklopedickém slovníku z roku 1972: „Předjímání, předběžné přesvědčování, že něco, co ještě nebylo dokázáno, je pravda; předvídání.“ (kolektiv 1972, s. 48) Podobná je situace se slovníky cizích slov. „Předjímání, předvídání, předčasný výskyt nějakého jevu“, zní heslo „anticipace“ ve Slovníku cizích slov z roku 1966 (Rejman 1966, s. 33), „předjímání, předvídání, předzvěst“ pak v novějším Slovníku cizích slov pro nové století (Linhart 2003, s. 35). Ten však tamtéž obsahuje i heslo „anticipovat“ (předjímat; předpovídat něco, co ještě nebylo prokázáno, přijato) a jako jediný z konzultovaných se zmiňuje i o „expektaci, expektanci“, které definuje jako „očekávání, předpoklad, výhled“ (Linhart 2003, s. 112).

Expektace a anticipace jsou pojmy už z laického pohledu příbuzné: oba vyjadřují určité přesvědčení orientované do budoucnosti, a proto zatím nepotvrzené. Za předpokladu, že se je jejich užití v češtině řídí stejnými pravidly jako v angličtině, lze tyto termíny podle řady internetových slovníků⁸ prakticky zaměňovat. Pokud by je bylo nutno přece jen rozlišit, potom panuje následující konsensus: zatímco expektace s sebou nese hodnotící prvek (a je tedy pouhým mentálním obrazem budoucnosti), anticipace se většinou zaměřuje na budoucnost pro předjímající subjekt kýženou (a je tudíž expektací příjemného, čili těšením se). Neostrost významů obou slov způsobuje fakt, že mohou popisovat psychické stavy, procesy i jejich výsledky. Wikipedie například definuje anticipaci jako „emoci spojenou s uspokojením (a někdy z úzkostí) vůči očekávané či vytoužené události či s podrážděností vyvolanou čekáním. (...) Viz též naděje“⁹, zatímco expektace je podle ní „to, co je považováno za nejpravděpodobnější“ a „přesvědčení

⁸ Viz příslušná hesla na <http://wordnet.princeton.edu/>, <http://www.sleepycreek.net/> a <http://www.websters-online-dictionary.org/>.

⁹ Viz http://en.wikipedia.org/wiki/Anticipation_%28emotion%29, cit. 2006-08-20.

zaměřené na budoucnost“, které emoce teprve vyvolává¹⁰. Pokud bude v této práci potřeba rozlišit očekávání hodnotově zatížené a nezatížené, stane se tak explicitně.

Přestože první z definic uvedených v této kapitole určuje anticipaci jako filozofický termín, filozofické slovníky se k němu neznají.¹¹ Skromnou výjimku představuje Malá filosofie člověka a slovník filozofických pojmů Jana Sokola: „předjímání, tušení, odhadování budoucího“ (Sokol 1998, s. 270). Ani zde se však nenalézají hesla „expektace“ a „očekávání“.

Psychologické slovníky jsou podstatně sdílnější. Anticipace představuje například „předběžné mentální postavení, při němž je jedinec připraven na percepci specifického vjemu“ (Reber 1985, s. 41-42). Rozvinutější definice zní: „Anticipace (lat. anticipatio = předem utvořená představa) – předjímání určitých procesů, jevů, předvídaní dějů, které nastanou v budoucnu. Předjímání je důležitou funkcí lidské psychiky; např. směrová funkce motivace spočívá na anticipaci cílových procesů a objektů, jichž má být dosaženo. V myšlení je anticipace předpokladem cílového průběhu myšlení (O. Selz 1922, 1924). Obdobně v procesu vnímání tvoří anticipace jednu z jeho významných fází. Člověk je dokonce z antropologického hlediska považován za bytost, která žije v anticipaci, a jen díky jí je schopen existence.“ (Geist 2000, s. 23) Daleko nejrozsáhlejší definici anticipace potom přináší Psychologický slovník: „Anticipace (anticipation) – termín W. Wundta; předem vytvořená představa; předjímání, předvídaní, předzvěst urč. procesů, jevů, dějů n. událostí, kt. teprve nastanou; v antické filoz. přítomnost obecných pojmů ještě před vnímáním konkrétních objektů; fylogenetický vývoj od tvorby prvních reakcí, přes anticipační orientaci k předvídaní důsledků činnosti a odpovědnosti za ni u člověka; na nejjednodušší psychol. úrovni očekávání přicházejících podnětů; pomoci a. lze plánovat a vytvářet strategie řešení problémů; strukturální psychol. předpokládá struktury jako

¹⁰ Viz <<http://en.wikipedia.org/wiki/Expectation>>, cit. 2006-08-20.

¹¹ Hesla „anticipace“, „expektace“ a „očekávání“ nejsou ani v jednom z následujících filozofických slovníků. Brugger, Walter (1994): Filozofický slovník. Naše vojsko, Praha. Delfová, Hanna, Georg-Lauerová, Jutta, Hackeneschová, Christa, Lemckeová, Mechthild (1993): Lexikón filozofie. Obzor, Bratislava. Durozoi, Gérard – Roussel, André (1994): Filozofický slovník. Ewa Edition, Praha. Kolektiv (1996): Stručný filozofický slovník. Svoboda, Praha. Neff, Vladimír (1993): Filozofický slovník pro samouky neboli Antigorgias. Mladá fronta, Praha. Olšovský, Jiří (1994): Slovník filozofických pojmů současnosti. Erika, Praha.

předchůdce budoucích dějů.“ (Hartl 2000, s. 47) Takové heslo se dotýká velké řady významů, v nichž se pojem anticipace užívá na následujících stránkách. Sahá od fyziologických procesů probíhajících při percepci filmu (tvorba prvních reakcí, očekávání přicházejících podnětů) přes proces interpretování díla (přítomnost obecných pojmů, jimiž mohou být například předběžná představa o tvorbě režiséra či znalost žánrových konvencí) až po komplexní procesy (autor uměleckého díla předvídá důsledek své činnosti, příjemce při konfrontaci s významově nejednoznačným dílem aplikuje strategie řešení problémů).

Různá použití pojmu anticipace a jeho českých synonym v této práci lze shrnout pod jednoho společného jmenovatele: budou označovat procesy a stavy, jež operují s určitou předem vytvořenou představou. Takové vymezení může snadno sklouznout k nepoužitelnosti: ve fenomenologickém smyslu obsahuje anticipační prvky každá percepce, interpretace vždy předpokládá přítomnost významu (je jakousi „anticipací dozadu“) a anticipaci lze kdekoliv „objevit“ i skrze její nepřítomnost. Riziko představuje i možnost zacyklit anticipaci ve zpětné vazbě ad absurdum („režisér předpokládá, že divák předpokládá, že režisér předpokládá, že divák pochopí narážku“). Je však mým záměrem omezit se na hledání anticipací pouze tam, kde je jejich přítomnost možné považovat signifikantní – v rámci základního předpokladu, že pro Mulholland Drive je signifikantní právě přítomnost nejrůznějších anticipací s ním spojených a v něm obsažených.

Termíny anticipace a expektace mají řadu významů v ekonomii, hudební teorii, genetice, teorii pravděpodobnosti a dalších disciplínách, jež však nejsou pro účely této práce relevantní.

4. ANTICIPACE ZE STRANY AUTORA

Theodor Adorno v roce 1969 napsal: „Je evidentní, že nic z toho, co se týká umění, už není evidentní – ani jeho vnitřní život, ani jeho vztah ke světu, dokonce ani jeho právo na existenci.“¹² Aniž by bylo v možnostech této práce pokusit se o důkaz, budiž považováno za evidentní alespoň to, že každé umění vzniká s představou určitého, jakkoliv mlhavě definovaného, příjemce. (Historii estetiky orientované na adresáta rekapituluje od Aristotelovy Poetiky až do současnosti Eco 2005, s. 55–56.) Představitel kostnické školy Hans Robert Jauss příjemce chápe „v jeho přirozené, pro estetické i historické poznání nezbytné úloze – jako adresáta, pro něhož je literární dílo primárně určeno.“ (Jauss 2001, s. 8) V případě filmu je ono tvrzení navíc podložitelné skutečností, že film coby umělecké dílo definitivně vzniká teprve při procesu percepcce; jinými slovy, každý, kdo natáčí film, počítá s divákem. O něco méně odvážná konstrukce je považovat za umělecké dílo *Mulholland Drive*, pro což svědčí mimo jiné hodnocení kritiků a diváků uvedená v úvodu.

Jakkoliv se kostnická škola osobě autora věnuje minimálně, respektive skrývá ho do díla a soustředí se na dynamiku mezi dílem¹³ a příjemcem, pro práci spojenou s Davidem Lynchem to není na škodu: jak uvidíme později, Lynch se „jako deus absconditus stáhl za své dílo, aby si tam stříhal nehty,“ jak cituje Jamese Joyce jeden z prominentů kostnické školy Wolfgang Iser. (Iser 2001, s. 57) Právě Iser přišel s konceptem „implicitního čtenáře“ – antropomorfního konstrukt, který v sobě spojuje jednoho i více typů čtenářů, „jehož/jež text předpokládá a jemuž/jimž umožňuje soudržné čtení a dobírání se interpretačních soudů o významu a smyslu.“ (Bílek 2004) Implicitní čtenář je tedy čtenářská role vepsaná do díla. Preorientuje, ale nedeterminuje způsob, jakým konkrétní čtenář aktualizuje významy, jež jsou v textu předznamenány, a její naplnění je podmínkou účinku uměleckého díla. Základem pro „uměleckost“ fiktivního

¹² Citováno z Wikipedie, heslo „Art“ [online]. [cit. 2006-08-09]. Dostupné z <<http://en.wikipedia.org/wiki/Art>>. Viz též Danto, Arthur C. (2003): *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art* (Paul Carus Lectures), Open Court Publishing Company, Peru, Illinois, USA, s. 17.

¹³ S poukazem na vývoj sémiotiky od 60. let a kulturních studií od let 80. si dovoluji v této práci vztáhnout teorie kostnické školy na film a diváka, jakkoliv se ve svém původně zamýšleném významu týkaly vztahů mezi textem a čtenářem. „Je třeba rovněž zdůraznit, že přístup orientovaný na adresáta se týká nejen literárních a uměleckých textů, nýbrž všech druhů sémiózních fenoménů, včetně každodenních jazykových promluv, vizuálních signálů a tak dále. (Eco 2005, s. 53)

textu je podle Isera přítomnost takzvané „nedourčenosti“, „prázdných míst“. V nich autor přenechává prostor čtenářově schopnosti text doplňovat do koherentního celku; text díky této aktivitě udržuje čtenáře v pozornosti a přináší mu estetický zážitek. Jako jeden z nejjednodušších příkladů Iser uvádí román na pokračování. (Iser 2001, s. 47 a následující), v němž autor anticipuje čtenářovu zvědavost a záměrně ho nechává čekat na další část textu v nejnapínavějším okamžiku.¹⁴

Nedourčenost tak reguluje stupeň účasti čtenáře na uskutečňování intence textu, která nikdy není vyslovena ve své plnosti. „Autor textu může využít mnohého vlivu, kterým může působit na čtenářovu imaginaci – disponuje pestrou paletou narativních technik – ale žádný autor hodný toho jména se nikdy nepokusí vykreslit před očima čtenáře celý obraz. Pokud tak učiní, velmi rychle svého čtenáře ztratí, neboť jenom díky aktivaci čtenářovy představivosti může autor doufat, že jej zaujme a tak realizuje záměry svého textu.“ (Iser 2002, s. 110) Autor tak předjímá čtenářovu aktivitu, ale zároveň ji musí udržovat v patřičných mezích: příliš málo nedourčenosti vede k nudě, opačný extrém zase na čtenáře klade nadměrné nároky a nutí ho buď text odložit, nebo si vytvořit vlastní konfiguraci významů, která nemusí s autorovým záměrem korelovat. Ideální cesta leží samozřejmě někde uprostřed: Iser „vychází z toho, že jako empiričtí čtenáři čteme různě, ale zároveň každý text nám umožňuje volbu pouze mezi několika typy čtení; rozhodnutí číst text ‚proti srsti‘ je možné, ale je to už rozhodnutí příznakové a pokud jej podstoupíme, bráníme se tomu, co text implikuje a o jaké čtení si svým *intentio operis* (Eco) říká.“ (Bílek 2004)

Vztah mezi anticipacemi autora a anticipacemi příjemce nicméně problematizuje fakt, že každý autor je zároveň i příjemcem. Na to upozorňuje Jonathan Culler, když píše: „Právě autorův zážitek četby, jeho představa o tom, co čtenáři mohou dělat a udělají, mu umožňuje psát, protože zamýšlet významy znamená přijmout systém konvencí a vytvářet znaky uvnitř perspektivy tohoto systému. Psaní samo skutečně může být považováno za akt kritického čtení, v němž autor čerpá z literární minulosti a směřuje ji vstříc budoucnosti.“ (Culler 2002, s. 58) Culler dále připomíná, že divácký pohled na dílo je

¹⁴ Co jiného je ve světě filmu román na pokračování než televizní seriál, jímž měl původně být i Mulholland Drive. Iser mimochodem v souvislosti s narativními technikami románů na pokračování používá slovo „stříh“. (Iser 2001, s. 48–49)

kritickému zkoumání daleko přístupnější než vyjádření autora, jež bývají často kusá a problematická. Obojí lze snadno vztáhnout na Davida Lynche, jenž své filmy často točí hlavně proto, aby mohl sám pobývat v jejich „světě“, a svá autorská vyjádření pečlivě odměřuje.

David Bordwell pak rekapituluje způsoby, jakými umění anticipuje recipienta, od různých druhů perspektiv v malířství přes prekalkulované linie pohledů z hledišť v renesančním divadle a přejímání perspektivy literaturou až po koncept „neviditelného diváka“, který v tradiční filmové teorii splývá s objektivem kamery. (Bordwell 1990, s. 5–9) Podle Bordwella pak veškeré filmové postupy fungují narativně: vytvářejí svět příběhu za tím účelem, aby jej předaly divákovi. Každý záběr či střih je zatížen autorovým adresným sdělením a výsledný film potom vede diváka k tomu, aby na jejich základě prováděl definovatelný okruh operací. Základním účelem filmové narace se tak stává divákovo porozumění příběhu. Umělecké dílo samo o sobě je nutně nehotové a teprve aktivní podíl příjemce jej sjednotí a dokončí. (Bordwell 1990, s. 32) Bordwell dále rozpracovává teorii narace, která pracuje s anticipacemi autorovými i příjemcovými; protože však naraci popisuje z pohledu diváka, který na jejím základě pomocí anticipačních procesů konstruuje fabuli sledovaného filmu, je shrnutí této teorie v této práci zařazeno v části o anticipacích ze strany příjemce.

Mezi implicitně přítomné anticipace, jež autor filmu chová vůči divákovi, patří očekávání, že divák bude film percipovat v adekvátních technických podmínkách: od začátku do konce, ve správné rychlosti, s viditelným obrazem a slyšitelným zvukem. Je samozřejmé, že tyto podmínky nemusejí být ideální, ale má se obecně za to, že je divák nebude sám sobě zhoršovat a pokusí se co nejvíce přiblížit standardu zamýšlenému autorem. Zároveň platí, že technologický pokrok v podobě domácího videa, DVD formátu nebo dokonce manipulace s filmy na počítači způsoby divácké percepce průběžně mění a autor by si měl tyto změny uvědomovat a ve svých anticipacích diváka s nimi pracovat.¹⁵ Cullerovu asymetrii mezi očekáváním autora a anticipacemi ze strany příjemce lze dále

¹⁵ V DVD edici Mulholland Drive Lynch digitálně rozmlžil intimní partii herečky Laury Eleny Harring v první z dvojice lesbických scén, aby zabránil šíření těchto záběrů na internetu, což je evidentní – jakkoliv poněkud specifický – příklad anticipace divácké percepce. Viz <<http://www.mulholland-drive.net/cast/lauraelena.htm>>, cit. 2006-08-20.

rozšířit o tvrzení, že autor u příjemce předpokládá snahu odhalit sémantický kód díla (tj. číst jej „po srsti“), zatímco příjemce se může od autora zcela legitimně dočkat postupů, jež budou jeho očekávání periodicky a záměrně stavět na hlavu.

4.1 Anticipace ze strany Davida Lynche

David Lynch v souvislosti se svými filmy sám sebe nestaví ani tak do pozice režiséra, jako spíš „mezidiváka“: člověka, který svůj proces tvorby přirovnává k „rádiu, jež se snaží naladit nápady a obrazy“ (Rodley 2005, s. xi), přenést tak ze světa imaginace na Zem dílo, které už ve své ideální podobě existuje, a zprostředkovat ho tak publiku. Jde tedy o zvláštní kombinaci karteziánsko-platónského přístupu: Lynch očekává, že dokud bude setrvávat v jakémsi descartovském stavu milosti, bude se mu svět idejí otevírat k nahlédnutí. Lynchovy anticipace jsou tedy v zásadě dvojího druhu. Režisér za prvé předpokládá, že se nápady, na jejichž příchod spoléhá, samy od sebe poskládají do koherentního celku. Za druhé předjímá příjemce „naladěného“ na stejnou diváckou vlnu, jemuž je potřeba pro percepci poskytnout optimální podmínky, tj. určitou technickou kvalitu a minimum racionálních informací.

4.1.1 Nápady z éteru

Lynch v rozhovorech s charakteristickou vytrvalostí opakuje, že jeho filmy jsou pouze „nápady“ (ideas) poskládané dohromady podle jim vlastního klíče. Už ve své malířské tvorbě rád „vystupoval sám ze sebe“ a nechával obrazy, aby se „malovaly na autopilota“ (Rodley 2005, s. 18). Lynch však slovo „nápady“ nepoužívá jako synonymum pro „běžnou“ autorskou inspiraci, nýbrž jako označení hotových celků, které do jeho myšlenek přicházejí najednou. „Nápady jsou ta nejdívnější věc, protože zčistajasna vstoupí do vašeho vědomí a člověk pořádně neví, odkud přišly – kde existovaly, než předstoupily před vás.“ (Rodley 2005, s. 48) Jako s hotovými a danými celky s nimi také zachází: nezkoumá, odkud se vzaly, a nerozebírá je, protože by tím riskoval, že proud vyschne a jednotlivé nápady ztratí svůj náboj. „Proplouvám tím prostorem, kam přicházejí obrazy, a nepobízím je. Protože když o nich začnu přemýšlet, zastaví se. A protože je nehodnotím a moc o nich nepřemýšlím, prostě přicházejí. Většinou ve skupinách.“ (Rodley 2005, s. 14)

V souvislosti s tím, že se nápady manifestují v podobě „obrazů“, je nebezpečné o nich nejen přemýšlet, nýbrž i mluvit či je jakkoliv podřizovat pojmovému aparátu. (Připomeňme, že Lynch je původně malíř a má tendenci hlavně k vizuálnímu způsobu vyjadřování.) „Proto říkám, že filmování je podvědomá věc. Slova tu překážejí. Racionální myšlení překáží. Může vás nadobro zastavit. Ale když film vytryskne jako čirý proud odněkud odjinud, umí podvědomí úžasně tvarovat. Na tohle je to skvělý jazyk.“ (Rodley 2005, s. 140) O „jiném jazyce“ se Lynch zmiňuje už v souvislosti s „podvědomou“ tvorbou svého raného krátkého filmu *Abeceda*: „Všechny nápady byly v jiném jazyce, hluboko uvnitř. Vůbec jsem je nemusel vytahovat na povrch. Věci tak byly ryzí a tak nějak lepší. Nemusel jsem nic odůvodňovat, prostě jsem to ze sebe mohl pustit ven.“ Lynchova obava formulovat nápady do slov zřejmě stojí u počátku jeho nechuti k rozhovorům o svém díle. „Lynch byl vždy snílkem, podle něhož je intelektuální analýza snů přinejlepším bolestně zjednodušující, nebo ještě hůře – ničivá. Kritiky a publikum jeho neochota zapojit se do precizní textuální analýzy svých filmů často frustruje.“ (Rodley 2005, s. ix) Typickou ukázkou významu, jaký nápadům připisuje, a zároveň neochoty o nich mluvit, jsou Lynchovy odpovědi na seznam otázek, jež mu u příležitosti tuzemské premiéry *Mulholland Drive* prostřednictvím české distribuční společnosti Artcam zaslala česká edice časopisu *Cinema* (viz příloha č. 2).

I v případech, kdy Lynch zřejmě zná přesný osobní význam určitého místa ve svém filmu, často odpovídá dvojkombinací „nevím/nepovím“ (Rodley 2005, s. 54). Jeho odpor ke slovům je totiž hlubšího rázu než pouhá nechuť či neschopnost umělce ospravedlnovat a vykládat své dílo; sahá k samotným kořenům jeho osobnosti. Režisérova bývalá manželka Peggy Reavy tvrdí: „Kdyby vám dokázal říct, o čem jeho filmy jsou, nebyly by o tom.“ (Rodley 2005, s. 54) Reavy toto téma rozvádí v souvislosti s Lynchovou *Abecedou*, v níž se „samotný akt učení nahlíží jako působení jedu. Lynchovo tvrzení, že se později v životě musel ‚naučit mluvit‘, není lynchovská kouřová clona, nýbrž fakt. ‚Žila jsem s Davidem v jeho předverbálních dnech,‘ říká Reavy. ‚Nemluvil tak, jak mluví spousta umělců. Vydával zvuky, rozpřahoval ruce a napodoboval zvuk větru. *Abecedou* vyjádřil svou frustraci z nutnosti vyjadřovat se slovně. Je to film o tom, jaké je to peklo být člověkem s nonverbálním ustrojením.“¹⁶ (Rodley 2005, s. 32) Příznačná je v tomto smyslu jeho

¹⁶ Většina Lynchových citací v této práci pochází z knižně vydaného rozhovoru, který pokrývá celou režisérovu kariéru. O tom, jak náročný úkol to pro něj byl, svědčí (jakkoliv humorná) zmínka autora knihy v

„autobiografie“ sepsaná pro tisk při propagaci Zběsilosti v srdci: „Eagle Scout, Missoula, Montana“¹⁷. Pokud se už Lynch k nějakému rozhovoru odhodlá, drží se většinou velmi základního, obecného slovníku. Na téma radosti z kreativity například říká: „Jo, když člověk vytváří věci, je pak šťastnější, ale když se cítí hodně, hodně bídne, tak na dělání věcí nemá chuť. Ale když do toho tak nějak dělá víc, je v tom určitý druh štěstí: vesele si lepit jeden kus dřeva k druhému.“ (Breskin 1997, s. 90) Lynch také pokud možno opakuje v různých rozhovorech tytéž informace a formulace. Například idiosynkratickou, ale fakticky nepříliš důležitou informaci o tom, že inspirace k uzavření Mulholland Drive do tvaru celovečerního filmu k němu sestoupila „mezi půl sedmou a sedmou“ jednou večer, uvedl v rozhovoru knižním (Rodley 2005, s. 284) i časopisovém (Sedláček 2001), na tiskové konferenci Newyorského filmového festivalu¹⁸ a jistě i jinde.

Nápady k Lynchovi nepřicházejí jen v úvodních fázích přípravy filmu, nýbrž během celé jeho geneze. „Tvůrčí proces pro mě nekončí dopsáním scénáře, naopak pokračuje a všechno se neustále vyvíjí až do posledního okamžiku postprodukce,“ říká. (Sedláček 2001) Všechny nápady se tak spojují do koherentního celku, jehož tvar pochází stejně jako ony z jakéhosi jiného světa. „Věřím tomu, že každý film už někde existuje předtím, než ho začnu natáčet, a já si nejsem jistý, jak bude vypadat, dokud není dokončen

úvodu: „těsně po našem posledním interview mi zavolal, aby mi řekl, že se jde přihlásit do centra pro oběti znásilnění.“ (Rodley 2005, s. vii) Lynch sám jako by si ze své neschopnosti verbální komunikace dělal legraci ve scéně z úvodu filmu Twin Peaks. Hraje v ní místního šéfa FBI Gordona Colea, který své podřízené instruuje prostřednictvím pantomimického vystoupení teatrálně nastrojené dívky v červených šatech s modrou růží, jejíž „výkon“ pak podřízení dekodují podobně jako divák Lynchovy filmy. Podle režisérova profilu na IMDb si Lynch tuto roli napsal sám sobě na tělo. (Viz <http://www.imdb.com/name/nm0000186/bio>), cit. 2006-08-19; Žižek 2002, s. 21–22.) Zdá se však, že Lynch bývá sdílnější, nemusí-li komunikovat v osobním kontaktu: jakkoliv odmítá DVD se svými celovečerními filmy opatřovat autorským komentářem, na DVD vydávaných prostřednictvím svých webových stránek <http://www.davidlynch.com> svá vyjádření umísťuje: na The Short Films of David Lynch osobně vysvětluje okolnosti vzniku svých krátkých snímků, na Dynamic: 1 - The Best of DavidLynch.com dvacet minut odpovídá na dotazy návštěvníků svých stránek. (Viz <http://www.imdb.com/name/nm0000186/board/nest/50375945>), cit. 2006-08-09.)

¹⁷ Viz <http://www.thecityofabsurdity.com/inticon.html>), cit. 2006-08-20, tatáž informace se objevila i v českém presskitu k Mulholland Drive a jinde. Eagle Scout je nejvyšší hodnost u amerických skautů, Missoula, Montana je Lynchovo rodiště.

¹⁸ Viz videozáznam <http://www.lynchnet.com/mdrive/movies/film2tv.mov>), cit. 2006-08-20.

poslední střih a poslední mix,“ tvrdí Lynch. (Zach 1997, s. 43) Proto režisér považuje natáčení filmu na a priori dané téma za „zapřáhávání vozu před koně“ (Breskin 1997, s. 68) a spoléhá se, že film si ke svému celku najde cestu sám. „Film chce vypadat určitým způsobem“: například velmi násilná scéna vraždy ze začátku *Zběsilosti v srdci*, která předurčí dějovou linii a ladění celého snímku, se měla původně vyskytovat až v jeho závěru. (Rodley 2005, s. 198) Aby však ke kýženému výsledku došlo, musí Lynch pozorně vnímat, jaké místo v celku si nápady nárokují, případně jim ponechat volnou cestu. Rozhodování probíhá na intuitivní úrovni. „U spousty věcí nevím, co znamenají; jen cítím, jestli jsou správně nebo špatně.“ (Rodley 2005, s. 216) „Nápady jsou jako dárky, a i když jim nerozumíte na sto procent, zacházejte-li s nimi poctivě, zahrají na správnou strunu.“ (Rodley 2005, s. 48-49)

Stejně jako intuice hraje při takovém způsobu tvorby i náhoda, nebo jak říká Lynch, osud (fate). I náhody Lynch chápe jako poselství ze světa idejí a do jisté míry se na ně i spoléhá. Díky náhodě s rozbitou kamerou natočil *Abecedu*, bez níž by se filmařem zřejmě nestal. (Rodley 2005, s. 39) Při natáčení *Mazací hlavy* náhodou nakreslil postavu Dámy z radiátoru, která nebyla v původním scénáři, náhodou si ji představil v radiátoru, jenž stál ve studiu, a v něm náhodou byla komůrka připomínající pódium, která Lynchově vizi přesně odpovídala. (Rodley 2005, s. 64) Náhody do vysoké míry determinovaly vývoj seriálu *Městečko Twin Peaks*. Ani zde nebyla poměrně zásadní postava démonického Boba v původním scénáři. Nejprve Lynch náhodou našel jeho představitele v rekvizitáři Franku Silvovi a teprve po další náhodě pro něj roli vymyslel. (Rodley 2005, s. 163–164)¹⁹ A díky své fatalistické anticipaci nápadů a náhod Lynch zpětně kvituje s povděkem celý řetěz příčin a následků, který vedl k definitivnímu tvaru *Mulholland Drive*: „Každý sehrál svoji roli a ABC prokázala *Mulholland Drive* *obrovskou* službu, když ten pilot odmítla. Ten nápad se prostě musel vydat tímhle směrem. Zpětně vidím, že splnili velmi důležitou roli v tom, aby se tenhle projekt posunul kupředu k té podobě, do jaké se vždycky chtěl dostat.“ (Rodley 2005, s. 282)

¹⁹ Vznik postavy Boba rekapituluje také dokument Tobyho Keelera *Pretty as a Picture: The Art of David Lynch*.

4.1.2 Divák z nutnosti

„Miluju tu fázi, kdy doladuju filmy do té podoby, kdy je to to pravé. Tahle část je prostě *nádherná*,“ říká Lynch o stadiu výroby, kdy si každý nápad sedá na své předurčené místo. Hned však dodává: „Bylo by fantastické moct filmy natočit a nikdy je nevypustit ven.“ (Rodley 2005, s- 294) Lynch patří mezi režiséry, kteří tvoří primárně z vnitřní potřeby a nikoliv kvůli slávě či komerčnímu úspěchu; představa cizího, anonymního, masového konzumenta jej spíše zneklidňuje. To však zároveň znamená, že si jeho přítomnost uvědomuje a anticipuje ji.

Lynchovo předjímání diváka se projevuje spíše v pozdějších fázích vzniku díla. Lynch netvoří divákovi „na míru“, nesnaží se trefit do určité příjemcem vyžadované šablony, nýbrž se mu snaží přizpůsobit a zpřístupnit už téměř hotový film. Pokud byla Zběsilost v srdci některými kritiky přijata jako kdyby „Lynch dělal Lynche“ (Rodley 2005, s. 192) a pokoušel se tak naplnit anticipace vyvolané úspěchem Modrého sametu a Městečka Twin Peaks, šlo o dezinterpretaci. Peggy Reavey ostatně uvádí dostatek indikací, že Lynch se vždy odmítal podřizovat trendům. (Rodley 2005, s. 191) Přesto se před uvedením každého svého nového filmu nedokáže vzdát nervozity. „Vlastně je to pořád horší. Lidé mají svá očekávání a člověk tak může spadnout z čím dál větší výšky.“ (Rodley 2005, s. 242)

Předjímat divácké reakce v ranějších fázích tvorby Lynch dokonce považuje za nebezpečné, protože takové anticipace by mohly narušit jeho komunikaci se světem idejí: „Když si začnete dělat starosti [o tom, co řeknou diváci], můžete kvůli tomu udělat některá opravdu divná rozhodnutí. Už k vám nepromlouvá dílo, ale ty starosti. A paralyzují vás. Jde jen o to přestat ze sebe dělat hrdinu nebo blázna a prostě se dostat dovnitř toho světa.“ (Rodley 2005, s. 179) Stejně jako v přístupu k nápadům vyznává Lynch i ohledně diváků cestu maximální poctivosti, garantovanou tím, že sám sebe pojímá jako jednoho z nich. „Většinu té cesty musíte být publikem. Nemůžete je zkoušet přechytračit, jinak byste ztratili sami sebe. A to by vás dostalo do dost nebezpečných vod a snažili byste se pak vybudovat něco pro jakousi abstraktní skupinu lidí, která se pořád mění. To by se vám asi nepovedlo. Člověk musí tvořit zevnitř a doufat, že z toho vytěží maximum.“ (Rodley 2005, s. 271) Ve svém ztotožnění s divákem do něj projektuje i některé své vlastnosti, typicky touhu proniknout do tajemství. Na podezření, že v Mulholland Drive publikum záměrně

mate prostřednictvím náznaků a nápověd, reaguje: „Ne, s publikem si *nikdy* nezahrávám. Napadne mě nápad, já z něj udělám to, čím chce být, a toho se držím. Nápovědy jsou báječné, protože podle mě jsme všichni detektivové. (...) Lidská mysl v sobě shromažďuje věci a podle náznaků vytváří závěry.“ (Rodley 2005, s. 287) Publiku přisuzuje i své nepojmové myšlení a víru v intuici. Když se ho diváci ptají, co Mulholland doopravdy znamená, říká jim „vždycky totéž. Myslím si, že to vědí sami. Myslím, že intuice – ten detektiv v nás – sestavuje věci dohromady tak, aby dávaly smysl. Říká se, že intuice člověku dává vnitřní vědění, ale divná věc s vnitřním věděním je, že je strašně těžké předat ho někomu dalšímu. Jakmile to zkusíte, zjistíte, že pro to nemáte slova.“ (Rodley 2005, s. 287–288)

O tajemství, intuici, detektivech a částech věcí, které předznamenávají celek, Lynch mluví naopak často a rád a přisuzuje jim působivost právě proto, že vyvolávají anticipace. (Rodley 2005, s. 26, 135, 231 a další) Mluvit o tajemstvích však neznamená prozrazovat je: Lynch například dodnes neprozradil, z čeho vyrobil model „dítěte“ v Mazací hlavě. Říká, že jakmile se lidé takovou věc dozvědí, „něco v nich umře. Jsou mrtvější než byli předtím. Nejsou jako že šťastní, že to vědí. Jsou rádi, když to *nevědí*. Vždyť to s tím filmem nemá nic společného! A ještě ho to *zkazí!*“ (Rodley 2005, s. 88) Lynch zároveň důsledně odděluje tajemství nápadům vlastní a nejistotu způsobenou pohríváním si s diváky. Na otázku, zda v *Lost Highway*, filmu, jenž se považuje za jeden z jeho méně přístupných, záměrně mátl divácká očekávání, odpovídá: „*Ne*. *Ne*. [Ten film] musí vypadat určitým způsobem, a toho se nedocílí matením, nýbrž pocitem tajemství. Tajemství je dobré, zmatenost je špatná a je mezi nimi velký rozdíl²⁰. Nerad o věcech moc mluvím,

²⁰ Lynch nejspíš hranici mezi tajemstvím a zmateností, kterou sám vidí tak jasně, projektuje i do svých diváků. Tato anticipace se jistě naplňuje jen málokdy. Příklady, kdy diváci tuto hranici v režisérových filmech nerozpoznali, dokumentuje kapitola *Anticipace ze strany příjemců*, ale příznačný je i způsob, jakým Lynch vybuřoval své webové stránky. Jejich obsah je placený, proto cituji z jejich „recenze“ ve *Filmu a době* (Stavěl 2003). „Také svou strukturou web Davida Lynche vybočuje z normálu. Jednotlivé články jsou vzájemně poměrně složitě propojeny a řada spojů má ‚zbytečný‘ mezičlánek. (...) Orientaci na stránkách (obvykle ji webmasteři nazývají ‚mapa‘) má zpřehlednit stránka označená jako telefonní ústředna (Switchboard). I ta ovšem vybočuje z obvyklých standardů. Namísto škatulkovitých, doleva zarovnaných linií seznamů před návštěvníkem vyvstává soustava bodů a spojů, na ploše rozmístěných doslova ‚cickak‘. Koncept stránek jako tajemného nesouměrného prostoru dále podporuje černá barva pozadí.“ „Zmiňované ‚chaotické‘ rozmístění jednotlivých složek nevytváří žádnou hierarchii obsahu.“ O funkci v podobě analogového číselníku, kde se dají vytáčet libovolná čísla, potom autor recenze píše: „Pokud bude mít

protože pokud člověk není básník, z velkých věcí se stanou malé, když o nich mluvíte. Ale jsou tam všechny nápovědy, které člověk potřebuje pro správný výklad, a jak pořád říkám, Lost Highway je ve spoustě ohledů přímočarý příběh.“ (Rodley 2005, s 227) Jakkoliv však mluví o „správné interpretaci“, většinou se Lynch brání, aby se jeho filmy redukovaly na jeden jediný význam. „Miluju představu, že jedna věc může být pro různé lidi různá,“ říká. „Takhle je to se vším. Třeba proces s O. J. Simpsonem. Všichni slyší ta samá slova, vidí ty samé tváře, stejné výrazy, stejný hněv nebo frustraci nebo důkazy, a v hlavě se jim vynoří absolutně rozdílné verdikty.“ (Rodley 2005, s. 63) Je smířen i se situacemi, kdy publikum jeho filmům přičítá významy na autorem nezamýšlených místech: „Udělat věci *bez významu* je těžké, protože lidé si ho najdou všude.“ (Breskin 1997, s. 73)

Jak se nicméně tvrdí v kapitole Anticipace ze strany autora, při tvorbě uměleckého díla příjemce nelze neanticipovat. Děje se tak už samotným používáním určitých výrazových prostředků, konvencí žánru či dokonce přítomností autorského záměru. Chce-li Lynch vytvořit tajemnou atmosféru, musí pracovat s předpokladem, co pocit takové atmosféry v divákovi evokuje. Lynch se sice podle vlastních slov řídí zejména tím, jak film působí na něj samotného, nicméně vzorce jeho divácké percepce nemohou nemít mnoho styčných ploch s obecnou diváckou zkušeností člena dnešní západní civilizace. Anticipováním vlastní percepce tak Lynch automaticky anticipuje i percepci publika v kinech. Tento mechanismus paradoxně nejlépe potvrzují místa, kde tato jeho projekce selhává, protože případy, v nichž funguje podle očekávání, se vnímají jako samozřejmost a na vyjádření už tak skoupý Lynch jistě nemá potřebu je v rozhovorech rozebírat. Scénu ve finále Modrého sametu, v níž vycpaný drozd symbolizuje návrat k harmonii, prý režisér myslel zcela vážně, zatímco publikum ji vykládalo jako ironii. V témže filmu u diváků naopak předpokládal smích v sekvenci, kdy zpěvačku Dorothy znásilňuje padouch Frank, ale publikum reagovalo zcela opačně.²¹ (Prokopová 1997, s. 41)

volající štěstí, někam se dovolá a někdo na něho promluví. Že k použití aparátu chybí jakékoliv vysvětlení či návod není vzhledem k celkovému ladění stránek příliš záračející.“ Lynch tedy očekávání a zavedené představy ohledně toho, jak vypadají běžné webové stránky, evidentně záměrně porušuje.

²¹ Prokopová dokonce tvrdí, že se Lynch na základě podobných zkušeností naučil vnímat „chutě“ publika a experimentuje s nimi. To by od autora samozřejmě předpokládalo daleko vyšší anticipace, nicméně je to tvrzení, které v této práci spadá spíš do kapitoly anticipací ze strany příjemců.

Jestli Lynch odmítá záměrně anticipovat divácké reakce při klíčových fázích tvorby a nemíní průjemcům asistovat s konstruováním smyslu svých filmů, protože by je tím podle svého přesvědčení připravoval o divácký požitek, snaží se jim většinou pro percepci již hotové autorské vize dodat takové podmínky, jaké považuje za optimální. Jím autorizovaná vydání jeho snímků na DVD například nejsou členěná do kapitol, aby bylo možné film zhlédnout pouze v celku, a zcela dle předpokládání neobsahují ani autorské komentáře. Při výrobě Městečka Twin Peaks věnoval extrémní pozornost tomu, aby seriál natáčený na 35mm filmový materiál působil v televizi maximálně věrně jeho představě. Anticipoval domácí percepci seriálu do té míry, že například míchal zvuk s vědomím, že reklamy, jimiž se epizody prokládají, bývají o 10 dB hlasitější než hlavní program. Technické možnosti televizního média ho však nemohly uspokojit, protože „kdybyste mohli během vysílání Městečka Twin Peaks navštívit dvě stě domácností zároveň, viděli byste dvě stě různých barevných nastavení“; fakt, že individuální divák může na rozdíl od publika v kině technické aspekty percepcie měnit, Lynchově přístupu k tvorbě nekonvenuje. (Rodley 2005, s. 175–176) Lynch si také pochvaloval, že se Městečko Twin Peaks začalo vysílat ve čtvrtek večer, protože o něm diváci mohli druhý den debatovat v práci. (Rodley 2005, s. 183) Při uvedení Mulholland Drive do amerických kin Lynch nechal s cívkami filmu rozesílat podepsaný vzkaz, jímž promítače instruoval, aby snímek pustili o 3 dB hlasitěji než je standard a aby obraz na plátně vertikálně posunuli mírně dolů.²²

Účinek svých filmů si Lynch ověřuje na základě testovacích projekcí, podle nichž smínky doladuje do finální podoby: „Výroba filmu nekončí, dokud si [na něj] někdo nesesedne do kina.“ (Breskin 1997, s. 73) Nelze říct, jestli by takový postup volil sám od sebe: projekce většinou nařizuje studio. Svou první testovací projekci si Lynch nicméně „zorganizoval“ sám, když navštívil premiéru Mazací hlavy na Los Angeles Film Festival 19. března 1977 a na základě reakcí publika závěrečnou část snímku zkrátil. (Fischer 1995, s. 62) Testovací projekce Zběsilosti v srdci vyvolaly tak odmítavé reakce, že Lynch musel udělat řadu kompromisů. (Rodley 2005, s. 202–204; Breskin 1997, s. 73–74) O zkušebním promítání Mulholland Drive režisér říká: „No, studio se film nakonec rozhodlo testovat a výsledky byly kupodivu velmi dobré. Dost je to překvapilo. Diváci po skončení neodešli,

²² Viz příloha č. 3. Obrázek pochází z fanouškovských stránek Lost on Mulholland Drive, viz <<http://www.mulholland-drive.net/pics/studies/headroom.jpg>>, cit 2006-08-20.

ale začali o tom, co viděli, dlouze debatovat. Vzpomínám si, že když jsme takhle testovali Modrý samet, výsledky byly snad jedny z nejhorších v historii. Člověk nikdy neví. Občas takhle sedíte v kině třeba jenom s deseti nebo patnácti lidmi a vycítíte, co funguje a co ne. Promítnete to takhle několikrát a upravíte film tak, aby fungoval co nejlíp.“ (Esposito 2002) Důležité je slovo „vycítíte“: i v téhle fázi výroby filmu se Lynch vyhýbá slovům a spoléhá se na intuici a pocit. Nejsou pro něj důležité verdikty, které testovací publikum po projekci napíše na kartičky, nýbrž emoce plynoucí se společného zhlédnutí snímku. „Je pro mě důležité vidět svůj film v téhle *přítomnosti*,“ říká. (Breskin 1997, s. 74) „Diváci člověku řeknou všechno jen tím, že jsou v sále s ním. Ani nemusejí otevřít pusy.“ (Rodley 2005, s. 293)

Lynch se tedy odmítá podřizovat diváckým očekáváním – nebo tomu, jaká očekávání od diváků sám očekává – ve fázi konstituování své umělecké vize, kdy sám funguje jako recipient a přijímá „nápad“ shůry. S očekáváním publika naopak pracuje ve stadiu, kdy se ujišťuje o tom, že hotová vize s diváky na jakési základní rovině rezonuje tak, jak zamýšlel. Zároveň z díla do značné míry snímá autorský význam a své chápání filmu klade na úroveň výkladu libovolného člena publika.

5. ANTICIPACE ZE STRANY PŘÍJEMCŮ

Veškeré lidské vnímání je zpětnovazebně propojené s anticipačními procesy. Psychologie počátek takto chápané percepce nachází až v hlubinách lidské fylogeneze, její filozofické kořeny pak sahají skrze Husserlovu fenomenologii až ke Kantově Kritice čistého rozumu. Bez (transcendentálně-)fenomenologické tradice by se neobešla ani kostnická škola.

O Husserlův pojem horizontu coby souhrnu všech věcí a jejich souvislostí, mezi nimiž žijeme, se opírá termín „horizont očekávání“ Hanse Roberta Jausse. Horizont očekávání představuje souhrn anticipací, norem a rolí, s nimiž čtenář přistupuje k uměleckému literárnímu dílu. Tyto anticipace mohou být definovány historicky, sociálně, biograficky, literárními zkušenostmi a dalšími faktory. Toto předběžné rozumění příjemci umožňuje snáze a rychleji se v díle orientovat; ze stejného základu vycházejí i příjemcovy estetické soudy. Protipólem horizontu očekávání konstituovaného přirozeným světem je horizont vnitroliterární, zahrnující anticipace, jež ve čtenáři vzbuzuje samotný literární text. Proces čtení pak vede ke konvergenci nebo dokonce ke splynutí obou horizontů: „Čtenář může text ‚přimět k řeči‘, tj. konkretizovat potenciální smysl díla do aktuálního významu, jen v té míře, v jaké do referenčního rámce literární recepční předlohy vkládá své předběžné rozumění dané přirozeným světem.“ (Jauss 2002, s. 100)

Vznik a percepce (literárních) děl podle Jausse fungují ve zpětnovazebném vztahu: „Dílo neexistuje bez svého účinku, jeho účinek předpokládá recepci, soud publika zase podmiňuje produkci autorů.“ (Jauss 2002, s. 99) Čtenář tak působí jako aktivní prvek nejen při percepci textu, ale i na úrovni dějin literatury. Percepci Jauss popisuje takto: „Literární dílo, i když je nové, se nereprezentuje jako absolutní novinka v informačním vakuu, nýbrž svými předznamenáními, otevřenými i skrytými signály, důvěrně známými znaky či implicitními odkazy připravuje publikum pro zcela určitý způsob recepce. Probouzí vzpomínky na už přečtené, vede čtenáře k určitému emocionálnímu zaměření; a hned v začátku zasévá očekávání, jaký bude ‚prostředek a konec‘, očekávání, které může být v další četbě podle určitých pravidel žánru nebo textového typu potvrzováno nebo pozměňováno, přeorientováno, nebo také ironicky popřeno. Psychický proces při vnímání textu není v primárním horizontu estetické zkušenosti v žádném případě jen svévolnou sérií pouhých subjektivních dojmů, nýbrž realizací určitých pokynů v procesu řízeného

vnímání“.²³ (Jauss 2001, s. 13) Specifičtější případem je čtení „textové řady utvářející žánr“, již lze s poukazem na „lynchovskou nálepku“ a na relativní konzistenci díla, jímž utvářený horizont očekávání výrazněji narušuje jen Příběh Alvina Straighta, vztáhnout na percepci Lynchových filmů: „Nový text evokuje čtenáři (posluchači) horizont očekávání a pravidel hry známý z dřívějších textů. Ta jsou poté obměňována, korigována, měněna nebo také jen reprodukována.“ (Jauss 2001, s. 13)

Wolfgang Iser popisuje samotný akt čtení jako kreativní proces, při němž čtenář na základě podnětů textu, vlastní představivosti, předchozích zkušeností a svých anticipací autorského záměru konstruuje individuální význam textu: „Při četbě oscilujeme ve větší či menší míře mezi vytvářením a bouráním iluzí. Metodou zkoušky a omylu organizujeme a reorganizujeme různá data, která nám text nabízí. Toto jsou dané faktory, pevné body, na nichž zakládáme svou ‚interpretaci‘, snažíme se je pospojovat tak, jak se domníváme, že autor sám chtěl, aby byly spojeny.“ (Iser 2002, s. 113) Mezi těmito pevnými body se nacházejí ona „místa nedourčenosti“, zmíněná v kapitole Anticipace ze strany autora. Hranice procesu kreativního čtení jsou určeny přílišnou jednoznačností textu na jedné straně a naopak jeho přehnanou enigmatičností na straně druhé; jinými slovy, čtenář se nesmí ani nudit, ani nadměrně namáhat. Nesmí také nikdy dojít k tomu, aby dílo plně potvrdilo čtenářovy anticipace. Takový „potvrzující efekt“ je vlastní textům didaktickým a výkladovým, leč nikoliv uměleckým.

Velmi komplikovaný text však může mít za cíl i dovedení čtenáře k tomu, aby si proces anticipování a konstruování významu sám uvědomil. „U ‚tradičních‘ textů byl tento proces víceméně nevědomý, ale moderní texty jej využívají často zcela záměrně. Jsou často tak fragmentární, že čtenářova pozornost je téměř výlučně zaměstnána hledáním vztahů mezi fragmenty; cílem toho není ani tak komplikovat vztahové ‚spektrum‘, jako spíše dát nám na vědomí, jak přirozená je naše vlastní schopnost dodávání vazeb.“ (Iser 2002, s. 109) Za touto schopností stojí nevyslovené očekávání, že dílo (potažmo svět) tvoří koherentní celek, v němž spolu věci logicky souvisejí. „Jestliže nemůžeme nalézt či ustavit tuto konzistenci, dříve či později knihu odložíme.“ (Iser 2002, s. 111)

²³ V této souvislosti by bylo možno mluvit i o anticipacích na straně autora, tedy o způsobu, jakým autor předjímá čtenářovu recepci, ale jak již by řečeno, kostnická škola autora ukrývá do díla.

Každý umělecký text je podle Isera ze své povahy polysémický. Čtení pak znamená redukci možných významů, předurčených autorem skrze místa nedourčenosti, na individuální chápání díla. To vysvětluje, proč mohou různí čtenáři číst stejný text jinak, nebo proč jeden čtenář tentýž text při opakovaných čteních interpretuje odlišným způsobem než napoprvé. Čtení uměleckého textu však neprobíhá plynule; je naopak procesem, který „v principu spoléhá na *přerušeni* plynulého toku, aby nabyl na své účinnosti. Hledíme s očekáváním vpřed, ohlížíme se zpět, rozhodujeme se, měníme svá rozhodnutí, vytváříme si očekávání, jsme šokováni jejich nenaplněním, tážeme se, zpochybňujeme, hloubáme, přijímáme, odmítáme“. (Iser 2002, s. 113) Při percepci uměleckého textu tedy čtenář neustále pracuje se zpětnovazebně propojeným systémem anticipací a retrospekci: předjímá další děj a významový celek, přičemž tato očekávání průběžně koriguje podle nových i předchozích indicií.

Percepce uměleckého díla se tudíž u kostnické školy popisuje jako dynamická, aktivní a založená na průběžném potvrzování, rušení a vytváření anticipací. Některé z nich si příjemce přináší a priori (Jaussův horizont očekávání), jiné vznikají při percepci samotné (Iserova dynamika anticipace a retrospekce). Příjemce si tak vytváří co nejsoudržnější chápání díla. Podobné rysy má percepce i u Davida Bordwella.

Bordwell vychází z konstruktivistické teorie psychologické aktivity, jednoho ze směrů percepční a kognitivní psychologie. Podle této teorie je samotný percepční vjem výsledkem konstrukce: „Organismus *konstruuje* percepční soud na základě nevědomých *dedukcí*.“ (Bordwell 1990, s. 31) Už na této úrovni se projevují anticipace. Těm se ostatně nedá vyhnout ani na zcela elementární, fyziologické rovině; příkladem budiž mimovolné kmitání oční bulvy, pomocí něhož oko samo vyhledává potenciálně nejvhodnější místa pro sběr vjemů. „Organismus je naladěný na sbírání dat z prostředí. Percepce bývá anticipatorní: vytváří více či méně pravděpodobná očekávání ohledně vnějšího světa.“ (Bordwell 1990, s. 31)

Senzorické vnímání je jedním ze tří základních faktorů, jež umožňují percepci narativního filmu. Tím druhým jsou předchozí zkušenosti jak s uměleckými díly, tak i s reálným světem. Třetí faktor představuje samotný film, který divákovi předkládá nápovědy a vodítka. Na základě těchto dat divák vytváří předpoklady, buduje očekávání a potvrzuje si či vylučuje hypotézy ohledně dalšího směřování filmu. Cílem této aktivity je

sestavit soudržnou fabuli, tedy přijít na způsob, jakým se děj prezentovaný na plátně mohl co nejpravděpodobněji odehrát. V tom divákovi pomáhají takzvaná *schémata* – „uspořádaná uskupení informací“ (Bordwell 1990, s. 31), vzorce, jež má příjemce zakódované ve své divácké zkušenosti a aplikuje je na film, který vidí před sebou. Tuto činnost předjímá ještě před začátkem filmu. „Divák na film obvykle přichází už naladěný, připravený soustředit se na budování dějové linie a aplikovat sady schémat podle kontextu a předchozích zkušeností. Toto tíhnutí k významu znamená snahu o jednotu.“ (Bordwell 1990, s. 34)

Schémat slouží k tomu, aby divák pochopil dění na plátně jako soubor událostí, které se odehrávají v určitém prostředí a jsou obvykle sjednocené principy temporality a kauzality, jinými slovy pravidly našeho časoprostoru. Bordwell přejímá dělení Reida Hastieho, který schémat rozeznává několik druhů (Bordwell 1990, s. 34–37):

- *Prototypová schémata* umožňují rozpoznávat typizované postavy, děje, cíle a prostředí. Například při sledování filmu *Bonnie a Clyde* divák aplikuje schémata „milenci“, „bankovní loupež“, „jižanské maloměsto“ a „doba Velké hospodářské krize“.
- *Šablonová schémata* fungují o patro výše na úrovni celého příběhu. Umožňují zařazovat jednotlivosti do celku a doplňovat je tam, kde chybějí. Většinou představují variantu nejzákladnější dějové struktury, která sleduje zhruba tuto trajektorii: seznámení se s postavami a prostředím – vysvětlení stavu věcí – komplikace – důsledky komplikací – výsledek – závěr. Bordwell se odkazuje na výzkumy, podle nichž mají členové současné západní civilizace tendenci převádět si percipované události (ať už fiktivní či reálné) do sekvenčních a kauzálně spojených řetězců orientovaných na splnění určitého cíle. Takový průběh Bordwell nazývá *kanonickým formátem příběhu*.
- *Procedurální schémata* přicházejí na řadu, když nelze použít předchozí dva druhy. Fungují na základě motivací. *Kompoziční motivace* vysvětluje určitý prvek děje tím, že by se bez něj příběh neobešel. *Realistická motivace* vychází ze zkušenostního rámce reálného světa: postava se zachová určitým způsobem z toho důvodu, že by se tak ve skutečnosti zachoval psychologický typ člověka, jež reprezentuje. *Transtextuální motivace* plyne například z konvencí žánru: ve westernech se občas lidé perou v saloonech a

střílejí do vzduchu prostě jen proto, že se to ve westernech stává. *Umělecká motivace* ospravedlňuje přítomnost jevů, které se v díle vyskytují zdánlivě samoučelně, ale mohou diváka přimět k emocionální reakci či k zamyšlení.

- Přestože schémata v první řadě pomáhají konstruovat fabuli, existují i *stylistická schémata*. Bordwell tvrdí, že každý filmový postup může být zatížen narací a vyvolávat tak anticipace.

Divák pomocí schémat vytváří předpoklady, dedukce a hypotézy. *Předpokladem* je u Bordwella například to, že postavy filmu v diegetickém světě filmu existují i tehdy, když nejsou vidět na plátně. *Dedukce* vede od záběru plačícího hrdiny k závěru, že hrdina je buď smutný, nebo extrémně šťastný. *Hypotéza* je ze všech tří případů nejvíce orientovaná do budoucnosti a představuje obsahově největší celek.

Stejně jako podle Isera a Jausse dílo i podle Bordwella vymezuje příjemcovu aktivitu z obou stran. „Hlavní percepční rysy a celková forma uměleckého díla působí zároveň jako spouštěcí a brzdící mechanismy.“ (Bordwell 1990, s. 32) Vyprávění tak s divákovými anticipacemi pracuje celou řadou způsobů: může příjemcovu pátrání po soudržnosti příběhu „odměňovat, pozměňovat, frustrovat či mařit“. (Bordwell 1990, s. 38) Nejcitlivějším momentem pro ovlivňování očekávání je většinou úvod filmu, protože tehdy si divák vytváří základní hypotézy, jimž se všechny následné informace snaží maximálně podřídít. Bordwell pro tento jev používá termín z kognitivní psychologie – *efekt primarity*²⁴. Další důležité informace pak divákovi bývají dávkovány velmi strategicky, aby jeho anticipace nebyly naplněny příliš brzy nebo příliš jednoduše; v tomto případě si Bordwell od ruských formalistů vypůjčuje termín *retardace*. Pokud se informace naopak příznačným způsobem zdvojují, ať už v rovině fabule (lhář evidentně lže a ještě se o něm

²⁴ V češtině též efekt pořadí. „1 vliv jedné informace na druhou; dřívější informace zabarvuje vnímání informace následné 2 vliv dřívější informace má silnější vliv na postoje (ale též na dojmy a kognitivní procesy) než informace pozdější 3 pořadí otázek v dotazníku může též výrazně ovlivnit odpovědi.“ (Hartl 2000, s. 132)

Máloco dokáže tolik ozvláštnit percepci i velmi banálního a průhledného film jako když se divák připraví o několik prvních minut. Aplikování schémat, konstruování hypotéz, dokonce i odhadování žánru se rázem stává daleko méně podložené, a proto zábavnější. Podobný vliv na divákův zážitek má i odpromítání dílů v nesprávném pořadí, které však už s efektem primarity nesouvisí. (První díl se většinou s žádným jiným ne zamění, a i kdyby, divák by to nejspíš okamžitě poznal.)

jedna z postav vyjádří jako o lháři), syžetu (například autorským komentářem událostí) či obojího, jde o *redundanci*. (Bordwell 1990, s. 57) Signifikantní je i situace, kdy divák cítí, že mu film²⁵ nějakou informaci upírá. Takovým momentům Bordwell říká *výpustky*. Dělí je podle tří rysů (Bordwell 1990, s. 55):

- *Zatímco informace z trvalých mezer se divák nedozví nikdy, dočasné mezery* slouží pouze jako retardace.
- *Ohraničené mezery* zadržují informace z přesně vymezeného časového období, kdežto u *rozmazaných mezer* se takové období přesně určit nedá.
- Prostřednictvím *okatých mezer* se jasně dává najevo, že dochází k zadržení informací, zatímco *zamlčených mezer* si divák všimnout nemusí.

Specifický případ distribuce informací potom představuje práce s expozicí. Expozicí zde Bordwell rozumí tu část fabule, která v kanonickém formátu příběhu předchází komplikaci. Expozice v tomto smyslu se může vyskytovat na libovolném místě syžetu: určitý druh detektivek například divákovi doplní poslední neznámé informace o zločinu, kolem něhož se celý příběh točí, až těsně před jeho koncem. Bordwell cituje rozlišení Meira Sternberga, jenž expoziční dělí následovně (Bordwell 1990, s. 56):

- *Koncentrovaná expozice* divákovi odhalí potřebné informace z fabule pohromadě, v jednom úseku. Jejím opakem je *distribuovaná expozice*, která tyto informace podává v dávkách.
- *Úvodní expozice* se odehraje na začátku syžetu, jinak jde o *odloženou expozici*.
- Speciálním případem je *průběžná expozice*, jakási kombinace expozice odložené a distribuované. Příklady takového postupného odhalování úvodních částí fabule lze nalézt v Ibsenových dramatech.

Je evidentní, že různé druhy expozic silně ovlivňují divákovy anticipační procesy. Koncentrovaná úvodní expozice představuje nejlepší základ pro budování hypotéz o dalším vývoji fabule a nese s sebou také nejsilnější efekt primarity. Opačným extrémem je situace, kdy expozice zcela chybí. Čím dříve je expozice v syžetu umístěná, tím silnější

²⁵ I zde by bylo namístě mluvit o anticipacích autora. Jakkoliv ho však Bordwell v pozdějších kapitolách knihy tematizuje, z obecného popisu své teorie narace a percepce jej vypouští.

divák pocítuje *očekávání* vůči dalšímu vývoji událostí. Čím naopak později, tím silnější je jeho *zvědavost* ohledně toho, co aktuálnímu dění předcházelo.

Na Sternberga se Bordwell odkazuje i v souvislosti s narativními kategoriemi, které se týkají celkové kvantity a kvality informací z fabule a převládajícím způsobu, jakým jsou divákovi předávány. Film může být o své fabuli *informovaný* v různé míře a v různých podobách, přičemž jde často o žánrovou konvenci. Jedním aspektem informovanosti je *relevance*: aby divák mohl konstruovat fabuli detektivky, potřebuje informace o kauzálně spojených událostech, zatímco u psychologického filmu se mu hodí znát spíše vnitřní stavy hlavního hrdiny. Informace také mohou mít různý *rozsah* (historický epos versus komorní drama) a *hloubku* (kategorie objektivity a subjektivity). Dalším faktorem je *sebeuvědomění* – míra, do jaké film dává najevo, že ví, že je vyprávěn divákům. „Všechny způsoby vyprávění filmem jsou sebeuvědomělé, ale některé více než jiné,“ říká Bordwell (Bordwell 1990, s. 58), což je tvrzení rezonující s výše zmíněnou premisou, že každé umění vzniká s představou určitého příjemce. Film však nemusí divákovi předat všechny informace, jež má k dispozici, nebo alespoň ne hned. Řídí se svou *komunikativností*, jejíž stupeň „lze určit podle toho, jak ochotně se vyprávění dělí o informace, na něž mu jeho informovanost dává nárok.“ (Bordwell 1990, s. 59) Napříč komunikativností probíhá dimenze *spolehlivosti*. Film může být nespolehlivý jak tím, že záměrně zatajuje informace, o nichž dal divákovi najevo, že je má k dispozici (a je tedy nekomunikativní), tak i tím, že určitou část fabule ukáže z několika různých subjektivních vyprávění (a je tedy maximálně komunikativní).

Posledním anticipačně relevantním aspektem Bordwellovy teorie narace, jež zde v žádném případě není předložena v celé své komplexnosti, je způsob, jakým film může zacházet s normami, jež používá. Ty jsou v zásadě dvě: *vnější* a *vnitřní*. Vnější normy představují například žánrové konvence, vnitřní normou může být epizodická struktura, pravidelně se opakující scéna, záběr na způsob refrénu atd. Dodržování těchto norem představuje důležitý faktor pro vytváření anticipací. „Vnitřní narativní formy evidentně představují důležitý základ pro stabilní a dlouhodobá očekávání, jež si během toho kterého filmu formujeme.“ (Bordwell 1990, s. 150) Porušení vnitřní normy může znamenat potvrzení normy vnější a tedy setrvání v dosavadním narativním módu filmu (Bordwell 1990, s. 151), většinou se však jedná o velmi radikální a signifikantní zásah do divákových anticipací.

5.1 Anticipace ze strany kritiky

V době internetové publicistiky je hranice mezi divákem a kritikem čím dál rozmazanější. Je stále obtížnější jednoznačně rozhodnout, kde končí tradičně vymezený novinářský útvar typu recenze a kde začíná příspěvek řadového diváka a běžného uživatele internetu, jímž může být kdokoliv. Anticipace kritiky a diváků vůči filmům do značné míry splývají a Mulholland Drive v tomto ohledu není výjimkou. Z hlediska percepce navíc kritik není ničím víc než zkušenějším, vyspělejších, poučenějším divákem. Pro účely této práce však bylo potřeba provést alespoň formální vymezení – například z toho důvodu, že kritici často anticipují diváckou percepci, zatímco opačně to zdaleka tak běžné nebývá.

5.1.1 Návrat ke kořenům

Zopakujme, že i přes žánrovou pestrost Lynchovy filmografie se u diváků i u kritiky postupně zažila „lynchovská nálepka“, která označovala určitý okruh narativních a vizuálních postupů, režijní styl, diváckou terminologií „atmosféru“. Důležitým rysem tohoto označení byl pocit tajemství a neznáma, jako by se Lynchovy filmy odehrávaly v jiné realitě, té naší pouze podobné. Předvídatelná tedy na nich byla hlavně jejich nepředvídatelnost a „lynchovitost“. Tuto představu radikálně narušil snímek Příběh Alvina Straighta – realisticky natočená road-movie akcentující rodinné hodnoty. Texty publikované v souvislosti s Mulholland Drive tedy hojně konstatují režisérův návrat k jeho typickému stylu, ať už jej definují jakkoliv, a to nezávisle na zaměření či odbornosti periodika.

„Po nelynochovsky poklidném a přímočarém Příběhu Alvina Straighta se Mistr vrátil ke svým podivnostem“ (Kudelová 2003a) a „Režisér David Lynch se po zastávce u přímočarého Příběhu Alvina Straighta vrací do světa záhad a tajemství, naplněného strašidelnou tmou i zářivými barvami. Světa, jenž ve svých dílech dlouho budoval a jenž mu padne nejlíp,“ (Kudelová 2003b) konstatuje se v měsíčníku Premiere. Podle Filmového přehledu se „kultovní režisér David Lynch vrací po ‚odbočce‘ Příběhu Alvina Straighta k vlastním tradičním postupům a tématům“ (Filmový přehled 2002, s. 23). Recenzent Práva v Mulholland Drive nachází „vše, co již u Lynche známe, jen trochu jinak. Mulholland Drive je z tohoto pohledu vlastně dalším, virtuózním dílem nastavovaného labyrintu ‚Lynchových‘ obsesí.“ (Procházka 2002) Anotace v magazínu Esquire ve filmu vidí „pokřiveným humorem protkanou variaci Lynchovy dřívější tvorby“ (Seidl 2002). Film a

doba Mulholland Drive charakterizuje jako dílo, „jímž se David Lynch s gustem vrátil ke svým postmoderním šarádám“ (Zaoralová 2001, s. 91). Podle Večerníku Praha se „vypravěčské postupy Davida Lynche od prvních minut pohybují ve známých tvůrčových kolejičkách“ (Lederer 2002). A v časopise Cinema se píše: „Po laskavě přímočarém Příběhu Alvina Straighta David Lynch s rozkoší vypálil rybník všem, kteří tvrdili, že stárne, zvolňuje tempo či bloudí v kruhu.“ (Prokopová 2002a, s. 89) Návrat „starého“ Lynche se v textech naznačuje i s pomocí klišé o „temných stránkách duše“ a „sovách“: Lynch se například „vrací na svou domovskou scénu – do temných zákoutí lidské duše“ (Lederer 2002) a „nejen sovy nejsou tím, čím se zdají být“ (Křivánková 2002), neboť ani „ženy nejsou tím, kým se zdají být“ (Seidl 2002). Pokud se k Lynchově přimknutí k vlastní nálepce v textech vztahují nějaké hodnotové soudy, bývají kladné, negativní reakce typu následující jsou výjimkou. „Úmysl navázat na kdysi úspěšné vypravěčské postupy jejich téměř doslovným opakováním se ukázal být velkou iluzí. Lynch přitom znovu vytahuje osvědčené atributy,“ zní hodnocení v Týdeníku Rozhlas, a pokračuje: „Mulholland Drive obsahuje vše, co ‚pravý‘ Lynch má obsahovat. Přesto nefascinuje, jen vnucuje nudné kejkle se stavbou příběhu a jeho znejasňovanými významy.“ (Jaroš 2002)

Mnohost poukazů na fakt, že Mulholland Drive představuje příklon k Lynchově zavedené poetice, ilustruje, jak hluboce zakořeněná „lynchovská nálepka“ před Příběhem Alvina Straighta byla, jak důkladně ji tento film zpochybnil a jak velkou důležitost této nálepce sami kritici přisuzují u čtenářů svých textů. Zatímco do Příběhu Alvina Straighta se horizont očekávání týkal míry a způsobu, do jaké a jakým bude každý další Lynchův film „lynchovský“, po něm se klíčovou otázkou stalo, zda takový bude vůbec.

5.1.2 Záměrně matoucí provokatér

Je pozoruhodné, že mezi Lynchovou autorskou explikací a tím, jaké záměry Lynchovi připisuje kritika, leží propastný rozdíl. Zatímco režisér se jako obvykle drží své obvyklé mantry „nevím/nepovím“ a odkazuje se na „nápady“²⁶, kritici jsou si ohledně jeho intencí relativně jistí. Připisují mu snahu zalíbit se svým fanouškům: „Americký režisér David Lynch je profesionál a ví proto, jakým dějem a formou vždy přitáhne své ortodoxní

²⁶ V Rodleyho knižním rozhovoru s Lynchem se režisér na ploše bezmála třicetistránkové kapitoly zasvěcené Mulholland Drive významu filmu skutečně dotkne naprosto ojedinele.

příznivce,“ „Jenomže z toho všeho je cítit Lynchova až přehnaná snaha vrátit se ke svému kultu“ (Lederer 2002). Vidí v Mulholland Drive autobiografické motivy: „autor se evidentně projektoval do postavy mladého režiséra, který čelí despotickým mechanismům velkého studia“ (Křivánková 2002), „částečně autobiografická postava režiséra Adama Keshera“ (Halada 2002). Kritici Lynchovi v širším kontextu jeho filmografie dokonce podsouvají snahu provokovat: „Je Lynch jenom mazaný provokatér, nebo oddaný hledač nových obzorů?“ (Suchomel 2005), titulek „Maniak a provokatér“ (Seidl 2006), „provokatérem“ je režisér nazván i na titulní stránce časopisu Cinema²⁷.

Někdy si chápání Lynchova autorského záměru protiřečí, například ohledně toho, zda bývá ironický: stojí proti sobě tvrzení jako „absurdní humor beze stopy ironie“ (Thein 2002) a „když si odmyslíme ironii“ (Halada 2002). Na čem se však shoduje většina textů je teze, že Lynch divákovi percepci Mulholland Drive záměrně ztěžuje. Jeho vyprávění „záměrně matoucím způsobem sugeruje“ (Prokopová 2002b, s. 47). Lynch je „mistr salonních triků, jenž tahá nové a nové králíky ze staříčkových cylindrů, škodolibý pokušitel smějící se potutelně do hrsti, falešný hráč, jenž má vždycky ještě tajné eso v rukávu“ (Spáčilová 2002). Režisér popřípadě „milovníkům realistické pravděpodobnosti ovšem (jistě ne bez zlomyslnosti) tu a tam podstrčí detail, který všechny jejich šikovné konstrukce rázem zboří“ (Prokopová 2002a, s. 91). Film obsahuje „mnoho zdánlivě slepých uliček, které vám tvůrce předloží. Některé z nich se stávají drtivou zbraní proti divákem budované představě o významu věcí a jiné tento význam jemně posunují“ (Zrnečko 2002). A nebo jednoduše – „David Lynch přitvrdil a snaží se vás totálně zmást.“ (Cosmopolitan 2002)

5.1.3 Divácká percepce

Těmito tvrzeními pisatelé textů dedukují Lynchovy úmysly a zároveň anticipují diváckou percepci filmu. Shodují se na tom, že bude poznamenaná nejistotou, dezorientací a tápáním. „Kdo je kdo? Co se děje a proč? Co je skutečnost a co je sen? Osvobozující je uvědomit si, že podobné nicotnosti nejsou u Lynche nikdy příliš podstatné – a u Mulholland Drive to platí dvojnásob,“ píše se v Premiere, stejně jako „Je blondýna blondýnou? U Lynche nikdy nevíte.“ (Kudelová 2003a) Tatáž autorka později přirovnává sledování Mulholland Drive k rozmotávání klubka: „V minulosti obou žen se skrývá

²⁷ Cinema, 1997, r. 7, č. 8, sešit 75.

klubko tajemství, které budete rozmatávat ještě dlouho po skončení filmu.“ (Kudelová 2003b) Některé texty divákovi dokonce dávají rady do začátku: „Samozřejmě vám mohu alespoň poradit: je lepší se do kina vypravit s vědomím, že to, co je na začátku, v prostředku a na konci filmu, nutně nemusí být počátkem, prostředkem a koncem toho, co si normální lidé představují pod pojmem příběh. Takže pokud se někdo jmenuje Betty, usmívá se a vypadá jako typická hollywoodská novicka na cestě ke štěstí, vlastně to vůbec nemusí být pravda. Věci totiž, jak známo, nejsou tím, čím se zdají být...“ (Prokopová 2002a, s. 90) Některé texty však zdůrazňují, že nejasnost je Lynchovým filmům vlastní a nemusí být divákům nepříjemná – viz například „Konec konců, filmům Davida Lynche člověk nemusí tak úplně rozumět, aby na něj zapůsobily.“ (Kopřiva 2002) či „Mulholland Drive se nejspíš nikdy nedá pochopit, ale dá se prožít jako ten neodbytný sexy sen, jímž je.“ (Thomson cit. 2006-08-03) Je signifikantní, že texty druhého typu jsou psané méně formálně, spíše z fanouškovské pozice.²⁸ Oddělení emocionálního požitku z filmu od racionálního porozumění jeho fabuli se bude věnovat kapitola Očekávání ze strany diváků.

Nejvýraznější co do anticipování divácké percepce je deníková recenze v MF Dnes (Spáčilová 2002). Mirka Spáčilová v ní předjímá „lehce zmateného diváka odcházejícího z [Lynchovy] novinky Mulholland Drive s pocitem, že zase nic nepochopil“, popisuje pocit, kdy si „dvě hodiny člověk libuje, jak je vyprávění nečekaně přehledné“, aby v poslední třetině zvolal „ryc pic, zas není nic, jak se zdálo“, a nalézá v motivech a postavách filmu „typicky lynchovské uzlíky v umném propletenci, jenž nutí hledat významy i tam, kde třeba nejsou – a naopak“. Americkým akademikům, kteří Lynche za Mulholland Drive nominovali na Oscara za režii (tedy jen divákům jiného druhu), vkládá do úst: „Nevíme sice, co vlastně chce v Mulholland Drive říci, ale říká to skvěle.“ Explicitně navíc vyjadřuje myšlenku, kterou lze vycítit v podtextu některých jiných recenzí: „Ano, možná si z nás Lynch po celý život dělá blázny.“ Právě na základě v textu obsažených přesvědčení,

²⁸ Exemplárním příkladem tohoto přístupu je recenze k vydání filmu Twin Peaks na DVD (Přikrylová 2005). Její podtitulky znějí „Chaos, který je fanoušky žádán“ a „Tehle film je skvělý! Ať uděláte cokoli, nepochopíte ho, takže nemusíte dělat vůbec nic,“ obsahuje tabulku s nadpisem „Proč nikdy nepochopíte Lynche“, v níž se režisérova svérázná poetika připisuje kokainu, pozérství, degenerativní chorobě mozku či genialitě, a čtenáři adresuje doporučení typu „pokud jste viděli seriál, víte už také, že není nutné, ba ani žádoucí snažit se dobrat nějakého závěru“. Recenze se sice netýká přímo Mulholland Drive, ale protože se od Twin Peaks odráží k obecnějším soudům o Lynchově tvorbě a má dokonce režisérovo jméno v titulku, což v recenzích tohoto periodika není zvykem, lze ji považovat za relevantní.

zda Mulholland Drive má či nemá řešení, a roli přisuzovaných Lynchovi v jeho odhalování je možné texty rozdělit do několika kategorií.

5.1.4 Hledání významu

Recenze týkající se Mulholland Drive si jsou strukturou podobnější nad rámec pouhé přítomnosti společných formálních znaků daných pravidly tohoto textového žánru. Málokdy film hodnotí, konstatují Lynchův „návrat“, předjímají divákovo zmatení, jež však nevyklučuje kladný divácký zážitek, a vnesou několik tvrzení ohledně významů ve filmu obsažených. Teprve v posledním bodě se texty začínají rozcházet.

Základní distinkce probíhá na základě otázky řešitelnosti – tedy zda lze Mulholland Drive racionálně pochopit, nebo zda je pouhou sbírkou působivých, mysteriózních scén, které nicméně postrádají logickou soudržnost. Seznam „10 klíčů k filmu od Davida Lynche“, jež některé recenze zmiňovaly (Šišolák cit. 2006-08-17) nebo dokonce přetiskly (Spáčilová 2002), na jednu stranu naznačoval, že jednotící řešení existuje, ale zároveň kolem Mulholland pomohl vybudovat lákavou aureolu snímku, kolem něhož se kladou otázky, ale odpovědi se nedostává.

Stanovisko, že film vnitřní řád má, zastávají například Lidové noviny: „Pokud se nám podaří naladit na správnou frekvenci, překvapivě zjistíme, že Mulholland Drive můžeme s trochou úsilí vyluštit jako křížovku. David Lynch je prostě příliš inteligentní a poctivý filmař na to, aby si z nás lacině utahoval. (...) Publikum pro něj není masa hlupáků, ale partner pro komunikaci, který se podílí na výsledném tvaru filmu.“ (Křivánková 2002) Někdy text dokonce konstatuje, že jakkoliv Mulholland Drive po vnější stránce pokračuje v lynchovské tradici, tím, že je řešitelný, se z ní vyděluje: „Všechna témata, která obíhají souhrnem [Lynchova] díla – podivné figurky tahající v pozadí za nitky, náhodné projevy extrémního násilí, bizarní fixace postav a pocit, že surreálno je aktivní součástí našeho každodenního života – jsou zde přítomné, ale Lynch je spojil do narativní struktury, která se nakonec vyřeší. Fanoušci si tu najdou okázalé, avšak falešné nápovědy a povedou o nich sáhodlouhé debaty, ale jiní pojmu podezření, že se Lynch konečně přestal schovávat a říká nám, o co mu vlastně jde.“ (Wyman cit. 2006-08-03) Někdy toto zjištění u autora textu dokonce vyvolá jisté zklamání: „‘Tak jsem byla na tom novém Lynchovi a nepochopila jsem z toho vůbec nic,‘ svěřila se mi jedna známá, jinak

celkem inteligentní a s filmovým uměním relativně obeznámená slečna. Nikterak mne to nepřekvapilo, protože po zhlédnutí filmů toho pána takový pocit bývá spíše pravidlem než výjimkou; což jim však nijak neubírá na kouzlu. Natěšeně jsem na Mulholland Drive vyrazil a po projekci jsem odcházel sice nadšen, ale zároveň trochu zklamán: vždyť je to tak průhledné, co na tom kdo hledá za tajemství?²⁹ (Mandys 2002) Zastánci řešitelnosti filmu však přiznávají, že vyluštění vyžaduje divákovu aktivitu a že cesta k němu vede přes několikanásobně porušované anticipace: „Pravda, Lynch to všechno zpřeházal a znejasnil a ještě k tomu dodal jakési poťouchlé vysvětlivky, jež více matou, než napovídají. Kupodivu to není bezhlavá svévole či způsob, jak oklamat diváka (dobře, chvílemi asi ano)“ (Mandys 2002). Prvním stupněm porušení anticipací je „zpřeházení a znejasnění“, jakkoliv u Lynche jde o stupeň „nultý“, protože se od něj něco podobného obvykle čeká. Druhý stupeň představuje poskytnutí „vysvětlivek, jež více matou“. Třetí stupeň pak spočívá v tom, že veškeré matení nakonec nemá diváka zmást. Všechna tato porušení pak zastřešuje nebyvalý fakt, že Lynchův film má řešení.

Opačné stanovisko zastává například již zmíněná recenze v *Premiere* (Kudelová 2003b), v níž autorka percepci Mulholland Drive připodobňuje k práci s klubkem (jednou smotávání, jednou rozmotávání). Film podle ní „Odvíjí spoustu nitek, které není jednoduché posbírat a smotat do jediného klubka. A snad to ani nejde.“ Podle Filmu a doby Mulholland Drive „nabízí totiž příběhový model, který není – na rozdíl od *Lost Highway* – definitivně řešitelný.“ (Prokopová 2002b, s. 47) Exemplárním případem je potom recenze Rogera Eberta, veterána americké filmové kritiky, který je po desítkách let praxe považován za svého druhu instituci. Ebert byl znám svým negativním postojem vůči některým Lynchovým filmům³⁰, dokud Mulholland Drive – proti všem očekáváním – neohodnotil nadšenou recenzí s maximálním hodnocením. Píše v ní: „Ten film je hypnotický; táhne nás s sebou, jako kdyby jedna věc vedla k druhé – ale nic nevede nikam, a to dokonce ještě před tím, než se postavy začnou tříštit a znovu spojovat jako maso chycené v kaleidoskopu.“ Absence smyslu však nijak nesouvisí s fascinací, jakou při filmu

²⁹ Je evidentní, jak se v textech jednotlivé anticipace prolínají: autor ilustruje obecná očekávání diváků Lynchových filmů, zmiňuje vlastní očekávání, konstatuje jeho nenaplnění atd.

³⁰ Samotná recenze začíná slovy: „David Lynch se k Mulholland Drive propracovával celou svou kariéru, a teď, když ho dosáhl, mu odpouštím Zběsilost v srdci a dokonce i *Lost Highway*. Jeho experiment konečně jednou neroztříštil zkumavky.“ (Ebert cit 2006-08-03a)

Ebert zažívá a jakou projektuje i do diváka: „Mulholland Drive působí přímo na emoce, jako hudba. Jednotlivé scény samy o sobě fungují dobře, jako ve snech, ale nespojují se dohromady žádným smysluplným způsobem – opět, jako sny. To, že je po filmu, poznáte, podle toho, že skončil.“ Jinými slovy, „čím méně smyslu to dává, tím spíše se na to nedokážeme přestat koukat“ (Ebert cit 2006-08-03a).³¹

Velká většina textů anticipuje, že divák k Mulholland Drive přistoupí aktivně a bude v něm hledat význam; to ostatně předpokládají i práce kostnické školy a Bordwellova teorie narace. Předjímání, zda Mulholland Drive dává či nedává „smysl“, se pak v textech o filmu kříží s anticipacemi, nakolik Lynch toto odhalování významu usnadňuje či naopak komplikuje. Vznikají tak čtyři kvadranty variant (Rynda 2003, s. 68-71):

1. Mulholland Drive řešení má, ale režisér divákovi v jeho hledání „hází klacky pod nohy“. Tento přístup reprezentují například recenze z MF Dnes (Spáčilová 2002) či FilmWebu (Šišolák cit. 2006-08-17). Druhá z nich publiku připisuje „pocit, jako když skládáte puzzle“, a „když to už fakt nejde, [tak] si zkrátka pomůžete násilím a vtlačíte dílek na místo, kde cítíte, že až tak úplně nepatří“. Metafora s puzzle anticipuje jak předem daný význam filmu, tak i divákovo úsilí jej najít.
2. Mulholland Drive řešení má a Lynch divákovi pomáhá jej odhalit. Takto film interpretují recenze v Reflexu (Halada 2002) či v Lidových novinách (Křivánková 2002). Text Dariny Křivánkové dokonce do jisté míry zrcadlí Lynchovo „descartovské“ očekávání. Jestliže režisér spoléhá na to, že se mu ve stavu milosti budou zjevovat nápady, které nakonec dají smysl, již

³¹ Tím však Ebertova fascinace Mulholland Drive neskončila. Použil jej jako materiál pro svůj pravidelný seminář na University of Colorado, kde každý rok s tisícovkou studentů a místních obyvatel během pěti dnů rozebere jeden film na prvočinitele. „Pomocí funkcí DVD přehrávače jako je zpomalené přehrávání a zastavování jednotlivých políček vystopováváme symboly, odhalujeme skrytá poselství, analyzujeme vizuální strategie, odkrýváme speciální efekty a suma sumárum zažíváme uspokojení nad tím, že jsme z probíraného filmu vypreparovali každý prchavý útržek významu.“ Proč tentokrát došlo na Mulholland Drive? „Protože jsem se chtěl dobrat dna jeho snových obrazů a posouvajících se rovin skutečnosti.“ A výsledek? „Ve zkratce: Mulholland Drive vzdoruje a čelí jakémukoliv logickému vysvětlení a nakonec nad ním vítězí.“ Analogicky ke svému předchozímu výroku („čím méně smyslu to dává...“) Ebert dodává: „Stále ten film obdivuju, možná víc než předtím. Ale je pro mě i větší záhadou.“ (Ebert cit 2006-08-03b)

zmíněný citát Křivánkové („David Lynch je prostě příliš inteligentní a poctivý filmař na to, aby si z nás lacině utahoval. Každý zdánlivý naschvál má v jeho filmu smysl.“) vyjadřuje podobnou víru diváka vůči autorovi.

3. Lynch ztěžuje divákovi hledání řešení, které Mulholland Drive přitom ani nemá. Absence řešení může být způsobena faktem, že se ztratilo během převodu seriálu na film: „Do výsledných 146 minut se totiž rozhodně nemohlo vejít vše, co David Lynch zamýšlel“ – a smysl tedy není kompletní (Hulík cit. 2006-08-19). Druhým důvodem může být záměr režiséra, což naznačují texty Aleny Prokopové v Cinemě („Možná svět a některé filmy prostě nejdou beze zbytku vysvětlit.“ – Prokopová 2002a) a Filmu a době (Prokopová 2002b).
4. Lynch divákovi hledání neexistujícího řešení Mulholland Drive usnadňuje. Taková varianta se neobjevuje. Blíží se jí text v Respektu (Thein 2002), ten je však spíše záznamem autora osamělého sestupu do díla.

5.1.5 Anticipace diváka³²

O jakém divákovi však texty spojené s Mulholland Drive mluví? Jeho typ anticipují poměrně vágně. Na jednu stranu jde o člověka, který už s tvorbou Davida Lynche má své zkušenosti, nebo aspoň ví, co od ní může čekat: žádná z recenzí nepovažovala za nutné objasňovat, kdo David Lynch je, a pokud se odkazovala na některé jeho filmy, potom bez dalšího vysvětlování. Přestože se však recenze o Lynchových snímcích včetně Mulholland Drive zmiňují jako o něčem vybočujícím z běžného mainstreamu (už jen tím, že mohou být enigmatické za hranicí srozumitelnosti a že při nich divák musí vyvíjet aktivitu), zároveň málokdy dávají najevo, že by měly „na mysli“ diváka odlišujícího se od nerozlišené divácké masy. Předpovídají u něj kladný divácký zážitek z filmu, a to nezávisle na tom, zda mu porozumí či ne. Blíže neurčeného diváka, jenž už však má nějakou představu o tom, co může od filmu Davida Lynche čekat, anticipuje i následující kapitola.

³² Více k tomuto tématu viz Rynda 2003, s. 65–67 a 71–72.

5.2 Anticipace ze strany diváka

Na rozdíl od zkoumání anticipací ze strany kritiky neexistuje k analýze diváckých anticipací podobně relevantní materiál. Jestliže kritika má artikulování své percepce filmu v popisu práce, jen velmi malé procento diváků se k filmům vyjadřuje veřejně dostupným způsobem. U těch, kteří tak činí, je pak třeba tento faktor začlenit do jejich diváckého profilu, protože poukazuje na záměrnou a vědomou reflexi zhlédnutých filmů, jež u všech diváků rozhodně běžná není. Na druhou stranu lze předpokládat, že komentáře a diskuse na internetových serverech věnovaných filmům jsou pokračováním hovorů o filmech, jež kinematografii provázejí od jejich počátků – pouze v technologicky jiných podmínkách. Registrovaní návštěvníci těchto serverů jistě nepředstavují sociologicky relevantní vzorek populace, ale jejich množství – například 38103 registrovaní uživatelé největšího českého serveru tohoto typu, Československé filmové databáze (<http://www.csfd.cz>) k polovině srpna 2006 či o několik řádů vyšší číslo u její celosvětové obdoby International Movie Database (<http://www.imdb.com>) – už sbírkám jejich komentářů dává dostatečnou výpovědní hodnotu na to, aby se daly pro účely této práce použít jako pramen.

Použijeme-li jako základní anticipační premisu výše dokumentovanou tendenci příjemců projektovat do díla význam tak, aby se uzavřelo do logicky koherentního celku, lze na základě 167 komentářů k Mulholland Drive z ČSFD (ČSFD cit. 2006-08-18) dále vysledovat následující procesy spojené s očekáváním. Někteří diváci obeznámení s Lynchovou tvorbou konstatují paradoxní uspokojení z toho, že byla naplněna jejich očekávání v tom smyslu, že Mulholland Drive se do koherentního celku uzavřít nedá. Pokud se uživatelům film naopak uzavřít podařilo, cítí se buď povznesení nad ostatní, jimž se totéž nepovedlo, nebo „mandysovsky“ zklamaní. A podobně jako kritici i uživatelé ČSFD rozebírají, zda je Mulholland Drive definitivně řešitelný a zda Lynch diváka záměrně mate či nikoliv.

5.2.1 (Ne)uzavření celku

Připomeňme, že podle Bordwella divák přichází na film již naladěný, očekává od něj významovou jednotu a aktivně ji při percepci napomáhá vytvářet (Bordwell 1990, s. 34). Bordwellovo „naladění“ odpovídá Jaussovu horizontu očekávání, jenž působí jak před samotnou percepcí (divák má předběžnou představu, co od filmu může čekat), tak během ní (porozumění filmu je determinováno žánrovými konvencemi, dobovými percepčními

stereotypy a osobními zkušenostmi). Individuální vklad pro vytváření významové jednoty předpokládá i Iser, který percepci popisuje jako neustálé působení anticipace a retrospekce.

Reakce uživatelů ČSFD samozřejmě pokrývají velkou škálu možných kombinací na osách „líbilo/nelíbilo“, „pochopil/nepochopil“ a „Lynch jak ho známe/první setkání s Lynchem“. Varianta „nic jsem nepochopil, ale jsem nadšený“, která významovou jednotu vylučuje, se však vyskytuje nejčastěji. Má například takovéto podoby:

- „Vím jenom, že se mi to strašně moc líbilo. To je vše.“ (uživatel honza-tesa, pět hvězdiček z pěti možných)
- „Nepochopil sem. Presto se mi to dosti libilo.“ (Pushkin, *****)
- „Zrejme nebudu sam, i kdyz jsem se opravdu snazil film pozorne sledovat a vnimat. To mi vychazelo asi 2 hodiny, ale zaverecnych 25 minut se mi to cely totalne rozpadlo a postavilo na hlavu.“ (Decker, *****)
- „A i když sem to zrovna moc ke konci nepochopil, líbilo se mi to.“ (Thug, *****)
- „Tento film jsem už viděl asi potřetí a přitom mě vždy znovu a znovu dostane. Stále jsem ho ještě nebyl schopen pořádně pochopit.“ (aik, *****)
- „Nepochopitelné a neuchopitelné.“ (Kanibal, *****)
- „První film, který jsem opravdu, ale opravdu nepochopil.“ (jilda, *****)

Tatáž varianta bývá navíc velmi běžně obohacena o předchozí horizont očekávání v podobě dodatku „tak, jak je u Lynche zvykem“:

- „No, nevím jak vy, ale já jsem z tohoto filmu nepochopil skoro nic. Lynch nezklamal“ (Zhago, *****)
- „Tohle je Lynchovka jako poleno !!! Úžasná podívaná. Mysteriózní, temná a samozřejmě naprosto nesrozumitelná“ (Pinhead, *****)
- „Z akehokolvek pohladu sa to divam stale neviem prist na to ako to v skutocnosti je. A to som tento film videl uz asi 7 krat. Jednoducho neprekonatelny majster Lynch.“ (tony_2, *****)
- „Lynch – klasika. Sledujete film a po jeho konci zjistíte, že vlastně nevíte o čem to bylo.“ (Scrytcher, *****)
- „Pomoc. To je zase Lynch. Ten me jednou zabije. Ja k tomu nemam komentar..Supr..“ (dr.fellgod, *****)

- „Lynchovina jak má být. Hlava mi jde totálně kolem, protože jsem opět úplně mimo s dějem, kdo je kdo, a co znamenají ty různé serepetičky jako modrá krabička či popelník...“ (k212, *****)
- „Dokud se neotevřela záhadná modrá krabička, dařilo se mi v tomto filmu orientovat, potom jsem se již bezradně ztratil. Ovšem tento film patří k tomu nejlepšímu, co David Lynch natočil. Ostatně na to ztrácení se jsme asi všichni, kdo máme jeho filmy rádi, zvyklí a nijak nám to nevádí.“ (Skip, *****)
- „Po Lost Highway opět takovýto Lynch. NEPOCHOPIL JSEM.“ (seba, *****)

O něco méně často se objevuje varianta hodnocení, podle níž uživatel film nepochopil, líbil se mu, ale přece jen se k jeho pochopení hodlá někdy propracovat –

- „Mňam!!! Dokonalý mysteriózní thriller a jednoznačně nejlepší Lynchův film. (...) Víc nemůžu napsat, protože jsem to moc nepochopil.. (i když s každým dalším zhlédnutím v tom mám o něco jasněji, takže se snad jednou dočkám:)“ (BONOBON, *****)
- „Tehle film má všechno. Musím si fo pusti ještě několikrát, abych to pochopil.“ (Mgb21, *****)
- „Jsem teprve po prvním zhlédnutí, díky tomu mi zůstává špetka naděje že to příště pochopím! Každopádně je to výborné dílo...“ (raffspln, *****)

– a případně potom Mulholland Drive ocenit ještě výše:³³

- „Vůbec jsem nepochopil, co se to tam těch dalších 15 minut dělo. Myslím, že ani druhé shlédnutí by moc nepomohlo. Ale já to jednou rozlousknu a pak to oslavím (a přidám hvězdičku).“ (Legas, *****)
- „Jediné, co (zatím) MD chybí k NAPROSTÉ dokonalosti, je to, že jsem to (jako spousta dalších) prostě nepochopil. Určitě se na to ještě někdy mrknu

³³ Ke zvyšování hodnocení došlo i v recenzích. Zatímco recenze DVD Mulholland Drive Gabriely Kudelové v časopise Premiere z ledna 2003 (Kudelová 2003a) obsahovala hodnocení v podobě čtyř hvězdiček z pěti, avizo na uvedení filmu v televizi od téže autorky z června téhož roku už bylo pětihvězdičkové (Kudelová 2003b). Autorka ovšem patří k zastáncům „neřešitelnosti“ filmu, pročež se nelze domnívat, že by hvězdičku přidala v souvislosti s jeho „rozmotáním“.

a pak se uvidí. Docela by mě mrzelo, kdybych tuhle lahůdku nikdy úplně nepochopil...“ (InJo, *****)

Vyskytují se nicméně i reakce, které porozumění filmu předem vylučují, a přitom neslevují z vysokého hodnocení:

- „Pozoruhodný snímek, vždycky se na něj rád podívám, i když vím, že to zase nepochopím... Bravo mr. Lynch“ (Djibril, *****)

Vysoká hodnocení většinou udělují i uživatelé, kteří tvrdí, že Mulholland Drive pochopili:

- „Je to příjemné precvičenie mozgových buniek a tak ako moc nemám rád Lyncha, tak tento kúsok obdivujem a som jeho veľkým fanúšikom...btw. skoro všetko tam naozaj dáva zmysel, len sa treba zamyslieť a byť pozorný ;-“ (Magneto, *****)
- „Film, který je zbytečně označován jako nepochopitelný a bláznivý. Chce to jen kapku pozornosti a nadhledu. Paradoxně totiž sledujeme téměř tuctový příběh o nešťastné lásce a nesplněném snu. Avšak forma, kterou Lynch zvolil a atmosféra, kterou zde vybudoval, dělá z tohoto snímku jedinečnou záležitost. Skvělé!“ (driver005, *****)
- „závěrečné rozřešení, které dělalo někomu ohromné problémy zas tak složité a nesmyslné rozhodně není stačí sledovat film trochu pozorněji a nebo se mrknout dvakrát.“ (hansen, *****)
- „Jeden z nejlepších Lynchových filmů. Po rozluštění – které mimochodem není zas tak obtížné – vzniká opravdu impozantní dílo, které u mě staví Lynche na post druhého nejlepšího režiséra, hned za Kubricka.“ (Madax, *****)
- „A řešení vůbec není tak obtížné nebo dokonce neexistující, jak se zde někteří mylně domnívají, i když to tak nemusí vypadat.“ (Gimli, *****)

Dokonce i někteří z uživatelů, kteří Mulholland Drive nepochopili a na rozdíl od jejich kolegů je to netěší, filmu udělují nadprůměrné známky –

- „At mi nekdo netvrdi, ze ten film dava smysl.“ (Max Power, ***)

- „Když já to nějak nepochopil a abych se na to podíval ještě jednou, tak na to nemám nervy:-)“ (Cid, ***)

– stejně vysoké jako u ojedinělého výrazu zklamání nad tím, že je Lynchův nový film „řešitelný“ –

- „Třeštění stejeteho uchylacka Lynche nezklamalo. Díky snademu pochopeni dawam jen 3 hvezdicky...“ (Bookricek, ***)

– což je ještě o hvězdičku méně než u opět ojedinělého vyjádření zklamání z „neřešitelnosti“:

- „nevěřím, že tento film skrývá nějakou smysluplnou pointu, ač se tak tváří a s grácií tak chytá diváky jako mouchy na lep...poté, co jsem rozdýchal tu obrovskou zlomyslnou křivdu, která tím na mně jako na divákovi byla spáchána, došel jsem k názoru, že právě tohle je jeho smyslem a jeho největší devízou..tedy fungovalo to stoprocentně, ale nemám potřebu si to kvůli ‚uměleckému dojmu‘ v budoucnu zopakovat.“ (cyright, ****)

Tento málo rozšířený pohled se již blíží přístupu předjímanému Bordwellem, Jaussem a Iserem. Uživatelských komentářů, jež by se s ním shodovaly („film se mi nelíbil, protože jsem ho nepochopil“), je potom minimum, což koreluje i s vysokým celkovým hodnocením filmu (87% k 6. srpnu 2006):

- „všechny ty odbočky,kličky a hračky ve skutečnosti nic neznamenají, je to tam čistě pro plezír, ať se lidi zapotěj“ (flanker.27, hodnocení „odpad!“)
- „Proč točit něco co nikdo nepochopil a nepochopí?“ (Kroc, *)
- „Tak toho bola prvá skúsenosť s Lynchom a musím povedať: ‚ďakujem neprosím‘. Čakal som, že film nepochopím, ale ja som v ňom nenašiel ani náznak pointy. A to ma s prepáčením nasralo.“ (Le_Chuck, ***)
- „Nepovažuju za umění, když někdo vrší jednu nelogičnost na druhou. Tenhle film hlubší uvažování neustojí. Proč jsme tomu sakra obětovali dvě hodiny?“ (Jinny, **)

Letmý průzkum uživatelských reakcí na ČSFD tedy ukazuje, že reakce na Mulholland Drive běžná teoretická očekávání ohledně percepce uměleckého díla popírají.

Oproti těmto očekáváním se mezi reakcemi vyskytuje velmi vysoké procento takových, u nichž nepochopení filmu estetický zážitek z něj nesnížilo, nebo dokonce ještě zvýšilo.

5.2.2 Záměrně matoucí provokatér II

Podobně jako kritici i diváci do režiséra projektují své představy o tom, jaké s nimi měl při natáčení filmu úmysly. Jestliže však u kritiky byly pozice víceméně vyrovnané, mezi uživateli ČSFD výrazně převládá názor, že Lynch diváky „tahá za nos“. Rozdíl spočívá i v tom, že kritika většinou neměla potřebu své případné porozumění filmu stavět na odiv. Obvinění Lynche z „tahání za nos“ pochází pochopitelně nejčastěji od uživatelů, kteří jsou frustrováni tím, že řešení Mulholland Drive nenašli, zatímco diváci spokojení se svým úspěšným řešitelským výkonem se k Lynchovým narativním strategiím zpravidla nevyjadřují. Přesto platí, že názory přisuzující režisérovi neregulérní hru s divákem pokrývají většinu škály kvalitativního hodnocení. Neregulérnost spočívá v absenci jednoznačného řešení. Taková hra může být dvojího druhu: „skrytá“ a „zlomyslná“.

„Skrytá hra“ spočívá v tom, že režisér do filmu buď nevložil řešení, nebo k němu neposkytl klíč. Tím však porušil pravidla, s nimiž divák počítal:

- „Jedinej kdo asi rozumel konci filmu je pan Lynch.“ (Pushkin, *****)
- „Opäť mám z neho ten istý pocit : a síce, že celkom ho nechápe ani pán maestro.“ (Marius, *****)
- „Vážně pochybuji o tom, že alespoň Lynch svoje filmy chápe...“ (Pinhead, *****)
- „nejhorší je to na konci. Neříkám, že ten příběh měl mít nějaké rozřešení, ale co nějaké vodítko? Po dlouhé době jsem zažila zvláštní věc: diváci zůstali sedět skoro až do konce titulků. Čekali jsme totiž, že cosi ještě přijde. Dneska už se jenom ptám jestli to cosi zůstalo ležet ve střížně pod stolem nebo pan Lynch senilní.“ (HoneyBunny, **)
- „Chorá zlátanina chorého pseudoumelca...“ (emo, ***)

„Zlomyslná hra“ pak implikuje režiséra, jenž nejenže film neopatřil řešením, ale navíc se při tvorbě bavil předpokladem, že divák jej ve filmu bude hledat; je možné, že do filmu záměrně vložil i falešné stopy:³⁴

- „Lynch hraje s divákem nerovnou hru ... Lynch nejenom, že nedává odpovědi (a to je dobře), ale on nedává ani žádná vodítka k pochopení jeho vizí. Pouze mlží, ale velice zručně. ... Úplně vidím, jak se Lynch královsky baví nad všemi diskuzemi ‚o čem to bylo‘. Opět si z diváků vystřelil a opět mu to prošlo.“ (Lima, ****)
- „Stále se nemohu ubránit poctu, jako by to pan režisér dělal divákovi naschvál. V první řadě chci podotknout, že mi takové tipy filmů celkem vyhovují. U Mulholland drive však ve mě převažuje pocit, že to režisér patřičně přehnal a diváka tahá za nos více, nežli je přípustné resp. únosné.“ (Dr. film, ****)
- „Ale smál se jenom Lynch – někde v zákulisí.“ (Matty, ****)
- „Nejsem sice žádným obdivovatelem Lynche (taky si myslím, že dělá to samé jako Bunuel a Dalí v Andaluském psovi – z lidí, kteří to tak strašně analyzují, legraci)“ (sta, *****)
- „Mám Lynche už nějakou dobu v podezření, že díky svému vysokému IQ a zvrácenému smyslu pro humor, si začíná dělat velikou legraci z diváků. (...) Mimochodem jestli existují k Mulholland drive nějaké rozbory pod heslem ‚ono to vlastně mělo znamenat tohle‘, tak Lynch si je asi se zájmem pročítá a řve přitom smíchy...“ (pjotr76, ***)
- „Lynch do toho zbytečně plete falešné zdání děje, aby měli pseudoint'ouši nad čím debatovat.“ (Ajax, **)

³⁴ Extrémní příklad pochází z jiného, publikačně zaměřeného serveru pooh.cz. Uživatel Prasadko v komentáři ke kolegově pochvalnému zápisu o Mulholland Drive píše: „Lynchovo filmy se mi take vcelku libi, ale s Mullholand Drive me Lynch dost nastval. Vetsinou mi jeho filmy prijdou jako puzzle, ktere jde slozit na spoustu zpusobu, podle vkusu toho, ktery je sklada. A v kazdem pripade vyjde obrazek. Ovsem v tomto pripade se mi zazdalo, ze mi proste zbyly nejake kousky navic, ktere nikam nepasujou. Pak se mi dostal do ruky casopis, kde se psalo, ze Mullholand Drive mel byt puvodne serial, ale nakonec to studio odmitlo a dalo penize jen na film. Coz by vysvetlilo ty kousky navic. Muj osobni pocit je ten, ze to Lynche nastvalo a dal tam ty kousky navic schvalne.“ Neřešitelnost Mulholland Drive tedy uživatel Prasadko chápe jako pomstu studiu. Viz <<http://www.pooh.cz/georgek/o.asp?ar=2004038&a=z>>, cit. 2006-08-19.

- „Nesnažte sa nikto Lynchove filmy pochopiť (čo nejde, pretože Lynch si z Vás všetkých robí aj tak prdel)“ (Spectre, *****)
- „Nemá smysl odhalovat skryté významy Lynchova filmu, režisér si s námi opět hraje, jak je ostatně jeho zvykem.“ (derryl, *****)
- „Lynch si z lidí dělá srandu a všichni mu to žerou.“ (Jinny, **)

Výjimečně se obě pojetí neregulární hry smísí: „Lynch si opravdu dělá z lidí randu. Mám pocit, že někdy ani on sám neví co vlastně točí.“ (willis, ***) O něco častěji se vyskytuje „smířlivější“ přístup, předjímající mnohost individuálních subjektivních významů:

- „Ťažko povedať o čom tento film je. Myslím, že každý človek v ňom vidí niečo iné, preňho jedinečné. Rovnako, ako niekto môže tento film odsúdiť bez mihnutia oka ako ‚blbosť o ničom.‘“ (AVATHAR, *****)
- „Každý si ve snímku najde něco svého, nějakou svou pointu a to je na něm nejúžasnější...“ (Wallas, ****)

5.2.3 Fascinace

Různé typy reakcí s kladnějším hodnocením (od „průměrných“ tří hvězdiček nahoru) pozoruhodně spolehlivě spojuje jeden rys: vyzdvihování toho, čemu uživatelé ČSFD říkají „atmosféra“. Zmiňuje ji téměř čtvrtina komentářů (37 ze 167), a to bez výjimky v pozitivním smyslu. Charakteristiky se pohybují od nespecifikované vysoké kvality („vynikající, výborná, úžasná, hodně dobrá, nemá chybu, užívat si atmosféru, unášet se atmosférou“) přes mírně konkrétnější vyjádření („uhnančivá, napínavá, pohlcující, velice silná, skvěle vybudovaná tajemná, stupňující a dynamická, hutná erotická“) a konstatování exkluzivity („neopakovatelná, jedinečná“) až po jednoznačné spojení povahy a kvality atmosféry s osobou režiséra („skvěle temná, kterou dokáže navodit jedině Lynch“, „naprosto skvělá, to se nedá Lynchovi upřít, že on tu atmosféru umí“).

„Jestliže nemůžeme nalézt či ustavit tuto konsistenci, dříve či později knihu odložíme,“ píše Iser o hraničním případě percepce uměleckého díla, kdy příjemce nedokáže dílo uzavřít do logicky soudržného tvaru. (Iser 2002, s. 111) Petr Hamšík ve své interpretaci *Lost Highway* a *Mulholland Drive* pro příjemcovu potřebu koherence používá

termín „touha ‚závěrečné jednoduchosti““ a definuje jej jako „touhu, která se u některých diváků projevuje tím, že se snaží vše vysvětlit, vše kategorizovat a tím vytvořit narativní oblouk celého filmu, který vychází ze základního schématu – expozice → konflikt → vývoj konfliktu → řešení → závěr.“ (Hamšík cit. 2006-08-19) Toto schéma zřetelně odpovídá kanonickému formátu příběhu u Bordwella. Hamšík konstatuje, že pokud je vyloučeno „úplné vysvětlení celého filmu, touha ‚závěrečné jednoduchosti‘ není uspokojena a divák začne pociťovat frustraci, která vede k odsouzení snímku. Přesně takto reagovali někteří kritici po shlédnutí filmu *Lost Highway*“. Hamšík však dále rozvádí hypotézu, že filmy bez „úplného vysvětlení“ mohou diváky dovést i k tomu, že se do snímku „propadnou“, že se „nepřimknou k žádné postavě, ale naopak k audiovizuálnímu proudu, jenž je naplňuje zvláštním uspokojením“³⁵. V případě *Lost Highway* a *Mulholland Drive* pak dochází k následujícímu závěru: „Oba filmy nás jako diváky velice silně znejistíují a přesto zároveň i uspokojují. Jsou dobrým příkladem toho, že i když je divák nepřilíš identifikován s postavou/postavami, neboť mu v tom brání sama struktura filmu, tak je filmem fascinován, stále se u něj projevuje ona snaha vše zpřehlednit a i když se mu to nakonec nemusí podařit, tak není frustrován, ale spíše pobídnut k dalším hypotézám, analýze filmu, či jen pouhému pocitu, že shlédl něco opravdu výjimečného.“

S takovým tvrzením koresponduje i jeden z uživatelských komentářů k *Mulholland Drive* na ČSFD: „Film je ale taky nezapomenutelný díky tomu, že to po prvním shlédnutí patrně absolutně nepochopíte. I přes to (nebo právě proto) člověku dojde, že viděl něco úžasného a donutí ho to o filmu přemýšlet a pochopit ho.“ (Davson, *****) Davson patří mezi uživatele, kteří „pochopili“, a proto se cítí trochu povznesení nad ty, kdo zatím neměli to štěstí („Film není výrazně složitý, stačí si jen všimnout detailů. Kdyby někdo chtěl snímek vysvětlit, tak jsem sepsal rozbor filmu a snad už vám to bude jasné ;-“). Sám však ve svém avizovaném rozboru³⁶ přiznává, že do jeho koncepce stále nezapadá klub *Silencio* či strašidelná bytost za restaurací *Winkie's*. Cíl – pochopení filmu, čili jeho uspořádání do soudržné logické struktury – zde tedy není tak důležitý jako proces, který k němu eventuálně může dovést: diváková fascinace filmem založená na emocionálním zážitku. Fascinovaný divák nepřestává toužit po racionálním vysvětlení, ale stav fascinace mu

³⁵ Je třeba doplnit, že Hamšík má na mysli filmy narativní. Abstraktní, experimentální či jiná méně narativní kinematografie takového diváka předjímá automaticky.

³⁶ Viz <<http://davson.wz.cz/rozbormulhollanddrive.html>>, cit. 2006-08-19.

zabraňuje v iserovském „odložení knihy“. Vede ho naopak k dalšímu zkoumání díla, k dalšímu přemýšlení nad ním, k hledání externích informací či k opakování percepce. Řada uživatelů ČSFD i IMDb uvádí, že si na internetu dohledala vysvětlující komentáře „pochopivších“, jako je například Davson. Jiní film zhlédli několikrát znovu nebo jej podrobili téměř vědeckému zkoumání; to je i případ Rogera Eberta a účastníků jeho semináře na University of Colorado.

Ebert píše, že na semináři dospěli ke konsensu: „nejlepší způsob jak ocenit Mulholland Drive je prostě ho zakusit jako sled scén, z nichž všechny mají svou vlastní sílu a konzistenci a neskládají se do logického příběhu“ (Ebert cit. 2006-08-03b). Totéž tvrdí i bez podobně heroického úsilí někteří uživatelé ČSFD: „Ale ruku na srdce: je třeba vůbec Lynchovy filmy chápat?“ (Marius, *****), „Není potřeba Lynche chápat, ale nechat působit.“ (Cold, *****) Jedno z diskusních fór k filmu na IMDb je nazvané „Komu se ten film taky líbil, ale nezajímá ho, co znamená?“³⁷ (Fóra pojmenovaná „Hledání významu Mulholland Drive“³⁸, „O čem to sakra bylo?“³⁹ či „Přišel jsem na něco nového a nedá mi to spát“⁴⁰ se ovšem vyskytují běžněji.) Fascinace však nemusí vést k vyloučení racionálního vysvětlení, jak dokazují komentáře uživatelů ČSFD, kteří Mulholland Drive plánují pochopit při dalších projekcích. Ostatně Ebert i nadále „dostává emaily od lidí, kteří to najednou celé pochopili“ (Ebert cit. 2006-08-03b). Je tedy evidentní, že Mulholland Drive narušuje obvyklou představu o tom, co divák od narativního filmu běžně čeká. Ať už jeho fanoušci racionální vysvětlení předem odmítají, nezáleží jim na něm, stále v něj doufají, nebo se myšlenky na něj vzdali, mají z tohoto filmu stejně velký, ne-li dokonce větší divácký požitek než ti, kdo tvrdí, že se řešení dobrali.

5.2.4 Hyperinterpretace

Anticipace významu se v percepci projevuje neustále. Lidé často vkládají příčinnou souvislost tam, kde existuje pouze časová souslednost; na podobném principu ostatně vznikly už mýty. Bordwell důležitost kauzality pro lidské vnímání a rozumění dokládá tvrzením, že když si lidé vybavují příběh, snáze přehodí pořadí událostí, pokud jsou

³⁷ Viz <<http://www.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/50993924>>, cit. 2006-08-19.

³⁸ Viz <<http://www.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/50448163>>, cit. 2006-08-19.

³⁹ Viz <<http://www.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/49875908>>, cit. 2006-08-19.

události spojené pouze temporálně a ne kauzálně. (Bordwell 1990, s. 34) Jak ukazuje Kulešovův experiment, ve filmu funguje projekce významu už na tak elementární bázi jako je střih mezi dvěma záběry.

Je proto pochopitelné, že Mulholland Drive coby film vzpírající se jednoduchému racionálnímu vysvětlení vyprovokoval zejména na internetu, jenž pro takové aktivity poskytuje ideální podhoubí, značné množství diskusí, polemik a výkladů. Specifické místo mezi nimi zauímají jednotlivá „řešení“, tedy způsoby, jak Mulholland Drive poskládat do koherentní podoby. Řešení mívají dva aspekty: za prvé komplikovaný syžet filmu převádějí na lineární fabuli, za druhé přinejmenším některým scénám přikládají symbolický význam (většinou se jedná o ty, které z fabule vyklouzávají – zejména scéna s bytostí za Winkie’s a sekvence v klubu Silencio).

V podobě fabule se řešení většinou shodují. Konstatují, že první dvě třetiny filmu – tedy až do místa, kdy kovboj vzbudí spící ženu – jsou sen, popřípadě předsmrtná vize postavy nazvané v poslední třetině Diane, zatímco poslední třetina se odehrává v realitě. Existují i jiné varianty – snem nebo fantazií mohou být také obě části⁴¹, pouze druhá část⁴², první část představuje sen postavy režiséra Adama Keshera⁴³ a další⁴⁴ – ale žádná z nich není tak propracovaná a komplexní jako většinové řešení. Jeho různé podoby se proto vyznačují „všeobjímajícími“ názvy typu Velká jednotící teorie⁴⁵, Definitivní vysvětlení⁴⁶,

⁴⁰ Viz <<http://www.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/50319543>>, cit. 2006-08-19.

⁴¹ Tuto verzi navrhuje uživatelka Belldandy z ČSFD (ČSFD, cit. 2006-08-18) a uživatel craig-278 z IMDb (viz <<http://www.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/50202538>>, cit. 2006-08-18).

⁴² Tuto verzi navrhuje uživatel ČSFD Triple H v diskusi k filmu (viz <<http://www.csfd.cz/film.php?od=31&forum=6256&typ=1&id=6256&diskuze=1>>, cit. 2006-08-18).

⁴³ Tuto verzi navrhuje uživatel ČSFD wuxia (ČSFD, 2006-08-18).

⁴⁴ Přehledně rozříděný „katalog“ možných přístupů viz <<http://www.mulholland-drive.net/studies/theories.htm>>, cit. 2006-08-19. Vedle různých kombinací snů přístupy zahrnují film ve filmu, paralelní vesmíry, rozštěpené osobnosti, chápání filmu tak jak je atd.

⁴⁵ Grand Unifying Theory, viz <http://www.2000revue.com/tp/lynch/MD_grandtheory.php>, cit. 2006-08-19.

⁴⁶ The Ultimate Explanation, viz <http://www.themoviegoer.com/mulholland_drive.htm>, cit. 2006-08-19.

Vícevrstvá analýza⁴⁷ či Všechno, co jste chtěli vědět o Mulholland Drive (Wyman cit. 2006-08-03)⁴⁸. Jde nezřídka o elaboráty v rozsahu desítek normostran, jejichž výtahy se pak dále šíří po diskusních fórech.

Řešení se potom liší v míře, do jaké se od výchozího materiálu – událostí zobrazených ve filmu – odpoutávají k dalším dohadům a interpretacím. Zatímco Velká jednotlicí teorie se striktně drží syžetu a omezuje se na jeho převod do fabule, Vícevrstvá analýza zpětně projektuje Dianinu minulost až k nejranějšímu dětství a konstruuje ji kolem události, jež nemá v diegetickém světě filmu jednoznačnou oporu (Diane byla zneužívaná prarodiči). Tyto případy pracují s různými stupni anticipace. První případ se omezuje na uspořádání daných fakt tak, aby mezi nimi vznikaly kauzální souvislosti; nejvýraznější externí vklad představuje předpoklad, že dvě třetiny filmu představuje sen. Pro tento krok ve filmu existují přímé indicie: sekvence domnělého snu začíná sestupem kamery do polštáře a končí probuzením spící ženy. Divák se musí pouze binárně rozhodnout, zda je bude vykládat v symbolickém významu, či nikoliv. Druhý postup je daleko anticipačnější, protože postavám aktivně připisuje motivace, jež sahají mimo rámec filmu. Když film ukazuje, že Diane má psychické problémy, divák vytváří jejich anamnézu.

Mezi těmito dvěma přístupy existují mezifáze, prokreslující pozadí dějů a postav do různé míry. Jednotlivé varianty spolu mohou existovat pouze pokud se navzájem doplňují a fakticky si neprotiřečí. Jiná je situace s interpretacemi na symbolické rovině, protože ty jsou vzájemně exkluzivní jen málokdy. Existují například výklady z pozice numerologie⁴⁹, spirituální výklady⁵⁰, paralely s Homérovou Odysseou⁵¹ i řada psychoanalytických čtení⁵².

⁴⁷ A Multi-Layered Analysis of Mulholland Drive, viz <<http://www.mulholland-drive.net/analysis/analysis01.htm>>, cit. 2006-08-19.

⁴⁸ Za tímto textem výjimečně stojí tým novinářů internetového periodika a proto je uvedené v bibliografii, ale od řešení běžných uživatelů internetu se po formální stránce nijak neliší.

⁴⁹ Viz <<http://www.mulholland-drive.net/studies/numerology.htm>>, cit. 2006-08-19. „Na dvoře apartmánů na ulici Havenhurst leží sedm kousků psího trusu.“

⁵⁰ Viz <<http://www.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/49633163>>, cit. 2006-08-19.

⁵¹ Na tento způsob čtení Mulholland Drive poukazuje Roger Ebert (Ebert cit. 2006-08-03b).

⁵² Viz <<http://www.mulholland-drive.net/studies/theories.htm>>, cit. 2006-08-19, sekce Psychoanalysis.

Třetí kategorii výkladů představují interpretace signifikantních detailů.⁵³ Těmi mohou být jak předměty okázale se vzpírající jakémukoliv rozumovému vysvětlení (modrá krabička), tak i detaily na první pohled „nevinné“; sám Lynch ostatně v šestém ze svých „10 klíčů“ doporučuje dávat pozor na popelník a šálek na kávu.⁵⁴ Obrovská množství – opět desítky stran – takových interpretací nabízejí diskusní fóra k „velkým řešením“, i když i řešení samotná mají velký cit pro detail. (Například „No hay banda.“ Podivný dlouhý výlet po Mulholland Drive Davida Lynche⁵⁵ spojuje hřmění v klubu Silencio s klepáním na dveře Dianina bungalovu, všímá si podobností mezi tvarem a barvou pódia v klubu, Dianiny smrtelné postele a modré skříňky a klade rovnítko mezi bytostí zpoza Winkie’s a bláznivou Bettyinou sousedkou.) Půdu k interpretacím často poskytují vlastní jména: Diane coby bohyně lovu nahání objekt své lásky Camillu⁵⁶, Diane zní v angličtině podobně jako „dying“, umírající⁵⁷, a název filmu režiséra Adama Keshera The Sylvia North Story, Dianino příjmení Selwyn a Bettyino příjmení Elms odkazují k lesnaté krajině Kanady, odkud Betty a Diane pocházejí (jména Sylvia i Selwyn jsou příbuzná s latinským silva, les, a Elm je anglicky jilm)⁵⁸.

Bezkonkurenčně nejvíc výkladů pak přitahuje předmět nejzáhadnější, modrá krabička. Může představovat, popřípadě obsahovat: potlačené vzpomínky a vědomí reality, Pandořinu skříňku, vagínu, schránku na artefakty spojené s Camillou⁵⁹, chybějící

⁵³ „Horlivá snaha odhalovat symbolický modus v triviálních událostech nebo nápadně neužitečných detailech nám nevyhnutelně připomene moderní poetické nástroje, jako je Joyceova epifanie nebo Eliotův objektivní korelát.“ (Eco 2005, s. 19) Pojem objektivního korelátu – konkrétního předmětu evokujícího emoci, kterou chce autor vyjádřit – se nejlépe hodí právě k modré skříňce: dá se donekonečna spekulovat o tom, co reprezentuje, ale o emoci s ní spojené sporu není.

⁵⁴ Mnohem spíše než pobízení k hledání symboliky však „10 klíčů“ představuje pomůcku ke konstrukci fabule. Ať už popelník a šálek na kávu mohou v Mulholland Drive nést symbolický význam jakýkoliv, slouží zároveň jako indikátor časové souslednosti.

⁵⁵ „No hay banda.“ A Long, Strange Trip Down David Lynch’s Mulholland Drive, viz <http://www.themodernword.com/mulholland_drive.html>, cit. 2006-08-19.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Viz <http://www.themodernword.com/md/mulholland_drive2.html>, cit. 2006-08-19.

⁵⁸ Viz <<http://www.awardspeculation.com/mulhollanddrive.html>>, cit. 2006-08-19.

⁵⁹ Viz <http://www.themodernword.com/mulholland_drive.html>, cit. 2006-08-19.

Ritinu/Camillinu náušnici, rakev, bránu do pekla⁶⁰, televizi, Bettyinu/Dianinu/Ritinu/Camillinu duši, portál mezi paralelními vesmíry, hranici mezi životy, jaké žijeme a jaké bychom mohli žít, či realitu⁶¹. Filmový server dokina.cz po tuzemské premiéře Mulholland Drive udělal mezi čtenáři anketu, co se v modré krabičce skrývá; odpovědi zahrnovaly například klíč k Iluzi ticha, samotný film, nás, Ritinu/Camillinu paměť, prázdnotu tohoto světa, budík a nic.⁶² Jedno diskusní fórum se věnuje tomu, že převádí umístění zámku na modré krabičce v různých záběrech na pozici malé ručičky na hodinách a následnému zkoumání zjištěných čísel.⁶³

Výklady signifikantních detailů také odkazují na události z reálného světa (scéna, v níž Adam Keshner rozbije golfovou holí čelní sklo automobilu producentů, údajně odkazuje na čin Jacka Nicholsona z roku 1994; Nicholsonovi se prý přezdívá „Mulholland Man“⁶⁴) nebo – mnohem častěji – na jiná umělecká díla. Mezi nimi se vyskytují například filmy Pulp Fiction⁶⁵, Persona, Čaroděj ze země Oz, obal knihy Velký Gatsby, různé Borgesovy povídky⁶⁶, knihy Thomase Pynchona či Joyceovy Plačky nad Finneganem⁶⁷. Objevují se samozřejmě i odkazy na Lynchovu tvorbu („všimli jste si, že dámu s modrými vlasy hrála členka štábu? to Lynch dělá rád, viz Zabiják Bob“⁶⁸) a spekulace o tom, nakolik jsou reference v Mulholland Drive záměrné („Ten Lynch si tedy rád hraje: Justin Theroux [Adam] měl v roce 1997 malou roličku ve filmu Romy a Michele. Hrál černě

⁶⁰ Tyto nápady pocházejí z diskusního fóra k řešení „No hay banda.“ Podivný dlouhý výlet po Mulholland Drive Davida Lynche, které začíná na <http://www.themodernword.com/md/mulholland_drive2.html>, cit. 2006-08-19.

⁶¹ Tyto nápady pocházejí z diskusního fóra k řešení Všechno, co jste chtěli vědět o Mulholland Drive, které začíná na <http://archive.salon.com/ent/letters/2001/10/26/mulholland_drive/>, cit. 2006-08-19.

⁶² Viz <<http://kino.tiscali.cz/article.asp?id=989>>, cit. 2006-08-19.

⁶³ Viz <<http://www.rottentomatoes.com/vine/showthread.php?&threadid=177869>>, cit. 2006-08-19.

⁶⁴ Viz <<http://www.mulholland-drive.net/studies/trivia.htm>>, cit. 2006-08-19.

⁶⁵ Viz diskusní fórum k řešení Všechno, co jste chtěli vědět o Mulholland Drive, které začíná na <http://archive.salon.com/ent/letters/2001/10/26/mulholland_drive/>, cit. 2006-08-19.

⁶⁶ Tyto nápady pocházejí z diskusního fóra k řešení „No hay banda.“ Podivný dlouhý výlet po Mulholland Drive Davida Lynche, které začíná na <http://www.themodernword.com/md/mulholland_drive2.html>, cit. 2006-08-19.

⁶⁷ Viz <http://www.themodernword.com/mulholland_drive.html>, cit. 2006-08-19.

⁶⁸ Viz <http://www.themodernword.com/md/mulholland_drive3.html>, cit. 2006-08-19.

oblečeného tajemného cizince v kovbojském převleku. V titulcích je uvedený jako Kovboj.⁶⁹)

Objevují se i názory, že Mulholland Drive sice racionálně vysvětlit lze, ale za tu cenu, že se tím divák ochudí o část zážitku: „[Racionální vysvětlení] je podle mě tak trochu spadnutí do pastí klubu Silencio, a myslím si, že Lynch – jako Pynchon – chce, abychom žili na ostří nože. Po vynaložení dostatečného úsilí můžeme najít způsob, jak tyhle děje pochopit, ale zároveň se bojíme, že když to uděláme, tak trochu si tím zkažíme zážitek.“⁷⁰ A vyskytuje se i Ebertův paradox: „u Lynchových těžkých filmů platí, že čím více se je snažíte vysvětlit, tím méně jim ve skutečnosti rozumíte, [což je] velmi zenové“⁷¹.

Všechny tyto příklady ilustrují masivní projekci významu, kterou v některých divácích Mulholland Drive vyvolává. Tito diváci málokdy verbalizují svůj estetický zážitek z filmu; sám fakt, že mají potřebu vytvářet takto komplexní interpretace, však naznačuje, že se jedná o odlišnou skupinu příjemců než jsou ti, kdo se Mulholland Drive nechávají fascinovat v první řadě na emocionální úrovni. U tohoto druhu příjemců se také dá předpokládat, že v Mulholland Drive anticipují inherentní význam: málokdo by si dával takovou práci se sepisováním a následným sdílením něčeho, čemu by přikládal pouze individuální platnost.

Na příkladech kritických a diváckých reakcí se tedy ukazuje, že v souvislosti s percepcí Mulholland Drive probíhá celá řada anticipačních procesů, ať už se zabývají osobou režiséra, reakcemi příjemců, otázkou (ne)přítomnosti jednotného autorského významu filmu či dalšími souvisejícími aspekty. Přestože jsou tyto reakce velmi různorodé, většinu z nich sjednocuje kladné hodnocení filmu a vysoký estetický zážitek. Podle tohoto zjištění je Mulholland Drive filmem, který dokáže nadstandardně zapůsobit na diváky přistupující k němu i s navzájem zcela protikladnými anticipacemi.

⁶⁹ Viz <<http://www.mulholland-drive.net/studies/trivia.htm>>, cit. 2006-08-19.

⁷⁰ Viz <http://archive.salon.com/ent/letters/2001/10/26/mulholland_drive/index5.html>, cit. 2006-08-19.

⁷¹ Viz <http://archive.salon.com/ent/letters/2001/10/26/mulholland_drive/index4.html>, cit. 2006-08-19.

6. DALŠÍ ANTICIPACE

6.1 David Lynch a televizní seriály

Televizní seriál je formát, který je na práci s anticipacemi diváků založený. Teoretické přístupy tematizující anticipace na straně příjemce ze žánrů významným způsobem zohledňují zejména detektivní příběh. Oba tyto faktory v sobě spojují obě Lynchovy hlavní práce pro televizi – jak Městečko Twin Peaks, tak i první část Mulholland Drive, která si uchovává charakter pilotního dílu seriálu (má epizodickou strukturu, exponuje širokou škálu postav, rozehrává několik paralelních dějů).

S Městečkem Twin Peaks byly spojené výrazné anticipace ještě před jeho uvedením na obrazovky. Týkaly se přesvědčení, že spojení Davida Lynche a televize nemůže fungovat. „Zpráva, že David Lynch pracuje na ‚soap opeře‘ pro americkou televizní stanici přišla jako šok. Bylo těžké představit si, že by vnímavost stojící za Mazací hlavou a Modrým sametem mohla v nejkonzervativnějším médiu někdy najít náležitě možnosti vyjádření.“ (Rodley 2005, 155) „V odborném tisku vzbudila tato zpráva hotovou senzaci: David Lynch a televize – to byly dva pojmy, které se zdánlivě naprosto vylučovaly.“⁷² (Fischer 1995, s. 147) Už první recenze pilotního dílu, napsané po projekci na filmovém festivalu v Telluride a tedy neovlivněné reakcemi televizních diváků, však předvíдалy dalekosáhlý účinek: „Howard A. Rodman označil Městečko Twin Peaks v Connoisseuru za ‚seriál, který změní televizi‘.“ (Fischer 1995, s. 158) Úspěch u diváků i u kritiků byl nakonec ještě výraznější než v těch nejspolehlivějších odhadech. Sledovanost přinejmenším první série předčila všechna očekávání (Fischer 1995, s. 159) a seriál se brzy stal popkulturním fenoménem. V souvislosti s Městečkem Twin Peaks se objevuje zlatý důl v podobě reklamních předmětů (hrnky na kávu, trička, plakáty...), píšou se knihy, diváci používají žargon postav a otázka „Kdo zabil Lauru Palmerovou?“ se stává tématem televizních show, novinových článků i hovorů na pracovištích (Kaleta 1993, s. 152). Seriál zcela mění představu diváků o tom, co lze na televizní obrazovce vidět v hlavním

⁷² Už před Městečkem Twin Peaks přitom Lynch se spoluautorem Markem Frostem napsal scénář nerealizovaného pilotního dílu seriálu The Lemurians o detektivech hledajících mezi pozemšťany příslušníky mimozemské rasy. Lynch a Frost spolu také pracovali na scénářích k filmům Goddess: The Secret Lives of Marilyn Monroe (Fischer 1995, s. 150) a One Saliva Bubble o „elektrické bublině z počítače, která vybuchne nad městem a změní osobnosti jeho obyvatel“ (Rodley 2005, s. 155).

vysílacím čase; momentů popírajících běžná divácká očekávání je dlouhá řada (Fischer 1995, s. 166) a sekvence s tančícím trpaslíkem je dokonce označena za „nejbizarnějších pět minut v historii americké televize“ (Fischer 1995, s. 171).

Právě touha diváků dozvědět se jméno vraha Laury Palmerové však Městečko Twin Peaks nakonec „zabila“, řečeno Lynchovými slovy; tlak publika donutil Lynche a spoluautora seriálu Marka Frosta změnit plány a vraha odhalit, jakkoliv pátrání po něm chápali jen coby záminku pro práci s postavami (Rodley 2005, s. 180). Od té doby kvalita i popularita díla klesala, což vedlo k jeho předčasnému ukončení. Přesto Městečko Twin Peaks stihlo formát televizního seriálu zásadně změnit. Inspirovala se jím například Akta X: kromě toho, že si jejich tvůrci dávali velký pozor, aby nikdy zcela neodhalili ústřední tajemství, také nezřídka konfrontovali postavy federálních agentů⁷³ s bizarností a odvrácenou stránkou amerických maloměst. Lekci z Městečka Twin Peaks si vzali k srdci i autoři enormně populárního seriálu Ztraceni, kteří drží očekávání diváků ohledně hlavní záhady napjatá na maximum už druhou sérii. A dědictví Městečka Twin Peaks visí i nad celou řadou dalších oblíbených seriálů dneška – například Deadwood a Carnivale, jež „pracují s americkou historií a poetikou Twin Peaks“ (Grundová 2006a, s. 20).

Městečko Twin Peaks obsahuje momenty typického sebeuvědomění narace v bordwellovském smyslu; nejvýraznějším příkladem je ukončení první série v nejnapínavějším momentu. Anticipace diváků jsou do jisté míry předurčeny také tím, že se každá epizoda odehraje během jednoho dne a noci. Stejně jako později v případě Mulholland Drive se však Lynchovi připisuje mnohem větší míra autorské záměrnosti a anticipací diváckých reakcí, než by byl režisér ochoten přiznat. Seriál je „ideální celek, který nedává divákovi jinou možnost, než reagovat přesně tak, jak to Lynch chtěl“ (Fischer 1995, s. 168), a režisér si v něm „pohrává se spoustou narážek a odkazů na starší filmy a televizní seriály“ (Fischer 1995, s. 180-185). „Lynch podkopává divákův pocit bezpečí nesčetnými komplikacemi temného světa filmu noir“, pojmenovává postavy a domácí mazlíčky podle filmových hrdinů, používá dekorace, jež jako dekorace záměrně vypadají, a „seriál vědomě připomíná své filmové předchůdce“ (Kaleta 1993, s. 145). „Publikum ví,

⁷³ David Duchovny, představitel jedné ze dvou ústředních postav Akt X, mimochodem hrál ve třech epizodách Městečka Twin Peaks agenta protidrogového oddělení.

co od televize očekává a co nečeká. A Lynch tato očekávání naplňuje a porušuje co to dá.“ (Kaleta 1993, s. 146)

Lynch naopak tvrdí, že se na televizi „téměř vůbec“ nedívá (Fischer 1995, s. 156) a že Městečko Twin Peaks nepojímal jako prostředek pro pohrávání si s televizními standardy (Rodley 2005, s. 162). Je však v konkrétních případech ochoten připustit, že na reakce publika při tvorbě myslel: například při plánování efektu, jaký na diváka budou mít scény, v nichž se postavy dozvídají o smrti Laury Palmerové (Rodley 2005, s. 167–168). Přiznává dokonce, že s Frostem vědomě akcentovali motiv kávy a koláčů, protože na něj publikum reagovalo velmi vstřícně (Rodley 2005, s. 159). Na druhou stranu popisuje, jak výrobu Městečka Twin Peaks ovlivnila série typicky „lynchovských“ náhod – vedle vytvoření a obsazení role Boba například přítomnost herců, kteří ten který den měli zrovna volno (Rodley 2005, s. 171). „O tom, co ‚udělalo‘ Městečko Twin Peaks, se těžko mluví. Dokonce ani *my* jsme nevěděli, co je ta věc zač,“ říká Lynch o sobě a o Frostovi (Rodley 2005, s. 158).

Po „zabití“ Městečka Twin Peaks televizní stanice ABC zrušila i další Lynchův a Frostův projekt: z plánovaných sedmi dílů sitcomu *On the Air* se odvysílaly pouze tři. (Hotel Room, režisérova následující práce pro televizi, není seriálem, nýbrž trojicí půlhodinových inscenací spojených prostředím jednoho hotelového pokoje. Vznikla v produkci stanice HBO.) I přes tyto trpké zkušenosti se režisér překvapivě rozhodl spolupracovat s ABC znovu⁷⁴. Důvodem byla jeho touha vyprávět na pokračování: „Nový televizní seriál mě úžasně přitahoval – především představa, že pracujete na něčem a nevíte, jak to skončí.“ (Sedláček 2001) Práci na seriálu je tedy Lynch neustále konfrontován s tajemstvím, jež má tak rád. I od seriálu však očekává, že stejně jako celovečerní filmy přitáhne nápady a sám se přihlásí ke tvaru, jenž mu náleží. „Na příběhu na pokračování je skvělé – tedy aspoň pro mě – že když máte hotový pilot, cítíte to. Je to tam, přímo před vámi – celá ta nálada, všechny postavy a všechny věci, které jste se naučili tím, že jste je vytvořili. Teprve potom vidíte, kudy to chce jít. Je to tak zábavné! Pak na to zareagujete a dostanete nápady. Táhne vás to skrz tajemství.“ (Rodley 2005, s. 275–277)

⁷⁴ A nejspíš naposled. Další Lynchovy filmové práce na pokračování – sitcom *Rabbits* a animovaný seriál *Dumb Land* – jsou primárně prezentované na jeho placených webových stránkách <http://www.davidlynch.com>.

Proto – a také proto, že stejně jako v případě Městečka Twin Peaks měl před začátkem natáčení pilotního dílu nápady jen na něj – Lynch odmítá mluvit o tom, jak by Mulholland Drive vypadal jako seriál. Jeho jediná možná podoba byla už od začátku ve tvaru celovečerního filmu. „Myslím, že už to někde existovalo – hotové – a my to prostě museli kousek po kousku objevit. Takovýhle pocit jsem z toho měl.“ (Rodley 2005, s. 286) Kýžených nápadů na převod pilotního snímku do celovečerního formátu se Lynch dlouho nemohl dočkat, ale když se objevily, „změnily začátek, prostředek a konec. Byl zázrak, že ty věci přišly takhle.“ (Rodley 2005, s. 284) Přestože je tedy na internetu k dispozici údajný scénář k pilotu (viz bibliografie), který může být nápovědou při interpretování filmu (například Dan při setkání s bytostí zpoza Winkie's podle scénáře skutečně zemře), s žádnými hypotetickými alternativními podobami Mulholland Drive nelze počítat: Lynch odmítá rozebírat, na jaká místa původního materiálu přibyly které dotáčky, a transformaci do celovečerního formátu rozhodně nepovažuje za záchrannou operaci. „Jediný Mulholland Drive, který existuje, je pro Lynche film, jenž měl premiéru v Cannes v roce 2001. Pro nás také.“ (Rodley 2005, s. 266)

6.2 Hledisko propagace a distribuce

Propagace Mulholland Drive byla postavena na akcentování dvou aspektů filmu: na personě autora a na budování pocitu tajemství.

Typickou ukázkou je trailer, který snímek propagoval v (přínejmenším amerických) kinech a na internetu. Už v jeho úvodu padne věta „od Davida Lynche, režiséra Twin Peaks a Modrého sametu“, doprovobená vizuální informací o ceně za režii z Cannes. K Lynchově předchozímu dílu mohou odkazovat i záběry na těžké červené sametové závěsy (známé právě z Twin Peaks) a na hasičské auto (podobné projede v začátku Modrého sametu). To, že je Mulholland Drive postaven na jakémsi tajemství, trailer zdůrazňuje prakticky neustále. Začíná replikami „What happened?“ – „There was an accident,“⁷⁵ následovanými záběrem na explozivní autnehodu. Jeden z dvojice mužů říká:

⁷⁵ Zatímco všechny ostatní citace replik z filmu v této práci kopírují české distribuční titulky Mulholland Drive, v tomto případě cituji originální znění. Například „There was an accident“ originálu svou neurčitostí působí tajemněji než konkrétnější „Měla jsem nehodu.“ „Could be someone's missin“ se stává

„Could be someone's missin'.“ Dojem, že jde o detektivy, se později potvrdí touto zmínkou: „two detectives came by again looking for ya“. Rty v detailu pronesou: „The girl is missing.“ Plačící žena řekne „I don't know who I am!“, nad záběrem svazků bankovek padne „That money. You don't know where it came from?“ a podivná postava s vizáží čarodějnice varuje větou „Someone is in trouble, something bad is happening!“. Do toho běží mezititulky jako „A woman in search of stardom“, „A woman in search of herself“ či „The key to a mystery“. Kromě několika záběrů napovídajících divákovi, že půjde mimo jiné i o příběh začínající herečky v Hollywoodu, se tedy velká většina traileru točí kolem (detektivního) hledání, pátrání a chybění, ještě podtržených tak povědomými stimulanty napětí napínavých žánrů jako jsou amnézie či záhadně se objevivší sumy peněz.

Na jméno režiséra a na tajemství stojí i propagace v podobě seznamu „10 klíčů k filmu od Davida Lynche“. Jakkoliv šlo o nápad francouzského distributora, upozornění na „klíče“ k významu Mulholland Drive pocházejí skutečně od autora filmu. „Nápovědy musely být opravdové, ale zároveň pěkně obskurní. (...) Jsem proti takovým věcem, ale tyhle nápovědy byly pěkně abstraktní,“ říká Lynch. (Rodley 2005, s. 289) Seznam vyšel ve francouzském deníku Libération 3. prosince 2001 a doprovázel uvedení Mulholland Drive ve Velké Británii a v České republice a jistě i jinde; později byl přiložen k určitým edicím filmu na DVD a nesčetněkrát se objevil v internetových diskusních fórech⁷⁶. Režisér je v titulku „klíčů“ výslovně zmíněn a že jde o jeho vzkaz divákům signalizuje i použití druhé osoby v některých nápovědách (v češtině druhé osoby množného čísla). Sám fakt, že film už tak málokdy zcela srozumitelného režiséra tentokrát zřejmě potřebuje ještě takovouto „externí“ pomůcku k pochopení, divácké anticipace jistě musel stimulovat.

Český distributor Mulholland Drive, společnost Artcam, pak otázku tajemství spíše opomíjel (jakkoliv v reklamní kampani použil „10 klíčů“), ale o to více se opíral o jméno režiséra. Podle tehdejší ředitelky Artcamu Ivany Vrbíkové⁷⁷ v té době David Lynch představoval spolu s několika dalšími režiséry pro distribuční společnost budující v České

velmi volně přeloženým „Možná to s tím nesouvisí,“ což v kontextu celé scény význam repliky nemění, ale ve vytrženém záběru v traileru takový překlad nedává smysl.

⁷⁶ Viz například <<http://www.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/49647032>>, cit. 2006-08-15, detailní rozbor viz <<http://www.mulholland-drive.net/studies/10clues.htm>>, cit. 2006-08-15.

⁷⁷ Celý rozhovor s Ivanou Vrbíkovou obsahuje příloha č. 4.

republike scénu pro nemainstreamové filmy ekonomicky bezpečnou volbu: „Získat film od nich byla jistota: člověk nemusel mít strach, že ho to coby malého nezávislého distributora položí.“ Tvůrci jako David Lynch, Aki Kaurismäki nebo Lars von Trier fungovali jako hranice mezi „artovým filmem“⁷⁸ a mainstreamem. Jejich jména se stala natolik známá, že figurovala i v povědomí diváků „chycených v artových filmech teprve jednou nohou“. Prostřednictvím jejich filmů tedy bylo možné tyto diváky upoutávat a budovat z nich „artové“ obecnstvo.

David Lynch nebyl první režisér, jehož film Artcam pro takový účel použil. Před Mulholland Drive společnost se stejným záměrem uvedla von Trierův Tanec v temnotách či Pianistku Michaela Hanekeho. Proto se od Mulholland Drive očekával podobný divácký efekt a solidní komerční úspěch. Na jednu stranu šlo o jeden z nejdražších filmů, který Artcam do té doby zakoupil, a coby americká koprodukce navíc nemohl získat podporu fondů Eurimages určenou evropským titulům, ale přesto šlo o sázku na jistotu; mimo jiné i proto, že Mulholland Drive byl „jeden z mála artových filmů, které se podařilo umístit masověji do multiplexů za slušných podmínek“. Artcam tedy anticipoval náročnějšího, leč (zatím) nepřiliš vyhraněného diváka, který fluktuuje mezi multiplexy a artovými kiny. Jednou ze strategií reklamní kampaně bylo zaměřit se na diváky mladších věkových skupin a pokusit se jim Mulholland Drive předložit jako potenciálně kultovní film. Tento směr však inicioval reklamní partner Lucky Strike, který od podpory filmu nakonec odstoupil. Anticipovaný divák také pocházel z velkoměsta: „soustředit se na reklamu artových filmů nebo na tyhle vedlejší aktivity jinde než v Praze, maximálně v Brně, je ztracené,“ říká Vrbíková. Vedlejšími aktivitami má na mysli retrospektivy režisérů: uvedení Mulholland Drive předcházelo Lynchův profil v pražském klubovém kině Aero ve dnech 21. – 28. února 2002, v jehož rámci byly uvedeny všechny režisérovy celovečerní filmy, jeho krátkometrážní snímek Kovboj a Francouz a dokument Pretty as a Picture: The Art of David Lynch.

Očekávání do něj vložená snímek splnil, jakkoliv už si Vrbíková konkrétní data nepamatuje. „Obchodně byl v pořádku, zaplatil se, něco vydělal a tím dokonce pokryl mezery v rozpočtech těch ostatních filmů, kterým se třeba tak nedařilo.“ Komerčnímu

⁷⁸ Vrbíková se přesnější definici „artového filmu“ brání, ale pro účely této práce lze vyjít z obecné představy, jaká o něm panuje. Podle ní artfilm představuje protiklad filmu komerčnímu, mainstreamovému.

úspěchu filmu v České republice napomohla i šťastná náhoda – další z řady, jež provázela jeho vznik a cestu k divákům. Artcam jej mohl koupit s ročním předstihem, ještě než bylo jasné, zda vůbec bude dokončen, natož jestli bude uveden na festivalu v Cannes, což by jeho cenu velmi zvýšilo. „I proto jsme si mohli Mulholland Drive dovolit. Kupovat ho až v Cannes by pro nás bylo dost nereálné.“

Prostředky, jakými byl Mulholland Drive propagován, tedy předjímal, že diváka nejvíc naláká příslib tajemna a fakt, že jde o film Davida Lynche. Jak demonstruje trailer a seznam „10 klíčů“, nebylo těžké oba aspekty spojit – jistě i proto, že tajemno, záhady, a mysteriózní atmosféra byly již před uvedením Mulholland Drive součástí „lynchovské nálepky“.

7. ANTICIPACE V MULHOLLAND DRIVE

„Pravděpodobně‘, ‚snad‘ a ‚možná‘: tato tři slova nevyhnutelně znovu a znovu vyvstávají při každém pokusu popsat lahodnou hádanku, jíž Mulholland Drive je. To je o tři slova víc, než je ochoten nabídnout sám Lynch, když dojde na vysvětlování tohoto filmu.“ (Rodley 2005, s. 266) I v případě Mulholland Drive je Lynch konzistentní a odmítá poskytovat autorské interpretace. „Spisovatel, který zemřel před stoletími, vám ke své knize také nedá žádný návod,“ říká. (Sedláček 2001) Nijak se neodchýlil ani od svého obvyklého pracovního postupu spočívajícího v přijímání nápadů. Intuitivní přístup podtrhuje fakt, že primární inspirací k filmu byla pouze slova „Mulholland Drive“; ta režisérovi evokovala obrazy noční jízdy, které jsou na začátku hotového snímku. (Rodley 2005, s. 270) Lynch je tentokrát nicméně ochoten k drobným ústupkům. Anticipuje nejednoznačné přijetí, ale připouští, že pro něj samotného mají jeho filmy včetně tohoto konkrétní významy: „Bude jistě vznikat řada interpretací, pro mě osobně je ale Mulholland Drive naprosto jednoznačným filmem – stejně jako všechny předchozí.“ (Sedláček 2001) Při jiné příležitosti dokonce udělá bezprecedentní krok a prozradí, jaký tento význam je: „Pro mě je to love story.“ (Rodley 2005, s. 289)

Příznačné je i Lynchovo vystoupení v talk show *The Tonight Show with Jay Leno* z 31. října 2001, které shrnuje všechny nejdůležitější anticipační aspekty *Mulholland Drive*.⁷⁹ Moderátor Jay Leno film, jenž tehdy čerstvě nastoupil do americké distribuce, popisuje větou „nerozuměl jsem tomu, ale líbilo se mi to“, tedy shrnutím pro *Mulholland Drive* typického porušení základní divácké premisy (divák potřebuje uzavřít film do koherentního celku, aby z něj měl požitok). Lynch klade důraz na fakt, že pilot k původně plánovanému televiznímu seriálu měl tak jako tak otevřený konec a že výsledný celovečerní film s ním nelze srovnávat. Uvádí také, že druhý život materiálu po zrušení seriálu iniciovalo francouzské Studio Canal+ a ne on sám. I když tedy měl nad definitivní podobou *Mulholland Drive* právo veta, tyto dvě skutečnosti dodávají jakýmkoliv anticipacím autorského významu více rozměrů. Lynch dále ve své nonverbální tradici odmítá podat slovní vysvětlení: „Nemělo by se to překládat do slov, mělo by se to pročit.“ Přesto ocituje větu, jakou film uvedl v Cannes: „A love story in the city of dreams“. (Ta se později stala sloganem filmu v USA a základem pro slogan v Čechách –

⁷⁹ Viz <<http://www.lychnet.com/mdrive/movies/leno2001.mov>>, cit. 2006-08-20.

„Příběh lásky a osamění z města, kde se sny mění v noční můru. Nový film Davida Lynche.“). Poté nechá promítnout „sebevysvětlující“ ukázkou z filmu, v níž je Diane nucena pozorovat okázalé sblížení Camilly a Adama při natáčení *Sylvia North Story*.

Lynchovo prohlášení o „love story“ souzní s většinovým řešením dostupným na internetu. Podle něj je *Mulholland Drive* příběhem blondýny jménem Diane, která v Hollywoodu nepříteli úspěšně usiluje o kariéru herečky. Ze žárlivosti nechala zavraždit svou kolegyni a bývalou milenkou Camillu, jež před ní dala přednost režiséru Adamu Kesherovi. Výčitky svědomí, touhu po ztracené lásce a iluze, s nimiž do Hollywoodu přišla, Diane promítá do snu či předsmrtné představy. Fantazijní část představuje první část filmu, vymezenou úvodní jízdou limuzíny po *Mulholland Drive* a sestupem kamery do modré krabičky. V ní se Diane jmenuje Betty a Camilla Rita. Úsek od objevení mrtvoly ve *Sierra Bonita* se první části nicméně do jisté míry vymyká a představuje samostatnou „šedou zónu“ mezi oběma částmi. Druhá, reálná část zachycuje zdrcenou Diane a její bdělé flashbaky. Pod tíhou situace Diane nakonec páchá sebevraždu.

Jakkoliv účelem této práce není *Mulholland Drive* interpretovat ani jeho různé interpretace hlouběji zkoumat, k jedné z nich se v následujících kapitolách přiklonit musí. Na tuto padla volba z následujících důvodů. Odpovídá jak (sporému) autorskému vyjádření, tak i většinové interpretaci. Umožňuje ne sice vysvětlit, ale aspoň seřadit téměř celý film do koherentního celku bez využití symbolického aparátu, pouze pomocí logicky vystavěné fabule. Koresponduje se způsobem vzniku, tedy doplněním materiálu pro pilotní díl televizního seriálu dodatečně natočenými scénami na „začátek, prostředek a konec“. A v neposlední řadě ji zpětně podporují zjištění ohledně formálních, narativních a anticipačních postupů, o nichž pojednávají právě následující kapitoly.

7.1 Dva styly narace

Mezi styly filmové narace, které Bordwell rozlišuje ve své knize *Narration in the Fiction Film*, figurují i styly klasický a autorský⁸⁰. Jejich charakteristiky velmi přesně popisují způsob, jakým je vyprávěna první, respektive druhá část *Mulholland Drive*.

⁸⁰ Bordwell používá termín „art-cinema“, popřípadě „art-film“, v překladu „umělecký film“. Odkazuje jím však ke tvorbě režisérů spjatých s evropskou kinematografií zejména 60. a 70. let (Bertolucci,

7.1.1 Klasický styl

Klasickým stylem Bordwell myslí podobu narace, jakou definovaly hollywoodské filmy vyrobené zhruba mezi rokem 1917 a 60. lety. Jde o nejrozšířenější způsob vyprávění v současném hraném filmu: takový, který si běžný mainstreamový divák ani neuvědomuje, protože schémata spojená s touto narací představují téměř nevyhnutelnou součást percepční zkušenosti člena dnešní (přinejmenším západní) civilizace.

„Klasický hollywoodský film prezentuje psychologicky definované jedince, kteří se snaží o vyřešení jasně vymezeného problému nebo o dosažení specifických cílů. Postavy v rámci tohoto úsilí vstupují do konfliktu s jinými postavami či s vnějšími okolnostmi. Příběh končí jednoznačným vítězstvím nebo porážkou, rozřešením problému a zřetelným dosažením či nedosažením cílů.“ (Bordwell 1990, s. 157) Problémy a cíle bývají dvojího druhu. Jeden se týká naplnění heterosexuálního vztahu, druhý se odehrává v jiném prostředí (v práci, ve válce, v jiných osobních vztazích). Vznikají tak dvě dějové linie s kanonickým formátem, které se posouvají kupředu na základě kauzálních souvislostí. Řešení by mělo být pravděpodobné a výlučné a divák by k němu měl být přitahován svými očekáváními.

Hlavním cílem klasického stylu je odvyprávět příběh a dát divákovi k dispozici všechny prostředky k tomu, aby mohl ze syžetu vytvořit jednoznačnou fabuli. Narace proto bývá vysoce informovaná a komunikativní a vykazuje relativně nízký stupeň sebeuvědomění (neupozorňuje diváka na fakt, že je mu vyprávěn příběh).

„Vševědoucnost“ narace se prezentuje jako její všudypřítomnost: divák se může účastnit i těch dějů, z nichž jsou hlavní hrdinové vyloučeni. U klasického filmu bývají pravidlem poměrně vysoká redundance a retardace v podobě vedlejších dějových linií, komických či akčních scén, hudebních sekvencí atd. Kamera, zvuk, střih a další formální složky filmu mají diváka vést a usnadňovat mu konstrukci jednoznačně definovaného časoprostoru. Jedním takovým postupem je uvozující záběr na začátku každé scény, který diváka seznámí se základními časoprostorovými charakteristikami.

Jancsó, Antonioni, Bergman, Resnais), pro niž se v češtině vžil pojem „autorská“. Proto jsem zvolil tento překlad.

Typickou ukázkou klasického stylu jsou podle Bordwella detektivky – a první část *Mulholland Drive* definici klasické hollywoodské narace odpovídá do té míry, že splňuje i tuto vlastnost. Bettyino a Ritino pátrání po Ritině identitě má natolik detektivní rysy, že američtí recenzenti Betty často označují za Nancy Drew⁸¹ (Ebert 2006-08-03a). Obě ženy ve své investigaci postupují postupně kupředu podle indicií, jež vyplouvají z Ritiny otřesené paměti; naplňují tak strukturu klasické hollywoodské scény, která po expozici vyřeší kauzální pojítka z minulé scény a představí nové, otevírající další děj (Bordwell 1990, s. 162). Dobrým příkladem je sekvence, na jejímž začátku Betty ověří, že se předchozí noc na *Mulholland Drive* odehrála nehoda, při níž Rita utrpěla amnézii; sekvence pokračuje nápovědou v podobě jména „Diane Selwyn“ a končí zjištěním její adresy. Detektivní žánr dále podle Bordwella „vytváří zvědavost vůči předchozím dějovým událostem (např. kdo zabil koho), očekávání vůči nadcházejícím událostem a překvapení v souvislosti s nečekanými odhaleními“ (Bordwell 1990, s. 65). Zvědavost se v *Mulholland Drive* týká Ritiny minulosti, očekávání způsobu, jakým bude odkryta, a překvapením je zjištění, že Rita ztratila paměť.

Hlavní postavy jsou jasně určené. Betty je archetypální „hodná holka“, barbotiskově vstřícné a naivní děvče z venkova na cestě za svým americkým snem. Rita představuje další stereotyp, femme fatale z filmu noir; nevíme o ní nic a toužíme vědět všechno, což představuje jednu z hlavních hnacích sil filmu. Adam, hrdina vedlejší dějové linie, je zřejmě schopný, ale poněkud arogantní mladý režisér. Z jasných charakteristik postav plynou i jejich cíle: Betty se touží stát herečkou, Rita hledá vlastní minulost (a zároveň se jí děsí, což zvyšuje tajemství a slouží coby retardace) a Adam bojuje se záhadnými postavami z filmového průmyslu o svůj snímek. Zápletky (obsazování ženské role ve filmu plus profesní vzestup začínající herečky) a dodržování pravidel klasického stylu vedou diváka k anticipaci obvyklé heterosexuální milostné zápletky mezi Betty a Adamem. Nápadně zdůrazněná výměna pohledů při jejich jediném společném setkání, která používá extrémní detaily očí a je dokonce zdvojená, tento předpoklad ještě podtrhuje.

Narace první části splňuje požadavek vysoké informovanosti a komunikativnosti a naopak nízkého stupně sebeuvědomění. Nejenže má divák přístup ke všem informacím, jež

⁸¹ Nancy Drew je populární hlavní hrdinka amerických detektivek pro děti z 30. let.

se tyto hlavní postavy dozvídají, ale dokonce se prostřednictvím narační všudypřítomnosti dozvídá i věci jim skryté: seznámí se s panem Roquem, je svědkem trojnásobné vraždy v kanceláři, ocitne se s detektivy na místě havárie atd. Právě úvodní havárie přináší masivní efekt primarity⁸². Divák si na základě této scény vytvoří očekávání, že příběh bude vyprávět o tom, kdo je ona bruneta, kdo ji chtěl zabít a proč.⁸³ Fabule se postupně rozrůstá o další postavy a zápletky (důraz je kladen na jejich rozsah, nikoliv na hloubku), ale až do konce první části nic nenasvědčuje tomu, že by je i přes jejich množství nebylo možné ve finále spojit do jednoznačného a koherentního celku. Vedlejší postavy a zápletky navíc fungují jako typická retardace, protože odkládají řešení toho, co divák pod vlivem efektu primarity považuje za hlavní zápletky. Mulholland Drive v této části disponuje i vysokou mírou redundance. Informaci o tom, že se Betty touží stát herečkou, se několikrát dozvíme od ní samotné i od jiných postav (naznačuje to například důchodkyně, s níž se Betty loučí na letišti) a podtrhuje ji i záběr na slavný nápis Hollywood předcházející dvojici castingových scén. Při jednání s bratry Castiglianeovými je opakovaně indikováno, že si jeden z nich libuje v kvalitním espressu a není ho v tomto ohledu snadné uspokojit.

Lynch také divákovi v první části Mulholland Drive poskytuje dostatek indicií k pochopení časoprostorové situace. Při přechodech mezi jednotlivými prostředními pečlivě používá uvozující záběry. Ojedinelé případy, kdy se tak nestane, jsou tím signifikantní a představují projev narativního sebeuvědomění v podobě záměrného znejistění diváka. To však trvá jen v řádu vteřin: při odjezdu kamery si uvědomíme, že náznak hádky mezi Betty a Ritou je součástí scény, kterou nacvičují pro Bettyin herecký konkurz, a konkurz vysvětluje i nečekaně vložené hudební číslo s písní Sixteen Reasons. Tato vytržení z dosavadní narativní normy tak působí spíše jako její potvrzení, protože divák si po kratičkém „úleku“ s úlevou uvědomí, že děj pokračuje dál ve vytyčených a anticipovaných kolejích.

První část velmi často využívá steadycamových jízd kamery. Ty diváka seznamují s prostorovým uspořádáním (důkladné jsou v tomto smyslu zejména jízdy bytem tety Ruth)

⁸² Ne nadarmo jí začíná i trailer k filmu, který klasickému stylu narace odpovídá také nápovědou detektivního pátrání.

⁸³ Podobně působící scény se vyskytují například na úvod filmů Mafiáni a Casino Martina Scorseseho.

a zároveň představují prostředek, jak u publika zvyšovat okamžitá očekávání ve smyslu „co bude za rohem“. Extrémní ukázkou takto stimulovaných anticipací přináší scéna s bytostí za restaurací Winkie's. Pravidla klasické narace splňuje i divácky vstřícný střih, který při dialozích využívá střídání pohledů a protipohledů. Na úrovni vyšších celků dochází k paralelní montáži mezi scénami, jež dává najevo, že děje probíhají paralelně, a zároveň oddaluje jejich vyústění (retardace).

7.1.2 Autorský styl

Jestliže účelem klasického stylu je podle Bordwella odvyprávět objektivní děj, autorský styl slouží k zachycení subjektivního stavu postav. Kauzalita je oproti klasickému stylu daleko rozvolněnější a do popředí se dostává vnitřní ustrojení hrdinů, jejich nálady, touhy, motivace a další psychické stavy či procesy. Hlavním postavám autorských filmů chybí jednoznačně dané charakterové rysy a jejich počínání nesleduje jasný cíl. Divák je většinou zastihuje v existenciálně závažné, hraniční situaci. Děj bývá epizodičtější než u klasického stylu a může se řídit neznámou nebo vlastní vnitřní logikou. Často hraje vysokou roli náhoda. Oproti klasickému stylu také absentují určené časové termíny, do jejichž vypršení musejí postavy dosáhnout svého cíle, což je motivuje a na straně diváka zvyšuje očekávání; orientaci v čase autorský styl naopak ztěžuje rozmazanými výpustkami. Všechny tyto postupy způsobují, že autorský styl klade větší nároky na divákovu schopnost vytvářet hypotézy a anticipovat další směřování filmu.

I autorský styl usiluje o vytvoření koherentního celku; ten však namísto na logické souslednosti dějů stojí na integritě vnitřního světa postavy či postav. Subjektivitu postav může zachycovat celá škála postupů: „V obrazové či zvukové stopě se mohou promítat sny, vzpomínky, halucinace, denní snění, fantazie a jiné mentální aktivity. Následkem toho se chování postav ve světě fabule i provedení syžetu koncentrují na potíže postav s jednáním a prožíváním; to znamená, že se ‚bádání uvnitř postavy‘ stává nejen primárním tematickým materiálem, nýbrž i ústředním zdrojem expektací, zvědavosti, očekávání a překvapení.“ (Bordwell 1990, s. 208–209) Subjektivita se pak může projevat ve způsobu, jakým se ve filmu vytváří časoprostor: „subjektivní pohledy, rámování předvídaných či zpětně si vybavovaných událostí, způsoby střihu, modulování světla, barev a zvuku – to vše je často motivováno psychologii postavy“ (Bordwell 1990, s. 209). Informovanost bývá relevantní a zaměřená na hloubku a překrývá se s tím, co ví nebo

může vědět hlavní postava. „Důležitým důsledkem toho, že protagonista nemá jasný cíl, epizodického formátu, hraniční situace a ‚expresivní‘ spaciotemporality je koncentrace na omezené vědění postavy.“ (Bordwell 1990, s. 209)

Na rozdíl od „klasické“ části víme v druhém segmentu Mulholland Drive jen to, co Diane. Sledujeme ji u ní doma v bungalovu ve Sierra Bonita v blíže neurčeném, ale jistě nepřilíh dlouhém časovém intervalu mezi jejím probuzením a sebevraždou (délku této rozmazané výpusťky určuje pouze skutečnost, že Betty má na sobě pořád bílý župan). Vše, co se mezitím odehrává v jiném prostředí, jsou Bettyiny flashbaky, tedy její vzpomínky na události, které se reálně odehrály. (Percepci první části usnadňovala chronologická narace.) Skoky mezi současností a minulými ději však nejsou indikovány žádným formálním postupem typu prolínačky nebo rozmlžení. To divákovi velmi ztěžuje vytváření fabule a takřka vylučuje tvorbu použitelných hypotéz – přinejmenším při prvním zhlédnutí, které se od případných následujících liší víc, než je běžné. Napoprvé totiž divák neví, že film sestává ze dvou oddělených segmentů, a místo aby se pokusil sestavit dohromady druhou část, marně se snaží najít souvislost právě probíhajících scén s předchozí „klasickou“ částí. Lynch sice do obrazu vkládá nápovědy, jak jednotlivé scény druhé části poskládat za sebe, ale i tak nepřestává odvádět divákovu pozornost. Okatý záběr na konferenční stůl, na němž leží popelník, který si přitom v předchozí scéně odnesla sousedka, nabídne těsně po začátku velmi nečekané lesbické scény. Na klíč, zatížený zcela zásadním významem (znamená, že Camilla je mrtvá) podobně výrazně upozorní dřív, než divákovi tento význam odhalí. Tyto postupy dokazují, že Lynch s percepcí diváků kalkuluje a anticipuje ji. Betty zná symboliku modrého klíče po celou druhou část, čímž vzniká signifikantní disproporce mezi jejím věděním a informovaností diváka: Betty ví víc než divák, ale divák neví nic, co by zároveň nevěděla Betty. To je příznak narace s nízkou mírou komunikativnosti, která je pro autorský styl typičtější než narace vysoce komunikativní, spojovaná spíše s klasickým stylem.

Druhá část Mulholland Drive vykazuje jen minimální redundanci. Verbálních informací se divák dozví minimum a paradoxně ho spíše matou, protože si protirečí s tím, co se dozvěděl v první části. Jediné, čím si může být doopravdy jistý, je právě vnitřní stav Diane. S ním tedy spojuje i své anticipace. Na začátku druhé části Diane poznává jako velmi rozrušenou a poněkud zanedbanou ženu a hypotetizuje, co je toho příčinou. Teprve postupně se dozvídá o milostném trojúhelníku mezi Diane, Camillou a Adamem a o

objednané vraždě, což jej nutí anticipace Dianina stavu postupně přehodnocovat. K předjímání dalšího děje má však vodítek jen minimum.

Vodítka chybějí i ke spolehlivé orientaci v časoprostoru. Oproti první části Lynch nepoužívá uvozovací záběry. Pokud ano, činí tak záměrně matoucím způsobem. Například scénu, při níž se Camilla před Betty demonstrativně líbá s Adamem, sice typickým uvozovacím záběrem otevírá, ale ukáže se, že jde o pohled na filmovou kulisu, která divákovi žádnou relevantní informaci neposkytne. Jindy změnu časoprostoru „naznačí“ střihem přes osu⁸⁴. Tyto zavádějící postupy lze považovat za způsob, jak v divákovi už tak zmatenému razantní změnou ve vyprávění ještě silněji evokovat vnitřní stav Diane. Příznačnou je v tomto směru scéna večírku v Adamově domě na Mulholland Drive. Uvozovací záběr, který ji zahajuje, je extrémně rozostřený a roztřesený a ustálí se jen na zlomek vteřiny: ukazuje místnost, kde u jednoho ze dvou podlouhlých prostřených stolů sedí Diane, Camilla, Adam, jeho matka Coco a několik dalších lidí. Střihy při dialogu sice zachovávají konvenci pohledů a protipohledů, ale příslušné záběry neposkytují dostatek ukazatelů, v jakém uspořádání postavy sedí. Divák se ocitá uprostřed konverzace nabitě informacemi, na něž se snaží soustředit. V pozadí hraje fragmentární rytmická hudba, u níž není jednoznačně patrné, zda je či není diegetická. Do hovoru mezi Diane a Coco vstupuje neznámá postava, později padnou repliky v cizím jazyce. Vše dohromady působí jako pocity člověka, jenž se cítí velmi nesvůj, protože se ocitl mezi lidmi, které nezná, v prostředí, kam nepatří, a ještě je vystaven ponižujícímu jednání od milované osoby.

Exemplární zachycení vnitřního stavu pak zachycuje samotné finále. Tou dobou už je divákovi jasný význam modrého klíče, na nějž se zdrcená Diane v detailu dívá, a chápe tak i všechny příčiny, které ji do tohoto stavu dovedly: profesní neúspěch, ztracená láska a vražda. Doposud narace zobrazovala objektivní události, byť vnímané Dianinými očima a poznamenané jejím aktuálním stavem. Teď však subjektivní vnímání převládá: Diane vidí, jak škvírou pode dveřmi prolézají důchodci z úvodu filmu a zvětšují se na normální velikost. Slyší klepání na dveře, smích, jekot a hřmění. Za okny bliká modré světlo. Pronásledována důchodci Betty páchá sebevraždu – a definitivně tak ilustruje, v jak extrémně hraniční situaci se nacházela. Jakkoliv tato scéna může mít základ v objektivní realitě (na dveře klepou detektivové, o nichž mluvila sousedka, modré světlo připomíná

⁸⁴ Čas 1:53:42.

majáček policejního vozu), způsob jejího zpracování klade maximální důraz na to, aby ji divák vnímal skrze prožitek postavy.

7.2 Anticipace na úrovni scén

Mulholland Drive se tedy štěpí na dvě relativně autonomní části, propojené podobnými postavami a odlišené dějovými liniemi a způsoby narace. První část formou i obsahem odpovídá konvencím klasického stylu a vytváří tak v divákovi adekvátní anticipace – zejména v podobě předpokladu závěrečného spojení a vyřešení všech dějových linií. Přesto Lynch už v této jednoduché a srozumitelné⁸⁵ fázi filmu divácká očekávání porušuje. Pomocí efektu primarity vzbuzuje anticipace, že hlavní postavou filmu bude Rita, jakkoliv se jí už během první části filmu stane Betty (a později Diane). Nenaplnuje ani velkými detaily podtržené očekávání milostné zápletky mezi Adamem a Betty a místo toho ji vytváří mezi Betty a Ritou. Vkládá do filmu scénu s bytostí za restaurací Winkie's, ale nedává indicie, jak ji zahrnout do fabule. Redundancí upozorňuje na irelevantní detaily jako je Castiglianeova neuspokojitelná vášeň pro espressa. A sám fakt, že Lynch klasický styl narace používá, přestože se přinejmenším na úrovni detailů jako jsou zvukové efekty či těžké sametové závěsy nevzdává poukazů na svůj obvyklý rukopis, je porušením horizontu očekávání právě těch diváků, kteří jsou s jeho obvyklým režijním rukopisem obeznámeni a očekávají ho.

Druhá část potom čerpá ze strategií autorského narativního stylu a soustavně se orientuje na vnitřní stav hlavní hrdinky. Anticipace vycházející z autorského stylu vyprávění zde však již nelze oddělit od očekávání doznívajících z dějových linií první části. Radikální změna příběhu a způsobu narace navíc tvorbu hypotéz velmi znesnadňuje, protože anuluje téměř vše, co pro ně divák do té doby považoval za relevantní základ.

⁸⁵ „Dvě hodiny si člověk libuje, jak je vyprávění nečekaně přehledné“, píše například Mirka Spáčilová (Spáčilová 2002). Komentáře uživatelů ČSFD: „V první části filmu láká režisér do pasti tradičního narativního vnímání, do svěřací kazajky jednot času, děje a postav. Odvíjí před divákem zdánlivě jednoznačnou thrillerovou zápletku o ženě, která ztratila paměť během automobilové nehody a s pomocí začínající hollywoodské herečky Betty se snaží hledat indicie“ (uživatel Marigold), „většinu filmu to vypadalo, že sleduju ‚normální příběh‘“ (Anthony), „film se sice až do svých cca 2/3 tváří naprosto ‚normálně‘“ (Radyo) atd.

Narativní styly tedy v Mulholland Drive nejsou používány na sto procent konzistentně. Pouhým poukazem na aplikaci těchto stylů však na druhou stranu nelze stoprocentně popsat ani anticipace, které se při percepci Mulholland Drive projevují, natožpak vysvětlit, proč Lynchův film vyvolává u příjemců tak výrazné reakce. Zatímco popis stylu narace vysvětloval použití určitých postupů na elementární úrovni (jednotlivé formální složky filmu) a zároveň na makroúrovni filmu jako celku (strategie vedoucí k divákově pochopení celého díla), následující kapitoly se budou anticipacím v Mulholland Drive věnovat na úrovni jednotlivých scén.

7.2.1 Vraždy v kanceláři

Scéna začíná uvozovacím záběrem na postarší několikapatrovou kancelářskou budovu; nájezd kamery dokonce naznačí, za kterým oknem se bude následující děj odehrávat. Do příslušné kanceláře se divák dostává až *po* pointě zábavné historky, jíž se oba přítomní muži smějí, a může se tedy o jejím obsahu jen dohadovat. Ke zbystření ho však přiměje slovo „nehoda“, neboť celý film začal zatím nevysvětlenou autonehodou. Muži dokonce později upřesní, že mluví skutečně o autonehodě. Divák by se i tak začal domýšlet, v jaké souvislosti oba muži figurují vzhledem k dosavadnímu ději, a teď má k anticipacím konkrétní vodítko. Zároveň se však v ději nutně začíná ztrácet: scéna následuje poté, co se seznámil s několika dějovými liniemi a s celou řadou postav, mezi nimiž už nejspíš rozlišuje tři hlavní. Historka doznívající ve vzduchu tedy diváka zaměstnává tvorbou hypotéz a percepci scény mu znesnadňuje.

Muži pokračují v nezávazné konverzaci. Obraty jako „Cos dělal?“ – „Nějaký kšeftíky pro toho chlápka.“, „Časy jsou zlé, brácho.“ – „Tak zlé to zas není.“ a „Aby ses nedostal do nějakýho průšvihů.“ svou neurčitostí a odkazováním mimo rámec dialogu („toho“, „zase“) nutí k předpokladu, že se oba muži dobře znají. Bezobsažnost a banalita dialogu je však zavádějící, protože stimuluje divákovu spontánní potřebu zaplňovat místa nedourčenosti významem. Stejným způsobem, jakým si divák spojil zmíněnou autonehodu se začátkem filmu (zatíženým efektem primarity), spojí si nejspíš i „toho chlápka“ s panem Roquem (jehož viděl v bezprostředně předcházející scéně a v natolik abstraktním prostředí, že k němu může – a chce – vztáhnout jakoukoliv vhodnou informaci).

Všechny formující se anticipace však rázně ukončí střela do hlavy, kterou stojící muž zabije sedícího. Něco takového jde zcela proti anticipacím podporovaným dosavadním průběhem scény: oba muži spolu doposud komunikovali velmi srdečně. Poprava „z čistého nebe“ se vymyká i celému dosavadnímu ději filmu. Ten se zatím soustředil na velmi pečlivé budování napětí a nejasné hrozby a i když došlo na přímé ohrožování zbraní (při havárii), dělo se tak v mrazivé vážnosti. Oproti ostatním postavám – elegantně oblečeným a disponujícím projevem buď kultivovaným, nebo naznačujícím vyšší postavení – navíc oba muži působí jako bezvýznamní, politováníhodní nýmandi z ulice. Jejich chování v sobě má vulgárnost a přehnanost postav pokleslého sitcomu.

Na kratičkou chvíli je zcela znejistěnému divákovi nabídnuto vodítko k anticipaci zbytku scény: vrah po sobě začne zametat stopy. Při otírání otisků prstů ze zbraně však omylem vystřelí do zdi – a definitivně scénu posune do zcela jiného kódu než v jakém se pohybovaly ty dosavadní. Zatím se divák nacházel ve světě náznaků a tajemství, nebo v případě Bettyina příjezdu poněkud aseptické čistoty a naivity. Ženy zůstávaly krásné a žádoucí, i když klopýtaly špinavé a zraněné křovinami. Teď se před jeho očima v ošuntělé kancelářské budově perou zpocením, tlustí, nemožně oblečení lidé a přestože jim jde o život, divák místo emocionální spoluúčasti cítí kombinaci odporu a provinilého pobavení. Zatímco předtím dokázal pocítovat hrůzu už jen z muže s espressem, ba dokonce z obyčejného „bubáka“, teď s daleko menší účastí sleduje masakr, při němž se střelí ženy do zad a zabíjejí nevinní údržbáři.

Nečekanost a absurdita scéně dodávají komický efekt. Ten ještě akcentují výrazné zvukové efekty: bušení pěstí, ryk ženy, vrahovo hekání. Jakkoliv je mužovo počínání chladnokrevné, nevzbuzuje hrůzu, protože vrah čím dál víc působí jako obyčejný nešika. Celá scéna je vybudovaná na způsob kanonického formátu – s tím, že jí nechybí výrazný prvek gradace a pointa. Sám vrah své zápolení se znechuceným odstupem komentuje. Kombinace všech těchto rysů scénu jasně usazuje do žánru komedie, přestože velice černé⁸⁶, a divák může prakticky anticipovat předtočený smích. Jakousi druhou, odloženou pointou scény je, že se až do konce filmu nevysvětlí ani spojitost obou mužů s havárií, ani role černé knížky, kvůli níž celé vraždění proběhlo. Anticipace diváků spojené s těmito

⁸⁶ „Coenovsky“ černé, řeklo by se s poukazem na „lynchovskou nálepku“.

dvěma vodítky se tedy ukážou být liché a scéna ztratí pro konstrukci fabule první části Mulholland Drive relevanci.

7.2.2 Rvačky u Adama

Násilný a komediální je i diptych scén, jež se odehrají ve vile režiséra Adama Keshera. V první z nich Adam přijede domů po neúspěšném jednání s bratry Castiglianeovými; cestou se od asistentky dozví, že natáčení jeho filmu bylo pozastaveno, a oznámí jí, že jede domů. To je zásadní vodítko, které u scény v kanceláři chybělo. Na jeho základě může divák dedukovat vztahy mezi postavami nadcházejícího děje a předjímat jejich jednání.

Scéna je uvozena půlkruhovým švenkem sledujícím Adamův příjezd po prostranství před domem, díky němuž divák zaregistruje, že dům stojí na kopci nad městem. Následuje detail na nápis na údržbářské dodávce („Gene Clean“) v Adamově subjektivním pohledu. Adam pak ve velkém celku vchází do moderní vily. Spolu s předchozím sdělením, že jde o Adamův dům, tato kombinace uvozovacích záběrů a informativního detailu divákovi poskytuje všechny nezbytné vědomosti k pochopení vlastní scény, v níž Adam přistihne svou partnerku (dokonce manželku, jak se později ukáže) Lorraine in flagranti s čističem bazénů Genem. Sekvence by se klidně obešla beze slov: veškeré podstatné informace v ní jsou předávány vizuálně a slovní repliky pouze redundantně zdvojují význam („Asi je naštvanej,“ říká Gene o Adamovi). Všechny tři postavy si udržují relativně konstantní výraz – Adam poklidné překvapení, Lorraine vztek, Gene shovívavý nadhled – a jejich projev je založený na fyzické akci.

V důsledku toho scéna svou estetikou připomíná němé grotesky. Nápis na Geneově dodávce funguje jako mezititulek a uhlazená barová hudba působí jako ironický kontrast. Adam do domu vstupuje v nepříliš padnoucím, poněkud velkém saku a když odchází, je jeho kompletně černá garderoba pokrytá kontrastně růžovými skvrnami, což vyvolává asociace s klaunským kostýmem. Jako klaun také dostane napráskáno. Při příchodu si pohrává s golfovou holí – chaplinovskou hůlkou, jeho nehybná, netečná tvář připomíná masku Bustera Keatona.

Scéna je od začátku instantně srozumitelná, oproti sekvenci masakru v kanceláři nezatěžuje diváka náznaky souvislostí s předchozím a následujícím dějem a veškeré anticipace, které vyvolává, nepřekračují její rámec: divák je zvědavý, jak Adam na nečekanou situaci zareaguje. Když se zmocní manželčiny šperkovnice, anticipace jsou dále stimulovány dvojicí záběrů, v nichž Adam těká očima po místnostech a vybírá si vhodný nástroj pomsty.⁸⁷ Po pokoření od Lorraine a Genea je vyhozen před dům a – stále beze slova – odjíždí. Jízda autem tak scénu rámuje a vytváří z ní samostatný celek.

Po již zmíněné scéně, v níž Betty s Ritou učiní pokrok v pátrání po Ritině ztracené identitě (zjistí adresu Diane Selwyn), přichází druhý díl „grotesky“ v Adamově vile. Je naznačen stejný rámec: od zaparkovaného auta, tentokrát černé limuzíny, přichází obrovský muž s vážným výrazem. Podobně jako v prvním případě je zabrán zevnitř domu skrze skleněnou stěnu. Vstupuje dovnitř a volá Adamovo jméno, zatímco Adam předtím volal manželku. Divákovy anticipace ohledně dalšího vývoje situace pramení z podobnosti s první variantou scény a z anticipací plynoucích z předchozího děje (muž nejspíše přijel kvůli odplatě za rozbití limuzíny bratří Castiglianeových). Divák zároveň tuší, že Adam v domě už není: všudypřítomnost narace první části Mulholland Drive a struktura paralelní montáže v této konkrétní pasáži téměř vylučuje, aby se po svém odjezdu do vily bez divákova vědomí vrátil.

Scéna si udržuje groteskní ladění: postavy mají i tentokrát konstantní výrazy a projevují se pohybovým herectvím. Z hlediska informativnosti mohla i tato scéna zůstat němá, zvuk je použit pouze ke komickému efektu: v pozadí hraje nekonfliktní, příjemné blues, které diváka nutí vnímat nadcházející rvačku s odstupem, a když se muž zbaví útočící Lorraine tím, že ji odhodí za sebe, uslyšíme mimo obraz náraz a její zaúpění. Pozoruhodné je, že stejně jako při vraždách v kanceláři i zde evidentně komediálně laděný výstup obsahuje – proti obvyklým očekáváním – násilí vůči ženám. Výstup je ukončen uprostřed dění nedlouho poté, protože je zbytečné dovádět ho do konce: divák předjímá, že muž Adama nenajde a scéna skončí odjezdem auta. Anticipace však diváka nevedou mimo rámec scén. Diptych rvaček v Adamově domě ani nevyřešil kauzální pojítka z předchozích sekvencí, ani nepředstavil vodítko nové, vedoucí k sekvencím následujícím. Že se budou

⁸⁷ Identickým způsobem stimuluje očekávání diváků Tarantino v *Pulp Fiction*: Historkách z podsvětí, když si Butch (Bruce Willis) vybírá zbraň v Maynardově krámku.

Castiglianeové chtějí Adamovi pomstít za zdemolovanou limuzínu divák nejspíš už očekával; po mužově neúspěšné misi může maximálně předjímat, že v tom budou pokračovat. Nevěru Adamovy manželky nic nepředznamenávalo; lze se domnívat, že si s ní nebo s Genem Adam bude chtít vyřídit účty, ale k ničemu takovému v Mulholland Drive nedojde.

7.2.3 Dvojitý casting

Dvojice scén, v nichž Betty kvůli konkurzu na roli ve filmu předehrává krátký dialog, představuje jeden z režijních a hereckých vrcholů Mulholland Drive. Zároveň disponuje takovou přesahovou rovinou, že byla označena za „rosettskou desku pro tajemství herectví hvězd v hollywoodském filmu“ (Toles 2004, s. 13). Zdůrazněme v této souvislosti, že scény jsou uvozeny záběrem na ikonický nápis Hollywood nad městem.

Zatímco v případě rvaček u Adama fungovala druhá ze scén jako symetrický dovětek ke své předchůdkyni, tentokrát je první scéna pouhou předehrou k té následující. Betty a Rita v ní nacvičují dialog, který v jejich podání vyznívá jako banální melodramatický výstup, hádka mezi ženou a mužem⁸⁸, jenž ve vztahu k ní zřejmě překročil stanovené meze. Veškerá Bettyina herecká strategie spočívá v postupném přibližování se k protihráčce, hysterické mimice a ohánění se (kuchyňským) nožem. K „televizní“ plochosti výstupu přispívá i fakt, že její ženy inscenují v kuchyni oblečeny v županech, tedy v poněkud „sitcomovém“ prostředí.

Když tedy o něco později dojde na druhou castingovou scénu, kterou Betty dopředu explicitně avizuje a která je uvozena jen o málo méně ikonickým záběrem na bránu studií Paramount, divák anticipuje nejhorší možný průběh. Nejde jen o to, že dialog „šustí

⁸⁸ V angličtině je dialog napsaný tak, aby se z něj pohlaví mluvčích nedalo vydedukovat. Při tomto tvrzení tedy vycházím z faktu, že potenciální tvůrci chystaného filmu Betty při castingu ve studiu přiřadili mužského partnera. Stejným způsobem uvažoval autor českých titulků k pracovní verzi filmu, dostupné při tuzemském uvedení u distribuční společnosti Artcam, když první repliku Bettyina přihrávače přeložil do mužského rodu: „I came back“ = „Vrátil jsem se.“ Tím však zároveň zničil zamýšlený moment překvapení, jehož Lynch dosáhl tím, že divákovi v prvních záběrech scény „zatajil“, že Betty a Rita předehrávají. Titulky Petra Zenkla v dramaturgii Anny Kareninové, shodně ve verzi Mulholland Drive pro kina i DVD, si tento režisérský vtíp uvědomují a překládají danou repliku rodově neutrálním „Jsem tu zpátky.“

papírem“ a že Betty zatím předvedla jen velmi omezený herecký repertoár. Po celý dosavadní průběh filmu je Betty prezentována jako místy až nesnesitelně naivní, hyperaktivní, nedotčená mladá žena z venkovského zapadákova, která se s bezelstností sobě vlastní pokouší splnit si archetypální dívčí sen, na němž už si přitom před ní vylámaly zuby zástupy jistě daleko talentovanějších hereček. Bettyina odtrženost od reality v lepším případě vede k očekávání konfliktu se skutečným světem, v horším přímo vybízí ke škodolibému přání téhož. K tomu svádí i dychtivý výraz, s jakým Betty ke studiu přichází.

Negativní anticipace Bettyina výkonu ještě přizívuje další vývoj událostí. Betty přichází do klaustrofobně stísněné místnosti, která přetéká neznámými lidmi, je opticky zmenšená všudypřítomným dřevěným obložením a má zastřená okna, jež se navíc jen málokdy dostanou do záběru. Jakkoliv ji všichni přítomní srdečně vítají, jde o bizarní – a proto znejist'ující – kolekci postav v čele s věčně ospalým režisérem Bobem, starosvětským Wallym, který obstarává komunikaci, a vyšeptalou hereckou karikaturou jménem Woody⁸⁹, jež se chystá scénu s Betty odehrát. Právě Woody pokračuje v podrývání Bettyina sebevědomí, když vyjádří úmysl sehrát s ní dialog „jako s tamtou holkou, jak se jmenovala, ta černovlasá“, protože „všechny to říkají stejně“. A už tak dostatečně nervózní Betty přijde o veškerou zbývající oporu, když si ji Woody přitáhne k sobě a zmaří tak její plán s gradováním scény prostřednictvím proximiky. Divák si je svými anticipacemi jist tím spíš, že se na rozdíl od některých předchozích scén cítí pevně ukotven v časoprostoru a smyslu dění: je informován o tom, co se bude dít dál, text scény už zná, všichni přítomní mu byli představeni a těsná místnost nedává příliš příležitostí k prostorovým překvapením.

Betty má na sobě při příchodu do studia šedý kostým, odkazující ke garderóbě Kim Novak v Hitchcockově *Vertigu* (Rodley 2005, s. 271; Toles 2004, s. 5). „Spojitost s *Vertigem* nám napovídá vyhlížet u Betty druhou identitu,“ tvrdí Toles, což však předpokládá nadprůměrně filmově vzdělaného diváka; dostatečným předznamenáním

⁸⁹ George Toles ve svém rozsáhlém a důkladném rozboru této scény, z něhož zde čerpám, neopomíjí ani signifikanci jmen jejich účastníků, již člověk nenarozený v americké realitě nemůže kompetentně posoudit. „Čiperná neskutečnost Bettyina jména je jako virus, přenášející spřízněnou nepravděpodobnost na jména představovaná (či zaznívající) v její přítomnosti: Woody, Bob, Wally, Jack, Lynn James, Chuck.“ (Toles 2004, s. 4)

Bettyiny doposud skryté tváře může být samotný fakt, že se postava z šedé blůzy těsně před přehráním dialogu vysvěleče. Všechna očekávání pak odpadají stejně rychle jako tento kostým, protože Lynch před divákem rozehrává scénu, která veškeré předchozí anticipace neguje.

Prvním krokem k tomu je už sama možnost přehrát dialog jako hádku i coby milostnou scénu. Významově otevřené repliky Lynch používal i ve scéně vražd v kanceláři a v tomto případě na polysémnost textu upozorňuje i zmíněnou nejednoznačností co do pohlaví postav a možností aplikovat dialog na aktuální situaci mezi Betty a Ritou. Tím, že předem ukázal jednu z konkretizací textu a později využil jinou, divácké anticipace ohledně této scény fakticky zavedl do slepé uličky⁹⁰.

Druhým nečekaným aspektem scény je Bettyina probuzená sexualita. Od chvíle, kdy Betty přistoupí na Woodyho rozhodnutí „zahrát to hezky zblízka“ a využije je ve svůj prospěch, vezme režii scény zcela do svých rukou. Nic z předchozího děje přitom nepodporovalo předpoklad, že by v sobě podobnou moc měla; ostatně nepočítáme-li její (minimální) kontakt s důchodcem z letadla a telefonický rozhovor s neznámým policistou, je tato scéna její první interakcí s mužskými postavami. Bettyino dosavadní chování ve stylu naivní venkovanky ve velkoměstě, „odvážné školačky“ a Nancy Drew veškeré povědomí o její tělesnosti spolehlivě vylučovalo.

Třetím – a možná největším – překvapením je potom Bettyin herecký talent, který se projevuje i na základě předchozích dvou faktorů. Schopnost obrátit nepřízeň situace ve svůj prospěch ohromí její nositelku možná víc než kohokoliv jiného; Betty sama při přehrávání s Ritou přiznala, že jde o velmi slabý text. Centimetrově nuancovaná gestikulace při druhém čtení scény je stejnou měrou manifestací Lynchovy mistrovské režie jako Bettyiny nejistoty a jejího propukajícího herectví. V úvodních fázích přehrávání dialogu nelze spolehlivě říct, která z reakcí Betty reprezentuje její nejistotu či obranu vůči agresivnímu partnerovi a která už je jejím záměrem. Percepci zkušenějšího diváka ještě dále komplikuje fakt, že postavu Betty hraje herečka, jež byla v době vzniku filmu ještě relativně neznámá. (Pro Naomi Watts se Mulholland Drive stal kariéřním průlomem.) To,

⁹⁰ Takovou práci s místy nedourčenosti v díle nelze nepovažovat za autorovu anticipaci diváka.

že Betty má nečekaný herecký talent, je pro něj předstupněm k ještě většímu překvapení, jak dobrá tím pádem musí být herečka, která ve skutečnosti Betty hraje.⁹¹

Mnohvrstevnatost percepce této scény představuje zásadní zlom na ose iserovské dynamiky retrospekci a anticipaci: divák musí zcela přehodnotit celé své dosavadní vnímání Bettyiny figury, což ještě ztěžuje skutečnost, že Betty bezprostředně po skončení přehrávky sklouzne do své předchozí naivní osoby. Betty se stala „sovou, která není, čím se zdála být“ – a do jisté míry tak předznamenala přechod mezi první a druhou částí Mulholland Drive, při němž postavy ztrácejí své identity.

7.2.4 Švy

Přechod mezi dvěma stylově autonomními částmi Mulholland Drive je poměrně výrazný, jakkoliv stejně jako jiné aspekty filmu plně vynikne až ve zpětném pohledu, když se film odvypráví celý. Do místa, kdy kamera najede do otevřené modré krabičky, lze děj poskládat do koherentní fabule odehrávající se v realitě, tedy takové, jejíž časoprostor nenarušují sny, vize či paralelní světy. I u scén, které z divákem doposud vytvořené fabule vyčnívají, se dá doufat, že do ní nakonec zapadnou; příkladem budiž vraždy v kanceláři. Snad jedinou výjimku představuje scéna s bytostí za Winkie's. Od nájezdu do krabičky – a zejména od chvíle, kdy se Betty vzbudí s jiným účesem v bungalovu, jenž má patřit Diane Selwyn, a se samozřejmostí domovského práva komunikuje se sousedkou, která ji oslovuje „Diane“ – je však evidentní, že v univerzu Mulholland Drive došlo k zásadní změně pravidel.

Lynch tuto změnu nenápadně předznamenává. Když Betty s Ritou jedou taxíkem nočním městem do klubu Silencio, rozostří obraz podobným způsobem, jaký později používá v druhé části filmu. Klub Silencio představí nepřirozeně velkým uvozovacím záběrem, který na sebe upoutává pozornost. Kamera se pak se zakomíháním zvedne ze země a vjede vchodem do klubu. Lynch steadycamové jízdy používal už v předchozích scénách, například při seznamování diváka s interiérem tetina bytu, ale vždy tak, aby je

⁹¹ Komplexnost tohoto uvažování ještě umocňuje fakt, že Lynch při obsazování hlavní ženské role v Mulholland Drive nemohl tušit, že půjde fakticky o dvojroli: Naomi Watts měla hrát pouze Betty, postavu

bylo možno spojit s pohledem konkrétní postavy. V tomto případě taková postava neexistuje a pohyb kamery je natolik specifický, že by jej žádné lidské figuře ani přiřadit nešlo. Konferenciér z pódia neodejde, ale nerealisticky zmizí v oblaku kouře filmovým trikem (což je poněkud ironické, neboť jeho expozé spočívalo v systematické dekonstrukci iluze představení). Tyto detaily představují projevy „probouzejícího se“⁹² narativního sebeuvědomění: zatímco v první části byla jeho míra zcela v intencích klasického stylu nízká, ve druhé je v duchu stylu autorského poměrně vysoká.

Samotný přechod do druhé části je potom velmi rychlý. Betty a Diane se vrátí do tetina bytu a projdou do ložnice. Tam Betty jednoduše zmizí. Rita modrým klíčem nalezeným dříve ve své kabelce odemkne modrou krabičku, kterou Betty v klubu Silencio našla zase ve své kabelce. Kamera najede do tmy uvnitř. Krabička spadne na koberec. Do ložnice přijde teta Ruth a ostentativní švenk z jejího úhlu pohledu ukáže, že v místnosti není ani jedna z žen, ani krabička. Následuje stylisticky výrazná série prolínaček a zatmívaček – přechod nejen v časoprostoru, jaký taková interpunkce obvykle naznačuje, nýbrž vůbec v modech reality. Kovboj během ní „vzbudí“ ženské tělo z bungalovu ve Sierra Bonita, které se střídavě rozkládá a je zdravé a má na sobě buď černé neglizé nebo šedivé. Žena vstane a je takřka identická s Betty.

Změny ve stylu narace a porušení časoprostorové jednoty vytvářejí základ pro očekávání, že ve filmu dojde k zásadní změně. Lynch tato předznamenání ještě podtrhuje ve formě i v obsahu. Jako by nebylo dostatečným indikátorem změny to, že se dvě postavy prostě „vypaří“, což klasická narace nepovoluje, zdůrazní⁹³ zvuk jejich kroků při příchodu do ložnice, přičemž žádné odcházející kroky samozřejmě slyšet nejsou. V obsahové rovině nechá Betty najít krabičku evidentně pasující k dříve nalezenému záhadnému klíči a divák logicky očekává, jaké tajemství v ní tento klíč otevře.

Diane si vynutily pozdější okolnosti. Tento dojem umocňuje vědomí, že máloco je tak těžké zahrát věrohodně jako špatnou herečku, jíž Betty byla v první castingové scéně.

⁹² Tato metafora je namísto tím spíš, že vysoce sebeuvědomělá narace vypráví bdělou, reálnou část Mulholland Drive.

⁹³ Ve scéně, kde se Betty s tetiným bytem seznamuje, jsou její kroky na stejné trase daleko tlumenější.

Pasáž od objevení mrtvol v bungalovu až po Dianino probuzení tedy představuje jakousi nárazníkovou „šedou zónu“ mezi dvěma odlišnými částmi filmu, jejichž styly narace se v ní mísí. Nejostřejší přechod pak představuje „šev“ začínající zmizením Betty. Dva mody reality Mulholland Drive – skutečnost a sen – však na sebe v první části filmu narážejí i při jiných příležitostech. Tyto „průběžné švy“ mají nejviditelnější podobu v kratičkých předzvěstech či náznacích něčeho neblahého, jako je démonický škleb důchodců, s nimiž se Betty rozloučila před letištěm, či dvojice mužů v autě, která z neznámých důvodů děsí Ritu. Nejsou motivované fabulí a nepřinášejí tedy žádnou dějově relevantní informaci; jejich funkcí je pouze šířit zlou předtuchu, budit v divákovi negativní anticipace. Zcela explicitní ukázkou přináší bláznivá sousedka Louise, když Betty přesvědčuje: „Někdo má potíže. Děje se něco zlého!“ Exhibilicí iracionální hrůzy spojené s očekáváním je potom scéna ve Winkie's, ale ta je oproti ostatním průběžným švům mnohem rozsáhlejší a komplexnější (v tomtéž prostředí se odehrávají dvě další scény, což vybízí k paralelám) a opět, jako už několikrát v této práci, jednoznačné klasifikaci uniká.

7.3 Anticipace na úrovni motivů

Průběžné švy tedy v divákovi průběžně vzbuzují očekávání, že se v podhoubí probíhajících událostí odhalí cosi temného, a šev v podobě zlomu do bdělé reality ho přiměje předjímat zásadní narativní zvrat. Mulholland Drive však nabízí i další vodítka, která ve filmu signalizují přítomnost dvou paralelních světů.

7.3.1 Iluze

Scéna s bytostí za restaurací Winkie's vykazuje výraznou podobnost se scénou v klubu Silencio. Obě se vzpírají racionálnímu vysvětlení v tom smyslu, že je nelze v rámci první části filmu zdůvodnit potřebou rozvinout fabuli – jakkoliv právě tento důvod motivuje použití drtivé většiny výrazových prostředků klasického stylu narace, jenž je v první části Mulholland Drive poměrně konzistentně dodržován. Je tedy třeba chápat je na úrovni symbolické: „symbolický modus se dostává do hry tehdy, když daný text popisuje určitá chování, objekty a události, které dávají smysl doslovně, čtenář je ovšem pocitově jako pragmaticky nevysvětlitelné, protože kontext jejich výskyt neospravedlňuje. Standardní reakcí na jakékoli zavedení symbolického modu je jakýsi neklid na straně čtenáře, jenž vidí nějaký sémantický odpad, přebytek možných a stále nepřesných označení

čehosi, co by zde – z hlediska konverzační nebo narativní úspornosti – vůbec být nemělo.“ (Eco 2005, s. 151) V rámci Bordwelloy teorie narace pak lze tyto scény chápat prostřednictvím umělecky motivovaných procedurálních schémat: jako scény jedním slovem „lynchovské“, paradoxně potvrzující horizont očekávání spojený s Lynchovým filmem poté, co jej tento Lynchův film rozbíjí tím, že je vyprávěn nečekaně „normálně“.

Obě scény, jež spojuje i kulminace v podobě kolapsu jedné z postav, lze sjednotit motivem iluze. Ve Winkie's muž jménem Dan⁹⁴ vypráví o tváři ze své noční můry, kterou by ani za nic nechtěl vidět ve skutečnosti, načež se jde v doprovodu svého společníka na dotyčné místo „zbavit toho příšerného pocitu“, tedy přesvědčit se, že jde skutečně jen o sen. V klubu Silencio si dá konferenciér velmi záležet na tom, aby publikum přesvědčil, že celé představení probíhá na playback. V obou případech dochází k masivnímu budování diváckých očekávání vůči něčemu, co není reálné, ale co je – jak se ukáže později – silnější než realita. Dan zemře čirým strachem, čili očekáváním, že se stane cosi strašného: obávaná bytost mu sama o sobě nijak neublíží, pouze se mu ukáže, a je nejspíš jeho pouhou představou⁹⁵. Betty a Rita pak v Silenciu i přes systematicky vybudované vědomí iluze zakusí silný emocionální zážitek, jak dokazují jejich reakce: obě ženy při vystoupení pláčou.

Obě scény velmi komplexním způsobem reflektují diváckou percepci. Dan je konfrontován s vizí, kterou předjímá, ale která na něj přesto maximálně zapůsobí. Divák v ten okamžik reaguje zcela analogicky, byť méně fatálně, silným úlekem. Divák i Dan podléhají jakési dvojstranné anticipaci: bytost se za Winkie's stejně dobře schovávat může i nemusí. Dan si je racionálně vědom její snové povahy a jde se přesvědčit o její reálné neexistenci, ale emocionální zážitek ze snu mu nedovolí plně se na racionalitu bdělého světa spolehnout. Divák se nachází v podobné situaci. Klasický styl narace a realističnost dosavadního (jakkoliv krátkého) děje přítomnost bytosti ze snu spíše vylučuje, ale horizont očekávání daný vědomím, že jde o film Davida Lynche, a obrovský důraz kladený na

⁹⁴ Podle závěrečných titulků a scénáře k pilotu jde o Dana, podle zvukové stopy a českých podtitulků se muž jmenuje Steve.

⁹⁵ Představou v rámci světa první části filmu; v rámci celku Mulholland Drive je sám Dan představou Diane, což kategorie reality relativizuje. Reakce Danova společníka však signalizuje, že děsivou tvář vidí pouze Dan. Druhý muž se směrem k ní nikdy nepodívá a vyděsí se o zlomek vteřiny později než Dan, přičemž má oči upřené na něj. Zdá se tedy, že jeho reakci způsobí Danovo chování.

vybudování očekávání pointy našeptávají, že by se „něco“ stát mělo. Anticipace se tak de facto stává tématem celé scény. Divákem je nakonec i Danův společník, který, nacházející se ve (své) realitě, žádná nadpřirozená zjevení neočekává, ale stává se svědkem Danovy reakce.

Betty a Rita se potom stávají divačkami zcela explicitně. Jejich horizont očekávání je dán formátem živého představení, u něhož se obvykle playback neočekává. Když však konferenciér na přítomnost playbacku až přehnaně okázale upozorní, vzbudí tím očekávání jiného druhu – totiž že se zcizovací efekt představení stane jeho tématem. I přes svou zdůrazněnou iluzivnost však představení ženy emocionálně ovládne – a to do té míry, že na zpěvaččin kolaps nereagují o nic výrazněji než na její předchozí imitovaný zpěv. Nelze nicméně rozlišit, zda kolaps nevnímají jako součást představení, podobně jako byla v předchozí scéně přítomnost bytosti za Winkie's stejně pravděpodobná jako její nepřítomnost. K této ambivalenci je nutné připočítat, že obě scény percipuje nejen divák Mulholland Drive, nýbrž i Diane, v jejímž snu se odehrávají. Divák tak prostřednictvím filmu sleduje sen ženy, jíž její podvědomí „promítá“ vizi jí samotné, jak se dívá na představení, které imituje skutečnost, popřípadě vizi člověka, jehož zabije jeho vlastní sen. Scény jsou do jisté míry symetrické, nicméně z hlediska tematizace motivů diváctví a snu se nacházejí každá na jiné úrovni. Ve Winkie's je primárním divákem a anticipátorem scény osoba, z jejíž hlavy iluze pochází, zatímco v Silenciu je iluze vytvořena někým jiným než příjemkyněmi, a tedy někým, kdo už s pojmem diváka záměrně pracuje. V obou případech jde o šev: do Dianina snu prosakuje vědomí reality, ale čím blíže je Diane probuzení, tím „reálnější“ se tato realita stává, když se ze snu ve snu změní v divadelní představení.

Obě scény také působí na obě signální soustavy. Bytost za Winkie's „zaútočí“ na Dana a na diváka klasickým hororovým efektem – kombinací vybuzeného očekávání (subjektivní pohled postavy nakukující za roh) a bleskovým objevením se obávané věci v doprovodu nárazu zvukového efektu. Tvář při takovém postupu ani nemusí být nijak zvlášť stylizovaná: úplně stačí, když je začerněná, jak ukáže zastavení filmu v tomto místě. Není důležitá podoba „bubáka“, nýbrž leknutí: lekat může kdokoliv, pokud se tak stane nečekaně, nebo naopak přehnaně očekávaně. V klubu Silencio pak divák vidí, jak pouhá – a vědomá – iluze blesku a hromu Betty přivede k nekontrolovatelnému třasu. Na úrovni

druhé signální soustavy pak divák reflektuje, že je soustavně upozorňován na nereálnost toho, co uvidí, a vytváří si hypotézy, k čemu takový postup povede.

Takový postup zároveň vykazuje značné narativní sebeuvědomění. Scény, v nichž jsou postavy filmu soustavně upozorňovány na to, že budou konfrontovány s iluzí, jsou zároveň situacemi, kdy režisér nutí diváka uvědomit si, že sleduje film. Toto vědomí paradoxně nepůsobí proti diváckému efektu: Dan se lekne k smrti, Betty a Rita jsou představením hluboce zasaženy, divák filmu reakce všech tří kopíruje. Mulholland Drive se prostřednictvím těchto mechanismů stává reflexí filmu jako média. Přestože divák filmu ví, že sleduje film, nebrání mu to v tom, aby se do něj dokázal plně emocionálně ponořit – a to do té míry, že se pro něj tato iluze stane mocnější než realita.

7.3.2 Hollywood

Iluzivnost první části Mulholland Drive, která se odehrává ve snu, ještě zdůrazňují Bettyiny časté výroky typu „nemůžu tomu uvěřit“, „to je neuvěřitelné“, „dostala jsem se do vysněného místa“ a podobné. Betty jimi vyjadřuje své nadšení nad tím, že dostala šanci na kariéru herečky. Lynch motiv iluze spojuje s médiem filmu. Obě linie se sbíhají v motivu Hollywoodu, který se v Mulholland Drive projevuje na několika úrovních a stimuluje na nich divácká očekávání.

Hollywood v Mulholland Drive figuruje jak coby fyzické místo, tak – a to hlavně – jako všeobjímající synonymum amerického filmového průmyslu, jeho historie, děl vzniklých v jeho rámci a myšlenkových stereotypů a klišé s ním spjatých. Na nejzákladnější rovině se Mulholland Drive v obou těchto Hollywoodech odehrává. Divák tedy může očekávat, že se podívá na reálné hollywoodské lokace (Sunset Boulevard, studia Paramount, nápis Hollywood) a zároveň že navštíví zákulisí filmového byznysu (jednání s bratry Castiglianeovými, druhá castingová scéna). Mulholland Drive také reflektuje všeobecně rozšířená (a tedy naivní) očekávání ohledně toho, jak to v „továrně na sny“ chodí: film diváka zavede na dekadentní večírek, seznámí ho s režisérem vlastním drahé auto a luxusní vilu, ukáže mu tajemné šedé eminence v pozadí výroby filmu. Vedle tohoto pozlátka mu však odhalí i jeho odvrácenou stránku, o níž se člověk v časopisech s lesklými

obávkami obvykle nedočte, ale která od sebevraždy Peg Entwistle⁹⁶ představuje neméně pevnou součást hollywoodského mýtu: zničené naděje, zoufalství, pokusy o kariéru končící v lepším případě prací servírky, v horším předčasnou smrtí.

O úroveň výše Mulholland Drive disponuje arzenálem odkazů na konkrétní postavy, filmy a místa s Hollywoodem spjatá. Souvislost s Hitchcockovým *Vertigem* (Bettyin šedý kostým při castingu) již zde byla uvedena. Postavu Coco hraje slavná hvězda klasických muzikálů společnosti MGM Ann Miller. Rita si zvolí jméno podle plakátu na film *Gilda*. Podle scénáře si Betty odklepává imaginární cigaretu ve stylu Marlene Dietrich. Některými z těchto přímých referencí Lynch odkazuje ke svým předchozím dílům: Betty pochází z městečka Deep River, Dorothy z Modrého sametu bydlela v bytovém komplexu Deep River. Jiné vytvářejí komplexní strukturu: záběr na bránu studií Paramount cituje Wilderův *Sunset Blvd.* a zároveň poukazuje na konkrétní místo, oba filmy pak tematizují temnou stránku Hollywoodu. Jedna z variant většinového řešení Mulholland Drive navíc předpokládá, že první část nepředstavuje sen, nýbrž vizi v okamžiku smrti; *Sunset Blvd.* je vyprávěný mrtvolou. Oba filmy také mají v názvu jméno slavné silnice. Záběr na nápis Hollywood funkci zobrazení reálné lokace dávno ztratil a stává se symbolem; ne náhodou jsou závěrečné titulky Mulholland Drive a mezititulky traileru psány stejným fontem jako písmena, z nichž je sestaven. Tyto přímé odkazy stimulují divákovu tvorbu hypotéz v závislosti na jeho divácké zkušenosti a povědomí o historii filmu: plakát na „nějaký starý“ film může pochopit pouze jako poukaz na slavnou hollywoodskou minulost, může na jeho základě anticipovat děj a postavy (*Gilda* byl film noir o stejnojmenné femme fatale, skrývaných tajemstvích, zradách a milostném trojúhelníku), nebo může dokonce předjímat, že Rita je pouhou iluzí (slogan *Gildy* zněl „There NEVER was a woman like *Gilda*“).

Při budování sítě souvislostí lze zajít libovolně daleko. Filmovými souvislostmi je vícenásobně zatížená už sama silnice Mulholland Drive. Přezdívá se jí *Bad Boy Drive*, protože na ní bydleli problémoví hollywoodští herci Warren Beatty, Jack Nicholson a

⁹⁶ Peg Entwistle byla mladá herečka, která kvůli neúspěchu v Hollywoodu spáchala 18. září 1932 sebevraždu skokem přímo ze slavného nápisu Hollywood (tehdy ještě Hollywoodland).

Marlon Brando.⁹⁷ Je pojmenovaná podle inženýra Williama Mulhollanda, jehož řešení zásobování Los Angeles vodou nebylo nijak ohleduplné; těmito událostmi se inspirovala slavná Čínská čtvrť. Představitelka Betty a Diane, Naomi Watts, byla před natočením Mulholland Drive sama relativně neznámou začínající herečkou. Mladou ženu pokoušející se o herecký úspěch v současném Los Angeles navíc hrála i ve filmu *Ellie Parker*, v němž se dále objevili další dva herečtí představitelé z Mulholland Drive (Scott Coffey a Mark Pellegrino) a žena jménem Jennifer Syme, již je Mulholland Drive věnován. Právě díky těmto řetězům asociací lze kolem Mulholland Drive budovat „velká řešení“, v nichž hrají roli i sebemenší detaily ze světa reálného i diegetického.

Třetí druh odkazů představuje používání zavedených filmových postupů a klišé. Bez narativních strategií hollywoodské kinematografie se neobejde zřejmě žádný běžně distribuovaný film, ale Mulholland Drive s nimi pracuje příznakově, na způsob pastiše. Dva detektivové se na úvod filmu „objeví, odříkají standardní dialog z televizního policejního seriálu a zmizí“, Betty s Ritou „vlezou dovnitř oknem do ložnice ve stylu Nancy Drew“ (Ebert cit. 2006-08-03). Masakr v kanceláři je „dalším filmovým poukazem, tentokrát na absurdistický moderní black noir žánr“, jímž Lynch „trumfuje Tarantina“⁹⁸ (Wyman cit. 2006-08-03). Betty se svým „správnáctvím“ a naivitou jako by vypadla z telenovely. Lynch místy pomocí archaizující výpravy evokuje „staré časy“: klub Silencio mohl v této podobě existovat už před sedmdesáti lety, podobně tak i místnost ve studiích, kde Betty absolvuje casting, či salónek, kde proběhne jednání s Castiglianeovými. V jednotlivých scénách pak Lynch používá instantně rozpoznatelné postavy z hollywoodského kánonu: kovboje, gangstera, kontrastující duo nezkažené, čisté blondýny a vědoucí, tajemné brunety, detektivy atd. Takové „nálepky“ – Bordwellova prototypová schémata – opět slouží jako záchytné body v ději a stimulují vznik hypotéz.

Tematizaci Hollywoodu v Mulholland Drive lze také chápat jako kritiku studiové mašinérie z režisérovy strany. Hlavním argumentem pro předpoklad přítomnosti takové

⁹⁷ Viz internetová biografie Jacka Nicholsona, <<http://www.imdb.com/name/nm0000197/bio>>, cit. 2006-08-07.

⁹⁸ Poukaz na Tarantina by znamenal uzavření kruhu filmových citací. Lynchova Zběsilost v srdci se považuje za předznamenání vlny násilí v americkém nezávislém filmu, jejímž synonymem se stal právě Tarantino. (Rodley 2005, s. 192)

roviny je fakt, že studio zamítlo Lynchův pilot k televiznímu seriálu (televizní společnost ABC patří Walt Disney Company). Jako nejpřímější útok na praktiky hollywoodských studií působí scény, v nichž Adam naráží na tlak vlivných osob nad sebou, ale ty se vyskytovaly už v původním scénáři, který s existencí seriálu ještě kalkuloval. Lynch však už během své předchozí kariéry na studiové mechanismy narazil tolikrát (například v podobě ovlivňování průběhu Městečka Twin Peaks a jeho zrušení, prostřednictvím spolupráce s producentem Dino de Laurentiisem), že se od něj dá rovina kritiky Hollywoodu v Mulholland Drive očekávat. Tuto roviny však lze v Mulholland Drive vycítit i bez povědomí o tom, že by mohla znamenat režisérovo vyřizování účtů: například Bettyinu výkonu při druhé scéně castingu přihlíží skupina hollywoodského vyřazeného lidského inventáře sestavená tak pečlivě, že nemůže jít o náhodu (Toles 2004, s. 4). Ať už divák takové ironizující výpady vnímá jako osobně motivované či nikoliv, v každém případě se k Hollywoodu jako celku – jeho praktikám, minulosti, současnosti, produkci, mýtům – vztahují. Dokonce se zdá, jako by tyto Lynchovy kritické zášlehy k hollywoodskému dnešku představovaly kontrast k počtům, jakou prostřednictvím odkazů přímých (Gilda, Sunset Blvd.), žánrových (postupy filmu noir) a nepřímých (archaizující výprava) režisér možná vzdává zlaté éře americké kinematografie⁹⁹. „Evidentně jde o současnost, ale snová část filmu je romantizovaným podsvětím hollywoodských obytných bloků porostlých břečťanem, stárnoucích hvězd a dokonalé evokace dob minulých v ruchu kypících ateliérech.“ (Wyman cit. 2006-08-03)

7.3.3 Dualita a symetrie

Lynchova práce s hollywoodskými referencemi tedy divákovi přináší mnoho stimulů pro tvorbu hypotéz a anticipací. Tyto poukazy jsou však problematizovány tím, že

⁹⁹ Ta by samozřejmě neunesla nic být jen vzdáleně podobného dvojici žhavých lesbických scén, jež Mulholland Drive obsahuje – ale zároveň je přinejmenším podivné, že se ve filmu mluví na dnešní poměry podezřele slušně. Jakkoliv si kovboj nemusí brát servítky, místo očekávatelného a dnes už dokonce nijak ofenzivního „smart ass“ (dnes nejspíš „chytrák“) použije archaické „smart alec“ (v titulcích „chytrolín“), Coco a Adam místo zrovna tak přijatelného „bullshit“ („blbost“) řeknou „horse-pucky“ („bulíky“), respektive „baloney“ („kydy“). Spořádaně mluví i vrah uprostřed akce, žena ječící na manžela a režisér, kterého právě odstavili od filmu. Nejsprostší slovo v celé první části filmu je zřejmě „shit“ („na hovno“), jímž své espresso ohodnotí jeden z bratří Castiglianeových. V druhé části filmu pak zabiják při přijímání zakázky – tedy při

si divák nikdy nemůže být jist, na jaké úrovni je má chápat: zda doslova, symbolicky, jako umělecky motivované procedurální schéma (např. jako poctu žánru) či jinak. Lynch také v průběhu filmu používá postupy, jež mohou být divákovy známé z jeho předchozích filmů, od formálních detailů typu nízkofrekvenčních zvukových efektů přes vizuální prvky jako jsou těžké sametové závěsy až po motivy v podobě hrozivých mužů v pozadí dění; i tyto postupy se režisérovy prostřednictvím zákonitě staly součástí americké kinematografie, byť ne zcela mainstreamové. U některých stereotypů a klišé tak nelze jednoduše rozlišit, kde končí „obecně filmová“ výpůjčka a kde už jde o Lynchův trademark.

Dobrym příkladem takto smíšených citací je postava kovboje. V tradičním hollywoodském repertoáru patří k těm nejčitelnějším: má instantně rozpoznatelnou vizáž, většinou se projevuje poněkud přímočaře a v drtivé většině případů jasně spadá buď na stranu Dobra, nebo Zla. Lynch v tomto směru pečlivě buduje i divácké anticipace: pojmenuje kovboje prostě „Kovboj“ a uvede ho do děje prostřednictvím dialogu mezi Adamem a jeho asistentkou či sekretářkou Cynthií. V něm Adam představu Kovboje coby reálné postavy ironizuje („Mám si vzít sombrero a kolty?“) a musí schůzku za ním „stylově“ absolvovat na ranči. Když se Kovboj na plátně objeví, splňuje vnějškové atributy své postavy do puntíku¹⁰⁰ včetně těžkého jižanského přízvuku, což budí komický efekt: takový kovboj je v daném kontextu anachronismus. Tím však podobnost se schématem kovboje končí. Tento Kovboj mluví kultivovaně, používá metafory a přestože vznese velmi mlhavou hrozbu („uvidíme se ještě dvakrát, pokud se správně nezachováte“), nedá se říct, že by byl negativní postavou. Film, který Adam považoval za svůj, patří zkrátka jemu a on podle toho velmi věcně jedná. Scéna je tedy zároveň komická (Adam Kovboje ironizuje i v jejím průběhu) i tajemná (co je Kovboj zač?) a anticipace vzbuzuje (jak se Adam zachová?) i porušuje (Kovboj vypadá jako kovboj, ale nechová se tak). Jaksi „obojetná“, duální je i Kovbojova geneze. Na jednu stranu vznikl samovolně, jako každý jiný Lynchův nápad: „Pamatuju se, že když jsem psal Mulholland Drive, postava Kovboje do něj jednou v noci prostě nakráčela,“ říká režisér (Rodley 2005, s. 270). Zároveň však

nevinnější příležitosti než je trojnásobná vražda – zcela samozřejmě použije adjektivum „fucking“, překládané jako vsuvka „kurva“.

¹⁰⁰ Lynch si na popisu jeho vizáže ve scénáři dává záležet a jde do takových detailů jako je „červeně vyšívaná kovbojská košile se slonovinovými knoflíky a šňůrkovou vázankou“.

představiteli Kovboje nechal oholit obočí, aby působil nenápadně znepokojujícím dojmem.¹⁰¹

Lynch má svou nevypočitatelnost. Dává divákovi vodítka, ale tak, aby se nedala použít jednoznačně, a explicitně používané žánrové konvence míchá s neadekvátními prvky, popřípadě vedle sebe staví konvence nesourodé. „Tyto scény jsou zároveň komické, budící smích; nesnesitelně naivní; a přitom je máme brát naprosto ‚vážně‘. Jejich ‚vážnost‘ nesignalizuje hlubší spirituální rovinu, která by ležela pod plytkými klišé, nýbrž bláznivé tvrzení, že naivní klišé jako taková mohou mít vykupující funkci,“ říká Slavoj Žižek. (Žižek 2002, s. 3) Má na mysli extrémní případy Lynchova mísení žánrů, jako je extáze Laury Palmerové na závěr filmu *Twin Peaks*, výbuch zuřivosti pana Eddyho na – shodou okolností – Mulholland Drive v *Lost Highway* či dialog Jeffreyho a Sandy o drozdech coby nositelích harmonie v *Modrém sametu*, ale jeho tvrzení lze vztáhnout i na Lynchovu práci v *Mulholland Drive*. I ty nejidyličtější scény zde mají rušivý temný spodní tón, například v podobě průběžného švu (smích důchodců po Bettyině příletu, bláznivá sousedka), prostřednictvím zdůraznění detailů ze scény s bytostí za Winkie's (telefon, nálepky na skle restaurace) při zatím ještě zábavném pátrání žen po Ritině identitě, či prostě jen použitím hrozivého hudebního motivu. Scény násilné, záhadné a agresivně laděné jsou zase odlehčené komickým, nebo aspoň absurdním prvkem (espresso bratří Castiglianiů). Za scénami neustále zní jakýsi „šum v pozadí“ (Wyman cit. 2006-08-03), který percepce udržuje v ambivalentní rovině. Budování takto duálního diváckého pocitu je však jeden z nejvíce charakteristických prvků Lynchovy tvorby: například v *Městečku Twin Peaks* režisér „vytváří svéráznou atmosféru, která navzdory chlácholivému poklidu působí dojmem hrozivého klamu“ (Fischer 1995, s. 163), v *Modrém sametu* proti sobě stejně jako v *Městečku Twin Peaks* staví idylu amerického maloměsta a temnotu jeho skryté stránky, ve *Zběsilosti* v srdci protiklady představují pohádkově čistá láska a komiksově přehnané násilí. Diváky obeznámenější s Lynchovým dílem proto tento postup při vytváření hypotéz a anticipování významů nejspíš nemate tolik jako diváky méně zkušené.

Oba druhy diváků stejnou měrou však může mást způsob, jakým Lynch určité prvky *Mulholland Drive* zdvojuje. Tato symetrie se nejmarkantněji projevuje mezi první a druhou částí filmu. Obě se odehrávají na některých stejných místech (bungalov ve Sierra

¹⁰¹ Viz <<http://www.imdb.com/title/tt0166924/trivia>>, cit. 2006-08-18.

Bonita, Adamova vila, restaurace Winkie's), v obou dochází ke stejným situacím (černá limuzína vezoucí po nočním Mulholland Drive ženu ve večerním a zastavující na nesprávném místě) a padají v nich stejné repliky („Říkejte mi Coco. Všichni mi tak říkají.“). Situace se však mezi oběma výskyty radikálně změnila. To v divákovi nutně vzbuzuje pocit, že „něco je špatně“, a znehodnocuje to jeho očekávání dalšího děje, vzniklé na bázi iserovského procesu retrospekce a anticipace.

Symetrie však v Mulholland Drive funguje daleko komplexněji. Za prvé – málokdy jde o přesný zrcadlový obraz. Například postavy mohou být ve svých variantách z první a z druhé části symetrické celou řadou způsobů. Extrémním případem jsou Betty/Diane a Rita/Camilla: těmto ženám se po průchodu hlavním švem filmu změní jméno, chování, minulost, celá identita – s výjimkou fyzické podoby. Jiné postavy si mohou ponechat jméno, variovat chování a změnit sociální postavení: Coco se z mile bizarní správcové stane poněkud povýšenou matkou úspěšného režiséra. Mohou si dokonce ponechat všechny své atributy a působit pouze dojmem, že se v jejich životě mezi první a druhou částí odehrály určité změny: Adamovi zůstane jméno, „chytrolínské“ chování, profese i dům, jen se mu začne víc dařit (což dokonce odpovídá tomu, že se v první části podřídil Kovbojovu návrhu). Dílčí posuny v identitách postav však narážejí na možnosti diegetického světa filmu, v němž o nikom nemůžeme vědět všechno. Coco by teoreticky mohla být zároveň správcovou a Adamovou matkou, ale to na základě dostupných informací nelze zjistit¹⁰². Co víc, v Mulholland Drive existují postavy, o jejichž symetričnosti divák vybavený pouze informacemi získanými z filmu nemůže mít tušení: muž, který vstupuje do dialogu Diane a Coco na Adamově party v druhé části, je Wilkins, jemuž v první části patří pes znečišťující dvorek před Bettyiným bytem. Vyskytuje se tedy v obou segmentech filmu a drží si své jméno, ale k odhalení jeho symetričnosti jsou potřeba externí informace. Z první části filmu divák zná Wilkinsovo jméno a z druhé tvář, ale dohromady si je spojí až například s pomocí databáze IMDb.¹⁰³

¹⁰² „Ale jak se dozvíme, jestli má Colombo rád kuskus, když jej v žádné epizodě nejedl? Je třeba si přiznat, že soudržnost fikce sice určuje pravděpodobnost diegeze seriálu, ale často je neúplná. Některé otázky nutně zůstávají bez odpovědi, pokud se scenárista nerozhodl učinit z nich jednu ze zápletek příběhu.“ (Jost 2006, s. 26)

¹⁰³ Podle scénáře je Wilkins scenárista a měl v pilotu kratičkou scénu, v níž se ho Adam telefonicky ptá, zda u něho nemůže přespat. Za předpokladu, že sekvence party v Adamově vile patří mezi natočené ex post po zrušení seriálu, se nabízí otázka, proč Lynch pro zcela minoritní roli použil právě Wilkinse. Je však

Druhou komplikaci symetrie představuje fakt, že neprobíhá vždy přes hlavní šev. To je případ scén castingu, groteskních sekvencí v Adamově domě, kolapsů Dana a plačky Rebeky Del Rio (která se netypicky objevuje pouze v šedé zóně filmu a ještě netypičtěji se jmenuje stejně jako její představitelka). Těsně po nájezdu kamery do modré krabičky se na scéně znovu objeví teta Ruth, jež vypadá, jako by stále hledala klíče, nalezené přitom už na samém začátku. Nájezd do modré krabičky pak připomíná vlet kamery do klubu Silencio, z něhož rovněž vychází modré světlo.

Opakování známé či povědomé informace v ději je velmi výrazný narativní prvek, který obvykle prostřednictvím procesů retrospekce–anticipace a redundance utvrzuje diváka v jeho hypotézách a očekáváních. Takto vstřícná k divácké percepci je v Mulholland snad jen dvojice scén v Adamově domě, kdy může divák na základě první předvídat průběh druhé a tu proto není nutné dovádět až do konce. V ostatních případech symetrie a její nesystematičnost vedou k soustavnému porušování diváckých očekávání a k multiplikaci významů, jež lze do filmu projektovat. Zejména kvůli symetrii vedoucí přes hlavní šev se Mulholland Drive často přirovnává k Möbiově pásce¹⁰⁴: anomálii v podobě plochy, která má pouze jednu stranu a jednu hranu. Zatímco v konvenčně vyprávěném filmu jsou sen a realita dvěma stranami téže plochy, v Mulholland Drive v sebe plynule přecházejí a dodávají filmu jeho vysoce polysémní povahu.

7.4 Mulholland Drive jako celek

Předchozí kapitoly dokumentovaly, jakým způsobem mohou při percepci Mulholland Drive probíhat anticipační procesy na straně diváka a co to případně vypovídá o anticipacích ze strany tvůrce filmu. U diváka se však netematizovala jeho národnost a

možné, že se Wilkinsova scéna z první části vystříhla až na poslední chvíli těsně před uvedením hotového celovečerního Mulholland Drive do kin, což by z něj dělalo poměrně „konvenčně“ symetrickou postavu.

Wilkinsova malá, leč nepřehlédnutelná role zároveň porušuje vnitřní normu narace: v konvenčně vyprávěném filmu by byla přítomnost neznámých osob na party zcela v řádu věcí, ale v druhé části Mulholland Drive platí pravidlo, že divák musí všechny postavy znát už z první části. Tento způsob percepcie a anticipování režisérovy záměry je pro Mulholland Drive charakteristický.

¹⁰⁴ Rodley 2005, s. 267; Prokopová 2002b, s. 48; Wyman cit. 2006-08-03 a další.

opomíjen s jedinou výjimkou zůstával fakt, že první zhlédnutí Mulholland Drive se zásadně liší od všech ostatních.

7.4.1 Percepce filmu

Divák byl v průběhu této práce velmi mlhavě definován jako příslušník euroamerické civilizace a konzument její kultury s různým stupněm divácké zkušenosti. Není však pochyb o tom, že je rozdíl v tom, jak Mulholland Drive vnímá rodilý Američan a jak ostatní členové výše určeného publika – čistě na základě toho, že se Lynchův film odehrává v dnešních Spojených státech, tematizuje americkou kulturu a pracuje s každodenní realitou. Americký divák tak má přirozeně vyšší rozlišovací schopnost při odhalování odlišností vůči této realitě a je i citlivější na popkulturní reference, což jej samozřejmě zvýhodňuje i při tvorbě anticipací. Tento rozdíl je patrný například ve v klubu Silencio, kde plačka zpívá píseň Crying od Roye Orbisona. Zatímco průměrný český divák slyší srdcervoucí, ale nejspíš pouze matně povědomou melodii, průměrný Američan i přes režisérem kladené překážky (skladba je v a capella verzi se španělským textem) rozpozná „až příliš důvěrně známý pop song“ (Toles 2004, s. 12), který by si „za žádných okolností neměl pouštět nikdo byť jen v lehké depresi. Zármutek, lítost a odsouzení k věčné existenci utopené v slzách (...) by mohly působit natolik drtivě, že by takto nakloněného jedince dohnaly k tomu, aby skoncoval se vším“ (Dahl cit. 2006-08-18). Jsou-li s touto písní v americké popkultuře běžně spojovány takové asociace, má americký divák v tomto případě oproti svému neamerickému protějšku o významnou indicii pro anticipaci dalšího děje víc.

Důležitější – a oběma společný – je však zmíněný posun mezi první percepcí a těmi následujícími. Obecně platí, že při prvním zhlédnutí se divák ze všech výrazových prostředků filmu věnuje nejvíce těm narativním, aby mohl vytvořit soudržnou fabuli. Teprve při opakované percepci se nemusí soustředit na to, *co* je vyprávěno, nýbrž i *jak*, případně na další aspekty filmu. Přinejmenším u filmů s klasickým stylem narace pak bývá zvykem, že divák dosáhne kompletního pochopení děje už na konci prvního zhlédnutí: „klasický film neochvějně postupuje k rostoucímu uvědomění absolutní pravdy“ (Bordwell 1990, s. 159).

Mulholland Drive je v tomto ohledu jiný. Divák si může začít vytvářet první opravdu relevantní hypotézy o celém filmu teprve po jeho skončení: dokud není svědkem Dianiny sebevraždy, nemůže znát plný rozsah jejích motivací.¹⁰⁵ Mulholland Drive se však liší i od filmů, které divákovi dodají dějově zásadní informaci až v závěru, například v souvislosti s dramatickým odhalením či s achronologickým vyprávěním¹⁰⁶. Použijeme-li metaforu s puzzle z kapitoly Anticipace ze strany kritiky, chybí divákovi v těchto případech poslední – jakkoliv klíčový – kousek skládačky, která však již je téměř sestavena, zatímco po skončení Mulholland Drive v jeho hlavě „převládne zmatek z nejasnosti děje a nemožnosti složit tento puzzle dohromady, protože se v jedné hromádce smísily dvě sady dílků“ (Fila cit. 2006-08-12). Divák dopředu obvykle neanticipuje, že uvidí snímek složený ze dvou stylově odlišných filmů, což činí z první percepce ještě víc matoucí a náročnější zážitek. Divák je nejdřív ukolébán srozumitelným klasickým stylem první části, jakkoliv jej narušují švy a šum v pozadí, a následně znejistěn „lynchovštější“ přechodovou šedou zónou. Od dalšího děje tedy očekává vysvětlení, ale místo něj je připraven i o tak elementární anticipace, že jedna postava se během filmu jmenuje stále stejně a hraje ji tentýž protagonista. Při prvním zhlédnutí se tedy pokouší logicky propojit právě viděné s předcházející „klasickou“ částí a neuvědomuje si, že jde o oddělené segmenty.

Divák může zůstat u jednoho zhlédnutí, případně při dalších vědomě rezignovat na hledání jednotícího významu. K dalšímu životu se Mulholland Drive probouzí tehdy, vytvoří-li si příjemce hypotézu, která by film do sjednoceného celku uzavřela, a případnými dalšími zhlédnutími si ji ověřuje. Není téměř možné, aby si už napoprvé všiml takových detailů, jako že při scéně „vplutí“ do modré krabičky nejsou slyšet žádné odchozí kroky. Při opakovaných percepcích mu však pro jeho hypotézy mohou posloužit jako důkazní materiál. Teprve tehdy se percepce Mulholland Drive blíží sledování klasicky vyprávěného filmu, na jehož konci divák zná „absolutní pravdu“.

¹⁰⁵ Připomínám, že se stále pohybuji v rámci většinového řešení.

¹⁰⁶ To je případ filmu Memento, jenž se v kinech objevil přibližně ve stejné době jako Mulholland Drive a vyznačoval se rovněž vysokými nároky na diváckou percepci. Proto se také v souvislosti s Mulholland Drive někdy zmiňuje (Bláhová 2003; Ebert cit. 2006-08-03a).

7.4.2 Diane režisérkou

Tehdy také příjemce může zakusit slast, jež je s percepcí uměleckého díla fiktivní povahy spojená. Podle Bordwella a reprezentantů kostnické školy plyne z procesu konstrukce smyslu, respektive z konkretizace potenciálního smyslu díla do individuálního významu. Dynamiku tohoto procesu zajišťují retardace, které diváka udržují v napětí, a míra nedourčenosti nastavená tak, aby se divák při projekci významu ani nenudil, ani příliš nenamáhal. Takový model zcela odpovídá tomu, co podle většinového řešení v první části Mulholland Drive zakouší Diane: lítostí a výčitkami svědomí stíhaná herečka si vysní ideální realitu, ve které se jejímu alter egu Betty splní všechno, co se jí samotné nepodařilo.

Diane se tak stává režisérkou filmu, jímž chce uspokojit sama sebe. Při jeho nevědomém, samovolném „natáčení“ čerpá ze dvou zdrojů: ze své bdělé reality a ze svých diváckých zkušeností. Bdělá realita se do Bettyina snu obtiskuje prostřednictvím symetrie přes hlavní šev – identickým způsobem, jakým lidské nevědomí ve spánku zpracovává a ukládá čerstvé zážitky. Hlavním švem je potom pochopitelně probuzení. Co do divácké zkušenosti se Diane ukazuje být příznivkyní klasických hollywoodských žánrů jako je film noir a melodrama s dámami v nebezpečí (damsel in distress), popřípadě gangsterek typu Kmotra.

Na úrovni celku filmového snu/snového filmu Diane postupuje přesně podle pravidel klasického stylu. Buduje detektivní příběh založený na pátrání po identitě typické femme fatale, proložený náběhem na heterosexuální romanci v jiném prostředí (mezi Adamem a Betty). Pečlivě dává indicie, aby bylo na jejich základě možno anticipovat další děj. Vytváří retardace v podobě komických vsuvek. Sama se stane archetypální kamarádkou blondýnou, která si každého podmaní svým přirozeným kouzlem a díky nečekanému – ale o to většímu – talentu položí základ úspěšné kariéry.

Scénou s poněkud neschopným zabijákem v kanceláři a poukazem na legrační historku s nehodou Diane zpětně umožní Camille vyváznout z nájemné vraždy a stát se Ritou. Tu si pak Diane vsutku mistrovským tahem s amnézií představí jako nepopsanou tabulu rasu. Díky tomu může zapomenout na zradu, kterou jí Camilla v reálném světě připravila, a zároveň z ní vytvoří postavu zcela odkázanou na její/Bettyinu péči. Adamovi

však Diane jeho vztah s Camillou neodpouští – a opět zabíjí dvě mouchy jednou ranou. Za prvé jej systematicky poníží: připraví ho o práci, ženu i dům a vydá ho v klaunském kostýmu napospas hollywoodským mocným. (Skrze motiv manželčiny nevěry s čističem bazénu se jí zde podaří vytvořit filmové klišé v krystalicky čisté podobě.) A prostřednictvím „kmostrů“ v pozadí filmového průmyslu, kteří rozhodují o obsazování rolí bez ohledu na talent a schopnosti hereček, si potom věrohodně vysvětlí, proč v Hollywoodu sama nedokázala prorazit.

Aby mohla Diane ve své fantazii dojít plné satisfakce a zároveň příliš neporušit filmové konvence, musí trochu podvádět. Jakkoliv děj zprvu buduje kolem své femme fatale, sama se coby Betty brzy stane hlavním hrdinou. Primárním cílem se tak stane její herecký průlom a rovina detektivního pátrání se změní ve vedlejší, milostnou zápletku. Heterosexuální linie s Adamem tím může zůstat v pouhém náznaku a Betty coby hlavní hrdina vítězí dvojnásobně: splní cíl a získá dívku. Sexuální uspokojení je nesporné, svůj herecký triumf Diane ještě zdůrazní tím, že v divákovi vzbudí značné pochyby o svém talentu pomocí první castingové scény.

Do snu pronikne i modrý klíč, jenž v realitě znamená Camillinu smrt. Diane dokáže idealizující vrstvou snu obalit i jej a vytvořit z něj elegantní designový objekt. Jeho funkci tím však nezruší. Po dvojitém vrcholu se tedy iluze začne rozpadat do šedé zóny a nutně následuje konec „filmu“ v podobě probuzení do reality za hlavním švem. Ta do filmu průběžně prosakuje nejen průběžnými švy, ale i významovými dvojsmysly a slovními narážkami. Zdánlivě banální dialog z castingové scény lze vztáhnout i na vztah mezi Camillou a Diane („nebo tě zabiju“, „nenávidím nás oba“)¹⁰⁷. A je to Betty a nikoliv Rita, kdo telefonuje Diane Selwyn, Ritině domnělé identitě, a přitom říká: „To je divné, volat sama sobě.“

¹⁰⁷ Bettyiny slzy jsou v dialogu předepsány, ale v této percepčně a významově komplexní scéně (herečka hraje herečku, která hraje herečku) získávají hlubší smysl. Podle scénáře pilotu jsou výrazem Bettyina studu nad tím, jak ji ovládl sexuální náboj scény. V celovečerním *Mulholland Drive* je lze chápat jako slzy lítosti nad dvěma zmařenými životy. Díky způsobu, jakým se v Dianině/Bettyině profesi sbíhají aspekty iluze, polysémie, manipulace atd., hraje herectví v Lynchově filmu stejně kruciální roli jako povolání fotografa ve Zvětšenině.

Jak tedy v druhé části potvrdí autoerotická scéna, celá první část Mulholland Drive je pečlivě vystavěná masturbační fantazie. Jako taková má tvůrce totožného s příjemcem a jediným jejím účelem je (sebe)uspokojení, které má podobu filmu. Jeho narativní strategie tedy nutně sledují tento cíl a vše záměrné, co jej zdánlivě blokuje, slouží pouze k prodloužení či zvýšení příjemcova požitku. Jinými slovy, zahrávání si s „publikem“ se neděje z „režisérovy“ svévůle, nýbrž pro „divákovo“ dobro, a případné dílčí „nástrahy na diváka“ se tak stávají výrazem režisérovy „pocitivity“.

7.4.3 Film o filmu

„Pocitivý“ je potom i meta-režisér Dianiny fantazie a režisér Mulholland Drive na úrovni celého filmu. Jeho pocitivost má dva zdroje. Soudě podle jeho nechuti své filmy vysvětlovat a přizpůsobovat je diváckým očekáváním, i Lynch stejně jako Diane natočil svůj film (hlavně) pro sebe a pro své uspokojení. A stejně jako se Diane podvědomě opírala o konvence a pravidla svých oblíbených žánrů, i on čerpá ze „světa idejí“, kterému racionálně nerozumí a umí pouze na instinktivní či emocionální rovině rozpoznat, jakým způsobem k sobě které nápady patří.

Ať už to bylo Lynchovým vědomým záměrem či vedlejším důsledkem jeho způsobu práce, z Mulholland Drive se stal film o filmu. Toto téma, už tak bohatě rozpracované prostřednictvím motivu Hollywoodu, se tím stává jednotlícím prvkem formy i obsahu. Klíčem k Mulholland Drive je sám způsob, jakým je vyprávěný a jakým diváka nutí uvědomovat si procesy konstruování fabule, rozpoznávání schémat, tvorby hypotéz a anticipací, projekci významů, dosahování diváckého uspokojování – tedy proces percepce narativního filmu v celé jeho komplexnosti.

Symetrie tak v Mulholland Drive tematizuje anticipaci a projekci významu v závislosti na kontextu. Například první castingová scéna v divákovi za pomoci efektu primarity vytvoří představu, jakým způsobem lze daný text číst. Na jejím základě si divák vůči druhé castingové scéně vytvoří poměrně silná očekávání, jež pak film za vzniku značného diváckého zážitku zruší. Fotografie Camilly Rhodes, která v první části filmu sloužila k obsazení hlavní ženské role filmu ve filmu, se v druhé části dostává do zcela jiného kontextu a stává se součástí zadání vraždy (díky níž Camilla „obsadí“ hlavní ženskou roli v Dianině fantazii). Zatímco při prvním použití Lynch v rámci konvencí

klasického stylu narace využívá redundance a informaci o obsazování role náležitě zdůrazní, při druhém výskytu fotografie nepadne o její momentální funkci ani slovo, a přesto divák ze souvislostí smysl scény vydedukuje. Takové postupy ukazují potenciální polysémnost libovolného výrazového prostředku filmu a zároveň potvrzují i porušují mechanismy, jakými jim divák významy přiřazuje. Lynchovu práci s motivem klíče lze takto dokonce považovat za ironii. Klíč v první části filmu figuruje jako zcela banální metafora vodítka k záhadě, v jejíž „odemknutí“ divák doufá. A když mu klíč cestu k řešení skutečně otevře – neboť jej dovede do části odehrávající se v bdělé skutečnosti, která celý sen vysvětluje – divák se ve filmu (alespoň při prvním zhlédnutí) definitivně ztratí, protože se zcela změní modus reality a styl narace.

Průběžné švy potom v první části slouží jednak coby narušení vrstvy iluze, jednak jako prostředek, jímž může Lynch ventilovat svou zálibu v dualitě scén. Za tak výhodným spojením realisticky (skutečnost prosakuje do snu) a umělecky (Lynchova záliba) motivovaných procedurálních schémat nejspíš skutečně nemůže stát racionální rozhodnutí, což dále potvrzuje Lynchovu režijní poctivost a spoléhání se na inherentně daný tvar celku. Doklady této poctivosti jsou i nápadnost a konzistence, s jakými Lynch divácké anticipace založené na předpokladu dodržování jednoho narativního stylu porušuje. Hned v první scéně po hlavním švu a tedy i po promíchání identit postav¹⁰⁸ nechá Diane oslovit jménem a na oslovování klade důraz i později. Upozorňuje tedy diváka, že dochází ke změně, i kdyby teoreticky mohl některé z důležitých postav změnit totožnost „tajně“. Změna identit je příkladem postupu, který při prvním zhlédnutí Mulholland Drive představuje „exces“ ve smyslu terminologie Kristin Thompson¹⁰⁹, ale při dalších percepcích se stává vnitřní normou filmu. Jak excesy, tak i vnitřní či vnější normy jsou faktory zapojované při tvorbě

¹⁰⁸ Tento krok není v dějinách kinematografie neznámý, nicméně bývá motivován různě; viz Buñuelův Ten tajemný předmět touhy, Macunaíma Joaquina Pedra de Andrade či nově Solondzovy Palindromy. S identitou hrdinek si zahrává i tolikrát zmiňované Vertigo či Lynchova vlastní díla Lost Highway a Městečko Twin Peaks. Sestřenice v druhém z nich – Laura Palmerová i Madeleine „Maddy“ Fergusonová – jsou odkazem na podobný identický pár v seriálu The Patty Duke Show (viz http://en.wikipedia.org/wiki/Twin_Peaks, cit. 2006-08-18).

¹⁰⁹ „Percepce filmu, která zahrnuje jeho excesy, naznačuje uvědomování si práce struktur (včetně konvencí) uvnitř filmu, protože excesy jsou přesně ty prvky, jež unikají jednotícím tendencím. Takový přístup ke sledování filmů nám umožňuje nahlížet do nich hlouběji a obnovovat tak jejich schopnost upoutávat nás svou zvláštností.“ (Bordwell 1990, s. 53)

anticipací; excesy tento proces narušují, normy mu napomáhají. Jestliže má tedy Rita v první části kabelku na zip a Betty na patent a v druhé části vlastní kabelku na zip Diane, pozorný divák může implikovat, že kabelka na patent bude tentokrát patřit Camille, přestože ji Lynch nikdy neukáže.

Lynch tedy může někdy mást, ale nepodvádí. Zásadní údaje o Diane divákovi nabídne během percepčně náročné scény večírku u Adama, kdy se narace věnuje zachycení Dianina roztřeseného vnitřního stavu a divák má problém takový příval informací zpracovat. Přesto mu Lynch dodá všechno, co pro vybudování konzistentního řešení potřebuje. Slovo „řešení“ je zde víc namístě než „fabule“, protože divákovi pro pochopení celku nestačí jen poskládat scény do správného pořadí, nýbrž učinit krok o úroveň výš a rozlišit jejich modalitu. Tento krok Lynch naznačuje průběžně, dokonce už v první části. Klasický styl nenarušuje jen průběžnými švy, ale i zdůrazňovaným motivem iluze, čímž zvyšuje míru sebeuvědomění narace. Vkládá do děje scény, které příběh neposouvají dál a působí přitom příliš signifikantním nebo odlišným dojmem, než aby mohly být pouhými retardacemi (bytosť za Winkie's, vraždy v kanceláři). A místy film působí až příliš kýčovitě, než aby jej bylo možné chápat na reálné rovině, již implikuje. Takové rozlišení však již někdy vyžaduje vyšší znalost přílušných reálií než jakou disponuje běžný evropský divák: Bettyin přilet do Los Angeles má „záměrně nepřírozený aspekt – všechno je prostě až moc; Betty je až moc čiperná, taxikář je až moc milý a tak dále“¹¹⁰.

Nejdůležitějším příkladem Lynchova „matení bez podvádění“ je způsob, jakým pracuje se zvyklostmi zobrazování snu ve filmu. Režisér „převrací zažitě konvence, že sen je kratší, vložený do proudu bdělých (či řekněme objektivních) stavů, že v něm vystupují různé preludy, postavy jednají poněkud neuvědoměle a necílevědomě apod.“ (Fila cit. 2006-08-12). Zároveň však Lynch celý sen jasně ohraničuje: nájездem do polštáře na začátku, což je jedna z obvyklých interpunkcí mezi realitou a snem, a probuzením se na konci, včetně kovbojova „Hej, krasavice, už se probud’.“ V takovém postupu lze nalézt režisérovu poměrně evidentní anticipaci diváka. Kdyby se totiž pořadí částí Mulholland Drive změnilo, smysl by zůstal nezměněný, přechod do snu by byl nápadnější (tj. nacházel

¹¹⁰ Viz jedno z „velkých řešení“ na internetu – „No hay banda.“ Podivný dlouhý výlet po Mulholland Drive Davida Lynche, <http://www.themodernword.com/mulholland_drive.html>, cit. 2006-08-19.

by se na konvenčnějším místě) a celý film by působil srozumitelněji. Tím by se však ztratilo tajemství a možnost je odhalovat, které pro Lynche znamenají základní kámen diváckého požitku.

Mulholland Drive je díky Lynchově režijní bravuře výjimečný film už sám o sobě. Při vědomí nestandardního způsobu, jakým vznikl, se však stává filmem zcela jedinečným. Přes vší intuitivnost, s jakou Lynch podle vlastních slov tvoří, musel do různých částí, motivů a postupů Mulholland Drive projektovat nějaký autorský záměr – a ten se během tak komplikované geneze musel měnit. To, že při ní hrála velkou roli náhoda, však není ve zpětném pohledu důležité: vše, co v Mulholland Drive dnes vidíme, do něj režisér vědomě vložil, nebo v něm aspoň vědomě zanechal. Zdá se být téměř nemožné, že přidáním stylově autonomního a jednotného segmentu (části s autorskou narací) ke stylově zcela odlišnému a různorodému bloku filmu (první části, v níž se mísí různé, byť vždy klasické žánry) vytvořil konzistentní celek. Ten navíc umožňuje silný a opakovaný divácký zážitek, a to i při aplikaci jiných „řešení“, než využívá tato práce, nebo dokonce zcela bez ambic jej racionálně vysvětlit. Podle většinového řešení Lynch k dosažení takového efektu nemusel přijít s žádnými novátorskými postupy; v obou částech vypráví zcela konvenčními, jakkoliv mistrně ovládnutými postupy. Jeho hlavní přínos spočívá v tom, jak suverénně tyto zdánlivě nekompatibilní okruhy postupů spojil. Vytvořil tak film, který „vypráví velmi názorně o vlastní formě“ (Fila cit. 2006-08-12). Díky tomu je Mulholland Drive nejen fascinující podívanou, nýbrž i přínosným materiálem pro zkoumání způsobů, jakými filmy vnímáme a jaké anticipační procesy při nich zažíváme.

8. LYNCHŮV SVĚT

Záměrem této práce nebylo prostřednictvím rozboru Mulholland Drive na základě jednoho z řady možných přístupů zcela vysvětlit jeho působivost. Pokus zmapovat anticipační procesy, které v tomto filmu a kolem něj probíhají či mohou probíhat, se „tajemství“ Mulholland Drive sotva letmo dotýká, podobně jako ani při využití všech dostupných nástrojů kognitivní psychologie, narativity, estetiky a dalších disciplín nelze vyčerpávajícím způsobem vysvětlit magickou moc, jakou nad námi film coby umění a médium má. Přesto – nebo právě proto – bych zde chtěl na závěr načrtnout několik myšlenek, které poznatky získané při psaní této práce zobecňují. Zaobírají se tím, co je na Lynchově tvorbě tak specifického, že rezonuje s natolik širokým a nevyhraněným okruhem publika, až si tím režisér vysloužil vlastní obecně rozpoznatelnou „nálepku“.

Stejně pravidelně, jako se Lynch v rozhovorech zmiňuje o „nápadech“, mluví i o „světech“. Naši společnou realitu vnímá jako soustavu světů, jež se odloučují jako cibule: už v dětství zjistil, že „hned pod povrchem je další svět, a pod ním další a další světy“ (Rodley 2005, s. 8). Tvorba umění pro něj spočívá v navštěvování jiných světů, v „chytání těch fantastických vlaků, které jezdí do nových světů a dalších příběhů“ (Breskin 1997, s. 67). Stejným způsobem a se stejnou zálibou se oddává dennímu snění: „Rád se nořím do snového světa, který jsem si vyrobil nebo objevil; světa, který jsem si vybral.“ (Rodley 2005, s. 15) Sledování filmů je pro něj opět jen navštěvováním světů: „Pro mě je na filmu nádherné to, že v něm jdete do jiného světa.“¹¹¹ I jeho filmy se stávají samostatnými světy, v nichž Lynch s radostí pobývá a jen zdráhavě je opouští. „Strašně rád jsem žil ve světě Mazací hlavy.“¹¹² „Když ten seriál končil, bylo mi smutno. Nedokázal jsem se přimět k tomu, abych svět Twin Peaks opustil.“ (Rodley 2005, s. 184) Na rozdíl od „nápadů“ s pojmem světa velmi často pracují i recenze, kritiky a analýzy Lynchových filmů.

Jednou z vlastností Lynchových světů je jejich uzavřenost. O saku s hadí kůže, jež do Zběsilosti v srdci přinesl herec Nicolas Cage, režisér říká: „Většinou jsou to právě

¹¹¹ Lynch to říká ve filmu Stuarta Samuelse *Půlnoční filmy* (Midnight Movies: From the Margin to the Mainstream).

¹¹² Ibid.

podobné maličkosti, které pomáhají vytvořit nový svět, uzavřený a obrácený do sebe.“ (Fischer 1995, s. 198) Autor knižního rozhovoru s Lynchem se režiséra v souvislosti s Modrým sametem ptá: „Ten film mi připomíná Mazací hlavu v tom, že působí, jako kdyby byl naprosto neprodyšně uzavřený, jako kdyby po práci nikdo nešel domů nebo neodjel na víkend. Jak jste takového hermetického světa dosáhli tentokrát?“ (Rodley 2005, s. 137) Ostatně i Diane z Mulholland Drive a Fred z Lost Highway utíkají do imaginárních světů, v nichž se pokoušejí zabarikádovat se před realitou. Lynch do svých světů často vstupuje brankou v podobě detailu, který v sobě přitom už obsahuje veškerý celek, podobně jako v sobě každá část hologramu zahrnuje celý obraz. Mulholland Drive i Lost Highway byly iniciovány svými názvy, Městečko Twin Peaks odstartovala vize mrtvolky na břehu jezera. (Rodley 2005, s. 157) I přes svou hermetičnost se však všechny tyto světy zřejmě nějakým způsobem protínají. Zmíněné „fantastické vlaky“, jež do nich jezdí, „by taky mohly jezdit všechny na jedno místo“ (Breskin 1997, s. 67). Mazací hlava, Sloní muž i Duna podle Lynche „obsahují cizí světy, do nichž se dá vstoupit jen tak, že je člověk vytvoří. Chci natáčet filmy, které se odehrávají v Americe, ale takové, které berou lidi do světů, kam by možná nikdy nešli; do samotných hlubin svého bytí.“ (Rodley 2005, s. 114)

Lynch je obyvatelem svých světů stejným způsobem, jakým je i divákem svých filmů. Proto ho při konstrukci světů a tím i při natáčení filmů nelze podezírat z nepoctivosti: podváděl by jen sám sebe. Tomu odpovídá i intuitivní způsob, jakým světy i filmy staví z nápadů, které přicházejí o vlastní vůli a samy si v díle určí své místo. V takových světech se sice nutně musí nějak projevit i autorská stopa svého tvůrce, ale i v tomto ohledu je Lynch většinou předvídatelný a nevzdaluje se z prostoru definovaného určitými stabilními prvky¹¹³. „Na první pohled je Mulholland Drive dalším přeskupením motivů z Lynchova nevelkého obsedantního inventáře“ (Thein 2002).

Při tak konzistentním přístupu je téměř očekávatelné, že Lynchovy světy mají inherentní strukturu a vnitřní logiku, byť by to byla logika snu. Je zároveň v povaze lidské

¹¹³ Je mimo rámec této práce tyto prvky analyzovat, nicméně sama „lynchovská nálepka“ dokumentuje, že „lynchovské“ motivy a postupy existují. Na úrovni nejvíce mainstreamového diváka jsou jimi trpaslíci a jiné divné postavy v místnostech se sametovými závěsy a pravidelnými vzory na podlahách. Divák s větší schopností filmové reflexe může v Lynchových filmech registrovat přítomnost dvou kontrapunktických realit a aktivní práci s filmovými klišé. Pisatelé diplomových prací si pak pro totéž vymýšlejí termíny jako „dualita“, „symetrie“ či „švy“.

percepce, a tedy i lidského myšlení, odhalovat mezi věcmi souvislosti a spojovat je do logických celků. Proto je tak těžké zjišťovat v Lynchových filmech jeho intenci: Lynch vytváří světy, jejichž prvky zkrátka patří v sobě, na což divák v projevu horror vacui sui generis reaguje projekcí významu probíhající od úrovně jednotlivých stříhů (po vzoru Kulešovova experimentu) až po budování „velkých řešení“. Mezi Lynchovy oblíbené termíny ostatně patří slovo „abstraktní“, na něž se rád odvolává, když je po něm žádáno jasné vysvětlení motivu, scény nebo celého filmu. „Abstraktnost“ jeho nápadů sice hollywoodské producenty odrazuje, stejně jako Lynche deptá jejich tendence tyto nápady konkretizovat (viz např. Breskin 1997, s. 76), ale ve výsledných dílech tuto možnost projekce významů zásadní měrou umožňuje.

Očekávatelné je i to, že Lynch do svých světů vědomě či nevědomě promítá aktuální inspirace. Mulholland Drive začíná „montáží párů mladých lidí tančících jitterbug na jednolitém fialovém pozadí. Tato sekvence je zřetelně vytvořená podle série reklam firmy GAP, které obsahovaly atraktivní mladé páry tančící swing proti jasným jednobarevným pozadím a byl jich plný éter v roce 1998 zhruba v té době, kdy Lynch natáčel Mulholland Drive ještě jako televizní pilot.“¹¹⁴ Zápletku Lost Highway s manželem utíkajícím do paralelní reality po vraždě své ženy inspiroval vysoce medializovaný proces s O. J. Simpsonem (Klein cit. 2006-08-03). Jde o podobný postup, jakým si postavy a scény ve svém idealizovaném snu vytváří Diane z Mulholland Drive: to, že fiktivního milence Adamovy manželky hraje countryový zpěvák Billy Ray Cyrus, je „jako kdyby Diane [do snu] vkládala obraz dělnické mužnosti vytržený z šumu v pozadí americké popkultury“¹¹⁵.

Jestliže Lynchovy světy do značné míry vycházejí ze světa reálného a zároveň mají svou vnitřní strukturu, lze považovat za pravděpodobné, že se stanou k reálnému světu izomorfní – tedy že v nich rysy naší bdělé skutečnosti najdou svůj strukturálně podobný odraz. Jen tak lze vysvětlit fakt, že Lynch ve svých filmech vytvořil čítankové příklady

¹¹⁴ Viz <<http://www.amazon.com/gp/product/B000BV5LBQ/103-5143481-1643858?v=glance&n=551440>>, cit. 2006-08-19.

¹¹⁵ Viz jedno z „velkých řešení“ na internetu – „No hay banda.“ Podivný dlouhý výlet po Mulholland Drive Davida Lynche, <http://www.themodernword.com/mulholland_drive.html>, cit. 2006-08-19.

freudiánsky chápaného příběhu, Stockholmského syndromu (Modrý samet) či psychogenní fugy (Lost Highway), jakkoliv o těchto termínech podle vlastních slov nikdy předtím neslyšel; analogicky k tomu dostal po natočení Twin Peaks mnoho dopisů od dívek zneužívaných svými otci, které žasly, jak přesně v tomto filmu dokázal zachytit jejich pocity (Rodley 2005, s. xi–xii). Ve spojení s extenzivním citováním konvencí, klíše a kontextů americké kinematografie¹¹⁶ tato izomorfie vytváří základ pro typicky lynchovskou polysémnost. Například v rozhovoru mezi Sandy a jejím otcem-policistou v závěru Modrého sametu je „každá věta klíše z béčkového filmu, vyslovovaná s naivní vážností béčkového herce, ale přitom se bezprostřednost těchto klíše ztrácí a sublimuje do pseudo-metafyzické hloubky“ (Žižek 2002, s. 35).

Lynchovy filmy tedy představují skutečný ráj pro množství nejrůznějších interpretací: jestliže se jim daří rekonstruovat komplexnost našeho světa, lze na ně použít i stejné nástroje, jakými tento svět vykládáme, obohacené o arzenál filmových teorií. Každá taková interpretace však zůstane pouze dílčí. Přesto však existuje způsob, jak Lynchovy světy zakoušet bez rizika, že budeme ochuzeni o některé z jejich aspektů. Je jím stejně intuitivní přístup, jakým vznikají. Percepci založenou na přímočarém emocionálním zážitku vyhýbajícím se racionálním výkladům symbolických rovin navrhuji uživatelé internetových diskusních fór i novináři. „Je snadné říct, že jsem to pochopil, ale dospěl jsem k přesvědčení, že význam Mulholland Drive neleží ve vysvětlování toho, co se v něm děje, ale v tom zážitku samotném. Rozebírat sen může být fascinující, ale v posledku se tím třeba okrádáme o to, co je v něm nejmocnější: o ten emocionální klinč, v němž nás sny drží, a o ty cizí světy, do kterých nás přivádějí,“ říká uživatel diskusního fóra „Hledání významu Mulholland Drive“ na IMDb¹¹⁷. „[Svět jeho filmů] je plný vzrušujícího tajemství, jímž se lze takřka donekonečna opájet. Kdo ho bude chtít pochopit, jako by propíchl bublinu: kouzlo se rozprskne a zmizí,“ píše se v režisérově novinovém profilu (Křivánková 2006). „Lze se naopak divit divákům, kteří do filmu ‚propadnou‘, kteří se nepřimknou k žádné postavě, ale naopak k audiovizuálnímu proudu, jenž je naplňuje zvláštním

¹¹⁶ Příkladů je nespočet. Pro začátek viz Kaleta 1993, s. 125 a dále v souvislosti s Modrým sametem, tamtéž s. 139 a dále v souvislosti s Městečkem Twin Peaks a Fischer 1995, s. 197 a dále v souvislosti se Zběsilostí v srdci.

¹¹⁷ Viz <<http://www.imdb.com/title/tt0166924/board/flat/50448163>>, cit. 2006-08-19.

uspokojením a právě díky tomu si po skončení uvědomí, že není možné vše učesat podle kategorií začátek, střed, konec?“ (Hamšík cit. 2006-08-19)

„Stejným způsobem, jakým vytváří palety obrazů, které spíš než o narativní smysl usilují o emocionální reakci, Lynch pracuje i se zvukovými strukturami. Zvuk v jeho díle soustavně podpírá vizuální složku a dotváří tak sensorický zážitek ze vstupu do Lynchova světa.“ (Kaleta 1993, s. 137) Jedním slovem – „Lynch vytváří náladu.“ (Kaleta 1993, s. 138) Nálada je potom synonymem toho, co na Mulholland Drive fascinuje i ty uživatele ČSFD, kteří sami přiznávají, že film nepochopili nebo nehodlají pochopit: atmosféry. Atmosféra Lynchových filmů může být tak intenzivní, že vyvolá fyzické reakce. Po uvedení Mazací hlavy se začala šířit fáma, že zvuková stopa filmu obsahuje podprahové frekvence, které v divácích vyvolávají neklid nebo dokonce nutkání na zvracení. „Při pohledu zpět se dá říct, že Lynchův první celovečerní film byl natolik působivým audiovizuálním zážitkem, že si pro něj lidé museli vymýšlet vysvětlení... až do té míry, že vyrukovali s neslyšitelnými zvuky.“ (Žižek 2002, s. 44)

Rozumové vysvětlení Lynchových filmů je tedy možné, ale nemusí být pro divácký požitek z nich nezbytné. „Nechápu, proč někteří lidé potřebují věcem rozumět, aby v nich rozpoznali jejich krásu, aby je dokázali ocenit. Sakra, vždyť to samé platí o životě. Kdo mu rozumí? Nikdo. Ale jde o to, jestli si dokážete užít to, co je na něm dobré,“ tvrdí jeden z uživatelů diskusního fóra nazvaného přímočaře „Rozumět versus užít si“ na IMDb¹¹⁸. A sám režisér říká: „Proč lidé od umění chtějí, aby dávalo smysl, když se smířili s tím, že život smysl nedává?“ (Breskin 1997, s. 72)

Jakkoliv jsou Lynchovy filmy otevřenými, polysémními díly umožňujícími různorodé interpretace, jsou zároveň výrazem uzavřených světů. Vnitřní konzistence a integrita těchto světů garantují, že jejich prvky sice mohou znamenat *ledacos*, ale ne *cokoliv*; mají určitá pravidla a jejich autor s divákem nemůže hrát falešnou hru, i kdyby chtěl. To, že tyto hermetické světy čerpají z kolektivního nevědomí a jsou izometrické s realitou, je zpřístupňuje téměř komukoliv, kdo je napojen na stejný civilizační okruh. Čerpají z logiky snu, která je rovněž všem společná a na rozdíl od vzájemně

¹¹⁸ „Understanding vs. appreciating“, viz <<http://www.imdb.com/name/nm0000186/board/flat/46631443>>, cit. 2006-08-19.

nekompatibilních interpretačních rámců všeobjímající: „sny si neprotirečí“ (Žižek 2002, s. 36). A jsou zdrojem silných audiovizuálních podnětů, jež působí nezávisle na významu, který jim divák může přiřadit. Přestože tedy Lynchovy filmy málokdy obsahují jasné řešení, díky těmto aspektům uspokojují i mainstreamové diváky a kritiky, kteří obvykle jasná řešení vyžadují. Lynchovo dílo se tak stává svým způsobem anomálií v současné kinematografii – a jeho autor sám potom jedním z nejvýznamnějších režisérů posledních dekad.

9. ZÁVĚR

Celá tato práce je věnována jedinému filmu – Mulholland Drive Davida Lynche. Nejde však cestou výkladu: snaží se vyhybat obyklým interpretačním rámcům jako je psychoanalýza, strukturalistický přístup atd., nepokouší se dobrat nezpochybnitelných významů, nehodlá být k filmu vyčerpávajícím kompendiem. Spíše než o stav (a význam stavem svým způsobem je) se zajímá o procesy, které kolem Mulholland Drive, uvnitř něj či v souvislosti s ním probíhají a eventuálně k dosažení stavů (a konstituci významů) mohou vést. Jednotícím prvkem pro tyto procesy se stal pojem anticipace.

Procesy zahrnující anticipaci mohou být přítomny ve všech fázích „života“ filmu od jeho „prenatální“ fáze přes výrobu a individuální percepci až po jeho přítomnost v diváckém povědomí a v dějinách kinematografie. Anticipace se také mohou odehrávat na mnoha rovinách s filmem spojených: na úrovni autora, příjemce, kritické obce, výrobce, distributora i uvnitř díla. V neposlední řadě potom tvoří inherentní součást jakékoliv percepcce. Tato práce ukazuje, že anticipace v Mulholland Drive nejen hrají větší roli a figurují na více rovinách než je u současného běžně distribuovaného snímku obvyklé, ale že pro pochopení působivosti tohoto filmu dokonce hrají zásadní roli.

Na straně autora Mulholland Drive anticipace signifikantně chybějí. Lynch se obecně odmítá zaobírat jak předjímáním přijetí svých filmů u diváků a kritiky, tak i tím, jak tyto filmy budou ve výsledku vypadat. Divákem a kritikem svých filmů je v první řadě on sám – a v otázce výsledného tvaru se spoléhá na to, že se materiál do jediné správné podoby uspořádá sice jeho prostřednictvím, ale na základě apriorní danosti, již on coby pouhé médium neovlivní. Jeho základní anticipací tedy je víra, že se mu nepřestanou zjevovat „nápady“.

Čím méně anticipací figuruje u režiséra, tím větší roli hrají u příjemců. Pro kritiky i pro diváky je definujícím faktorem pro očekávání sama skutečnost, že Mulholland Drive natočil David Lynch. Jméno autora funguje jako základ pro anticipace, jejichž intenzita nepřímou koreluje s jejich vyhraněností: jestliže pro příjemce je jedním z hlavních rysů Lynchových filmů sama jejich „lynchovitosť“, potom šlo v případě Mulholland Drive o možná nejméně očekávatelný aspekt, neboť film následoval po nečekaně „nelynchovském“ Příběhu Alvina Straighta. To, jak velkou roli „lynchovitosť“ v anticipacích a percepci

příjemců hraje, dokládá četnost případů, kdy se v recenzích a diváckých reakcích akcentuje návrat k režisérovi charakteristickým postupům.

Kritiky i diváky také spojují spekulace ohledně přítomnosti jednotícího autorského významu v díle a Lynchovy aktivní participace na tom, nakolik příjemci cestu k tomuto hypotetickému významu zjednoduší či ztíží. V tomto smyslu se anticipace kritiků i diváků pohybují po takřka identických trasách. Rozdíl panuje v možnostech prezentace. Kritici jsou z povahy své práce nuceni věnovat Mulholland Drive zhruba stejný prostor jako ostatním distribučním titulům, ale důležitost anticipačních procesů při jejich percepci Lynchova filmu je doložena tím, jak frekventovaně, explicitně a obsáhle se ve svých textech otázce konstrukce významu a „lynchovství“ filmu věnují. Diváci pak tato témata rozebírají na internetu do té míry, že přicházejí s komplexními elaboráty interpretujícími Mulholland Drive na ploše desítek stran, případně na tato „řešení“ reagují. Jakkoliv si rozsáhlé okruhy fanoušků na internetu vytářejí mnohé filmy, u málokterého se tato komunita tak rozsáhle věnuje diskutování případného významu a autorových úmyslů. Reflexe Mulholland Drive na internetu navíc dává důvod předpokládat, že podobně živé a anticipatorní reakce film vzbudil i na jiných úrovních kolektivního přijetí, ať už měly podobu diskusí po závěrečných titulcích či dohledávání významů právě na internetu. Mulholland Drive tedy mezi příjemci žije vlastním životem, který je sám o sobě nepředvídatelný. A zatímco tvůrci některých filmů o takové přijetí záměrně usilují (například prostřednictvím merchandisingu, umělou tvorbou kultovního statusu atd.), při vědomí fanouškovské základny Mazací hlavy a hlavně Městečka Twin Peaks je u Lynchových děl taková reakce očekávanější než u jiných režisérů.

Ve své druhé části tato práce odhaluje dynamiku anticipačních procesů při percepci filmu. Vychází při tom z „většinového řešení“ – způsobu, jak Mulholland Drive uzavřít do koherentního celku, na němž se diváci ventilující své chápání filmu na internetu shodují nejčastěji. Podle tohoto čtení, které není jediné možné, Mulholland Drive sestává ze dvou částí, z nichž každá je vyprávěná odlišným stylem filmové narace. Doklady pro toto tvrzení se nalézají na úrovni jednotlivých scén, motivů i filmu coby celku. Ukazuje se, že Mulholland Drive je sice percepčně značně náročný film (právě proto, že s diváckými anticipacemi soustavně pracuje, aktivně je buduje a jindy porušuje), ale že zároveň příjemci poskytuje všechna potřebná vodítka pro to, aby mohl film pochopit jako koherentní významový celek – byť většinou teprve po několika zhlédnutích.

Je evidentní, že tato práce vychází z velmi různorodých teoretických zdrojů a že ponechává množství nesvázaných konců. Jistě by ji bylo možno prodloužit oběma směry například do hájemství kognitivní psychologie, dějin hollywoodské kinematografie, mediálních studií a dalších disciplín. Jejím hlavním cílem však nebylo vyčerpát určitý pramen až do dna, nýbrž alespoň naznačit fascinující komplexnost Mulholland Drive – a to i za cenu toho, že půjde jen o letmý náčrtek celého jeho bohatství. Volba právě jednoho přístupu – anticipace – snad vzbuzuje naději, že by Mulholland Drive bylo možno podobným způsobem zmapovat i za pomoci přístupů jiných. Otevřenost této práce v podobě možnosti rozpracovat ji šířeji i hlouběji libovolným směrem by potom v optimální podobě mohla odrážet interpretační otevřenost samotného Mulholland Drive, stejně jako neukončenost a dynamiku anticipačních procesů jako takových.

10. POUŽITÉ PRAMENY

Poznámka: U citací z publikací s názvem uvedeným v angličtině jde o překlad autora této práce. Pokud mají filmy, na něž se tato práce odkazuje, český distribuční titul, jsou zmiňovány pod ním, jinak je použit titul originální. Není-li uvedeno jinak, shoduje se znění uváděných replik z Mulholland Drive s českými distribučními titulky.

10.1 *Knihy*

- Bordwell, David (1990): *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, Madison.
- Breskin, David (1997): *Inner Views. Filmmakers in Conversation*. Da Capo Press, New York.
- Eco, Umberto (2005): *Meze interpretace*. Karolinum, Praha.
- Fischer, Robert (1995): *David Lynch. Temné stránky duše*. Jota, Brno.
- Iser, Wolfgang (2001): *Apelová struktura textů. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy*, in Miloš Sedmidubský et al. (eds), *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, s. 39–61. Host, Brno.
- Jauss, Hans Robert (2001): *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, in Miloš Sedmidubský et al. (eds), *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, s. 7–38. Host, Brno.
- Jost, Francois (2006): *Realita/Fikce – říše klamu*. Akademie múzických umění, Praha.
- Kaleta, Kenneth C. (1993): *David Lynch*. Twayne Publishers, New York.
- Rodley, Chris (ed) (2005): *Lynch on Lynch. Revised Edition*. Faber and Faber, New York.
- Rynda, Vojtěch (2003): *Anticipace diváka v českých filmových recenzích*. Bakalářská práce, FHS UK, Praha.
- Žižek, Slavoj (2002): *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*. The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, Seattle.

10.2 Slovníky

- Geist, Bohumil (2000): Psychologický slovník. Vodnář, Praha.
- Hartl, Pavel a Harlová, Helena (2000): Psychologický slovník. Portál, Praha.
- kolektiv (1993): Encyklopedický slovník. Encyklopedický dům a Odeon, Praha.
- kolektiv (1972): Malý encyklopedický slovník A – Ž. Academia, Praha.
- Linhart, Jiří a kolektiv (2003): Slovník cizích slov pro nové století. Dialog, Litvínov.
- Reber, Arthur S. (1985): Dictionary of Psychology, Penguin Books, London.
- Rejman, Ladislav (1966): Slovník cizích slov. Státní pedagogické nakladatelství, Praha.
- Sokol, Jan (1998): Malá filosofie člověka a slovník filosofických pojmů. Vyšehrad, Praha.

10.3 Časopisecké a internetové články

- Bílek, Petr A. Wolfgang Iser a jeho koncept implicitního čtenáře v Aktu čtení. Aluze, 2004, r. 8, č. 2–3, s. 65.
- Bláhová, Jindřiška. Memento & Mulholland Drive. Mementa pohyblivosti a strnulosti. Cinepur, 2003, r. 12, č. 27, s. 48–51.
- Bohuš, Otto. Mulholland Drive jinýma očima. Kino.tiscali.cz [online]. [cit. 2006-08-03]. Dostupné z http://archiv.tiscali.cz/ente/ente_center_mulhol.435684.html.
- Culler, Jonathan. Prolegomena k teorii četby. Aluze 2002, r. 6, č. 3, s. 56–66.
- Dahl, Bill. Crying. Allmusic [online]. [cit. 2006-08-18]. Dostupné z <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:wqjm7958g77r>.
- Ebert, Roger. Mulholland Drive. Rogerebert.com [online]. [cit. 2006-08-03a]. Dostupné z

<<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20011012/REVIEWS/110120304/1023>>.

- Ebert, Roger. Lost on Mulholland Drive. Rogerebert.com [online]. [cit. 2006-08-03b]. Dostupné z <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20020416/COMMENTARY/44010305>>.
- Erickson, Hal. Freddy's Dead: The Final Nightmare. Allmovie [online]. [cit. 2006-08-03]. Dostupné z <<http://www.allmovie.com/cg/avg.dll?p=avg&sql=1:18535>>.
- Esposito, Reese. David Lynch. „Vydal jsem se na cestu vlastní myslí.“ Cinema, 2002, r. 12, č. 2, sešit 130, s. 87.
- Fila, Kamil. Mulholland Drive Davida Lynche. Živel [online]. [cit. 2006-08-12]. Dostupné z <http://www.zivel.cz/web_text.php?id=342>.
- Fuka, František. FFFilm u jezera. Novinky.cz [online]. [cit. 2006-08-20]. Dostupné z <http://www.novinky.cz/kultura/fffilm-u-jezera_92587_khro8.html>.
- Grundová, Nora. Čím se baví Západ aneb seriálové kultury. Pátek Lidových novin, 26. 5. 2006a, č. 21, s. 14–22.
- Grundová, Nora. Nechoň zmrzlou žábu po ledě... Pátek Lidových novin, 21. 7. 2006b, č. 29, s. 8–11.
- Halada, Andrej. Mulholland Drive. Reflex, 7. 3. 2002, r. 13, č. 10, s. 53.
- Hamšík, Petr. Fluidní podstata Lost Highway a Mulholland Drive. Filmkabi.net [online]. [cit. 2006-08-19]. Dostupné z <http://filmkabi.net/index.php?option=com_content&task=view&id=96&Itemid=50>.
- Hulík, Jiří. Mulholland Drive. FilmPub [online]. [cit. 2006-08-19]. Dostupné z <<http://filmpub.atlas.cz/recenze/10042-mulholland-drive.aspx>>.
- Iser, Wolfgang. Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. Aluze, 2002, r. 6, č. 2, s. 106–117.
- Jaroš, J. Lynch se vrací k mnohoznačným fantasmagoriím. Týdeník Rozhlas, 15.4.2002, č. 27, s. 4.
- Jauss, Hans Robert. Čtenář jako instance nových dějin literatury. Aluze 2002, r. 6, č. 2, s. 93–104.

- Klein, Andy. David Lynch's Hollywood nightmares. Salon.com [online]. [cit. 2006-08-03]. Dostupné z http://archive.salon.com/ent/movies/int/2001/10/12/lynch_interview/index.html.
- Kopřiva, Štěpán. Mulholland Drive. Další film od Davida Lynche, který jsem vůbec nepochopil. 14. 16. 2. 2002, r. 7, č. 3, s. 35.
- Křivánková, Darina. Lynch odhaluje temné stránky duše. Lidové noviny, 28. 2. 2002, r. 15, č. 50, s. 21.
- Křivánková, Darina. Temné stránky Lynchovy duše. Lidové noviny, 21. 1. 2006, r. 19, č. 18, s. 17.
- Kudelová, Gabriela. Mulholland Drive. David Lynch znovu objevuje ztracenou dálnici. Premiere, 2003a, r. 4, č. 1, s. 96.
- Kudelová, Gabriela. Mulholland Drive. Premiere, 2003b, r. 4, č. 6, s. 107.
- Lederer, Jakub. Vyčerpaný režisér Lynch. Večerník Praha, 28. 2. 2002, r. 12, č. 50, s. 19.
- Mandys, Pavel. Ten Lynch! Týden, 8.4.2002, r. 9, č. 15, s. 80.
- Mulholland Drive. Cosmopolitan, 2002, č. 2, s. 78
- Mulholland Drive. Filmový přehled, 2002, č. 2, s. 23–24.
- Procházka, Michal. Mulholland Drive. Lynchova cesta zpět. Právo, 5. 3. 2002, r. 12, č. 54, s. S8.
- Prokopová, Alena. David Lynch. Muž se dvěma kravatami. Cinema, 1997, r. 7, č. 8, sešit 75, s. 36–41.
- Prokopová, Alena. Mulholland Drive. Cinema, 2002a, r. 12, č. 2, sešit 130, s. 88–91.
- Prokopová, Alena. Uvnitř obrazu je Kanada. Film a doba, 2002b, r. 48, č. 1 [jaro 2002], s. 46–48.
- Příkrylová, Jana. David Lynch. Twin Peaks. Svět DVD, 2005, č. 8, s. 24–25.
- Puchirová, Kateřina. David Lynch. Sovy nejsou tím, čím se zdají být. Fénix, 2002, r. 4, č. 14 [podzim 2002], s. 10–14.
- Sedláček, Michal. Závěr jsem vymyslel za půl hodiny. Lidové noviny, 25. 10. 2001, r. 14, č. 249, s. 12)
- Seidl, Tomáš. Mulholland Drive. Esquire, 2002, č. 3, s. 113.

- Seidl, Tomáš. David Lynch. Maniak a provokatér. Home Cinema, 2006, r. 1, č. 1 [leden 2006], s. 53.
- Spáčilová, Mirka. Jen Lynch ví, co točí – ale točí to skvěle. MF Dnes, 28. 2. 2002, r. 13, č. 50, s. C/7.
- Stavěl, Radek. Web noir Davida Lynche. Film a doba, 2003, r. 49, č. 2 [léto 2003], s. 88–90.
- Suchomel, Tomáš. David Lynch. Temno, se mnou pojed'. Svět DVD, 2005, č. 8, s. 27.
- Šišolák, Matej. Mulholland Drive. FilmWeb [online]. [cit. 2006-08-17]. Dostupné z <<http://filmrecenze.quick.cz/show.aspx?i=2082>>.
- Thein, Karel. Černá voda času. Respekt, 25. 2. 2002, r. 13, č. 9, s. 23.
- Thomson, David. Two Blonds. Salon.com [online]. [cit. 2006-08-03]. Dostupné z <http://archive.salon.com/sex/turn_on/2001/10/18/drive/index.html>.
- Toles, George. Auditioning Betty in Mulholland Drive. Film Quarterly, 2004, r. 58, č. 1, s. 2–13.
- Wyman, Bill, Garrone, Max, Klein, Andy. Everything You Wanted To Know About „Mulholland Drive“. Salon.com [online]. [cit. 2006-08-03]. Dostupné z <http://archive.salon.com/ent/movies/feature/2001/10/23/mulholland_drive_analysis/index.html>.
- Zach, Ondřej. Lost Highway. Cinema, 1997, r. 7, č. 8, sešit 75, s. 42–43.
- Zaoralová, Eva. Na okraj MFF v Cannes 2001. Film a doba, 2001, r. 47, č. 2 [léto 2001], s. 89–94.
- Zrnečko, Lubomír. Premiere, 2002, r. 3, č. 3, s. 104.

10.4 Komentáře uživatelů ČSFD

- ČSFD. Uživatelské komentáře k Mulholland Drive na Československé filmové databázi. www.csfd.cz [online]. [cit. 2006-08-18]. Dostupné z <<http://www.csfd.cz/film.php?id=6256&podle=data&rec=&top=&kom=1&limk=-1&limr=>>>.

10.5 Scénář Mulholland Drive

- <<http://www.lynchnet.com/mdrive/mdscript.html>>, cit. 2006-08-20. Scénář je datován 5. 1. 1999.

10.6 Seznam příloh

1. 10 klíčů k filmu od Davida Lynche
2. emailová komunikace mezi časopisem Cinema a Davidem Lynchem
3. Lynchovy instrukce promítačům Mulholland Drive
4. rozhovor s Ivanou Vrbíkovou, bývalou ředitelkou distribuční společnosti Artcam
5. Distribuční statistika Mulholland Drive v České republice

Rozhovor s Ivanou Vrbíkovou, bývalou ředitelkou společnosti Artcam, která Mulholland Drive zakoupila do české distribuce, proběhl 17. 8. 2006 v Praze.

S jakými záměry a představami jste Mulholland Drive kupovali?

Situace s distribucí se vyvíjí. V době, kdy jsem budovala Artcam, tu ještě relativně existovalo prostranství pro artové filmy. Začínali jsme s Buena Vista Social Club a pokračovali různými evropskými filmy – filmy, které byly víc umělecké než komerční. Zjistili jsme, že takové snímky jsou nerentabilní, i když Eurimages nás stále velmi štědře podporovala. Bez fondů Eurimages by žádná podobná distribuční společnost vůbec nemohla existovat. Aby se Artcam udržel, museli jsme si začít vybírat filmy komerčnější nebo kontroverzní. David Lynch se do toho výběru hodil: má svého diváka, ale zároveň oslovuje i širší publikum. Mulholland Drive byl jeden z nejdražších filmů, který jsme tenkrát koupili.

Dá se tedy říct, že jste operovali s představou, že existuje divák, který tvorbu Davida Lynche zná a půjde na Mulholland Drive právě proto, že je to film od něj?

Svým způsobem ano. My jsme hledali filmy, kterými bychom oslovili širší publikum. Protože úkolem distribuční společnosti zaměřené na artového diváka není jen přivážet artové filmy, ale také tady pro artový film budovat zázemí. A to se musí pomalu. Když jsme zjistili, že to nejde rychle, prostřednictvím opravdu speciálních filmů, museli jsme hledat filmy režisérů, kteří již svého diváka mají, a pomohou tak řady diváků chycených v artových filmech teprve jednou nohou rozšiřovat. Proto jsme například kupovali Tanec v temnotách: věděli jsme, že Lars von Trier s Björk bude trochu jiný než Lars von Trier a Prolomit vlny. Už nemusíte pracovat jen s divákem Larse von Triera, ale také s posluchačem Björk.

Existují režiséři, kteří jsou na trhu zavedení a vy víte, že o ně musíte jako firma bojovat. V té době mezi ně patřili hlavně Wim Wenders, Lynch, Aki Kaurismäki a Lars von Trier. Získat film od nich byla jistota: člověk nemusel mít strach, že ho to coby malého nezávislého distributora položí. Artové filmy u nás obecně nemají moc šancí dovést firmu do ekonomického klidu, pokud to neděláte v masovém měřítku. Možná se teď daří líp Aerofilmu, nové distribuče, kterou založili lidé z kin Aero a Světozor. S nimi jsme

vždycky hodně spolupracovali. Když se do kin uváděly filmy od některého z těch zmíněných slavnějších režisérů, dělali jsme jejich retrospektivy a další podobné akce, to na diváka obecně hodně zabírá. A rozšiřuje to to artové publikum, protože když se člověk doslechl, že tyhle kultovní filmy existují, měl jedinou příležitost vidět je při těchhle příležitostech. Tehdy ještě nebyla tak rozšířená DVD a už vůbec u nás nevycházela zpětně, aby si člověk mohl říct, „to byl výborný film, půjčím si od toho režiséra všechno, co natočil“. V tomhle nám pomáhalo právě Aero. Ale soustředit se na reklamu artových filmů nebo na tyhle vedlejší aktivity jinde než v Praze, maximálně v Brně, je ztracené.

Pamatujete si, jakou jste očekávali návštěvnost a jestli se ta očekávání splnila?

Očekávání vůči Mulholland Drive bylo relativně vysoké. Obchodně byl v pořádku, zaplatil se, něco vydělal a tím dokonce pokryl mezery v rozpočtech těch ostatních filmů, kterým se třeba tak nedařilo. Ale rozhodně nedosahoval průměrné návštěvnosti amerických hitovek. Snažili jsme se si úspěch pojistit výraznější kampaní, která nám sice nezaručila velká čísla, ale zase to byl jeden z mála artových filmů, které se podařilo umístit masověji do multiplexů za slušných podmínek.

Takže jste počítali s tím, že Mulholland Drive je film jak pro artového diváka, tak i pro člověka, který chodí do multiplexů.

Určitě. A chtěli jsme ho získat na naši stranu.

Reklamní kampaň probíhala v podobě seznamu „10 klíčů k filmu od Davida Lynche“. Měli jste na výběr z několika různých a vsadili jste na tuhle?

Málokdy má člověk výběr z kampaní, skoro všechny si vytváří a vymýšlí sám. Ani není dobré přebírat nic z amerických pro tento typ filmů. Nápad se seznamem „10 klíčů“ jsme okoukali od Francouzů, přišlo nám to zábavné. Pamatuji si, že jsme původně měli asi čtyřměsíční jednání se zástupci Lucky Strike, kteří chtěli do Mulholland Drive investovat docela slušné peníze a zaplatit velkou kampaň v tom smyslu, že bychom zaútočili na mladé publikum a byl by to pro ně kultovní film. Bohužel od toho na poslední chvíli odstoupili, ale objednanou kampaň jsme nakonec dokončili i bez partnera.

Takže pokud to dobře chápu, Mulholland Drive byla sázka na jistotu, že ten film neprodělá a dokonce zaplní prodělky ostatních filmů. A hrálo roli, že ho natočil David Lynch, protože patří mezi režiséry, jejichž jméno diváky přitahuje.

Ano, jistě. A my jsme ho koupili rok před tím, než byl dokončen, jen na základě jména režiséra. Rok před tím, než byl uveden v soutěžní sekci v Cannes. Takové předkoupení znamená pro obě strany riziko. I proto jsme si mohli Mulholland Drive dovolit. Kupovat ho až v Cannes by pro nás bylo dost nereálné.

Byl pro vás Mulholland Drive nějak speciální?

Určitě. Byl to jeden z největších filmů, které jsme tenkrát měli. A měli jsme ho rádi. Pro nás byla mimo jiné i velká událost Buena Vista Social Club, ale to jsme nevěděli předem. To byl fenomén: v minimálním počtu kopií, snad ve dvou nebo třech, jsme udělali skoro šedesát tisíc diváků, podobně Pianistka, ta měla taky asi přes čtyřicet tisíc. Nevím již čísla přesně, ale byla svým způsobem ohromující.

Jak byste definovala artový a komerční film?

To je velmi těžko definovatelné, protože se to může i navzájem prolínat. Například Almodóvar točí filmy velmi umělecké, ale zároveň i komerčně úspěšné. Opravdu záleží, jak to chcete srovnávat. Postavíme-li vedle sebe Mluv s ní od Almodóvara a Piráty z Karibiku, je to snadné, ale na obecné úrovni bych to osobně nerada definovala.

**Distribuční statistika Mulholland Drive v České republice, stav k červenci
2006. Zdroj: distribuční společnost Artcam.**

nasazeno: 262

představení: 1798

diváci: 50163

hrubá tržba: 4,739,213 Kč

čistá tržba: 4,571,416 Kč

půjčovné: 2,211,373 Kč

průměrné vstupné: 90 Kč

Mulholland Drive byl zakoupen od francouzské společnosti CANAL + (Studio Canale), práva (televizní, free i pay TV a video práva) tak Artcam získal na sedm let (14. 6. 2001 – 13. 6. 2008).