

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Silvie Suchnová

Point of view: David Lynch a intertextualita

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Martin Švantner**

Praha 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem. Zároveň prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 29. června 2012

Silvie Suchnová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu diplomové práce panu Mgr. Martinovi Švantnerovi za vedení správným směrem a podnětné připomínky. Dále paní Pavlíně Coufalové za cenné rady k tématu práce i k problematice filmu vůbec. Velký dík patří také ostatním členům katedry EKS za uvedení do problematiky intertextuality i mnohých dalších přínosných témat a všem mým blízkým za podporu během celého studia.

Obsah

Abstrakt.....	1
1. ÚVOD.....	2
2. TEORETICKÁ ČÁST.....	4
2.1. Intertextualita	4
2.1.1. Julia Kristeva a Michail M. Bachtin	4
2.1.2. Gérard Genette a další problémy intertextuality.....	7
2.1.3. Dluhy textů	9
2.2. Problematika autora	11
2.2.1. Astruc, Truffaut a Sarris aneb la caméra-stylo, la politique des auteurs a The Auteur Theory	11
2.2.2. Barthes, Foucault a jejich pojetí autora	15
2.3. Point of view	19
2.3.1. Kawin a Branigan	20
2.3.2. Fokalizace	22
2.3.2.1. Fokalizace ve filmu	24
2.4. David Lynch.....	26
2.4.1. Cesta k filmu.....	26
2.4.2. "Lynchian" aneb "lynčovský" styl.....	27
2.4.2.1. "Lynčovský" žánr	27
2.4.2.2. "Lynčovský" zvuk	28
2.4.3. Obchodování s autorstvím	30
3. ANALYTICKÁ ČÁST.....	33
3.1. <i>Wild at Heart</i>	33
3.1.1. Citované filmy	34
3.1.1.1. <i>Wild at heart</i> versus <i>The Wizard of Oz</i>	35
3.1.1.2. <i>Wild at heart</i> versus <i>The Fugitive Kind</i>	37
3.1.1.3. <i>Wild at heart</i> versus <i>Bonnie and Clyde</i>	37
3.1.1.4. <i>Wild at heart</i> versus <i>Pierrot le fou</i> a další citované filmy.....	39
3.1.1.5. <i>Wild at heart</i> a odorama	40
3.1.2. Symbolické odkazy.....	41

3.1.2.1.	Oheň	41
3.1.2.2.	Dopravní nehody	42
3.1.2.3.	Sexualita	43
3.1.2.4.	Tanec	44
3.1.2.5.	Stylizace postav do jiných postav.....	44
3.1.2.6.	Archetypy	45
3.1.3.	Zvukový mix.....	47
3.1.4.	<i>Wild at Heart</i> jako kultovní film.....	49
3.2.	<i>Lost Highway</i>	50
3.2.1.	Popis děje.....	51
3.2.2.	Odrazy jiných filmů	57
3.2.2.1.	<i>Vertigo</i>	57
3.2.2.2.	<i>Caché</i>	60
3.2.2.3.	<i>L'Avventura</i> a <i>Blow-Up</i>	61
3.2.2.4.	<i>Belle de jour</i> a <i>Eyes Wide Shut</i>	63
3.2.2.5.	<i>Double Indemnity</i> , <i>Body Heat</i> a <i>Kiss Me Deadly</i>	64
3.2.3.	Mix zvuku a mix obrazu	67
3.2.4.	Možné interpretace	69
3.2.4.1.	Příběh a příklad.....	69
3.2.4.2.	Slavoj Žižek.....	71
3.2.4.3.	Schizofrenie, psychogenní fuga a Möbiova páska	73
3.2.4.4.	Další points of view	75
3.2.4.5.	Naše point of view	78
4.	ZÁVĚR.....	80
	Bibliografie	82
	Elektronické zdroje	85
	Filmografie.....	88
	Obrazová příloha.....	93
	Jmenný rejstřík.....	102

Abstrakt

Diplomová práce na téma *Point of view: David Lynch a intertextualita* se zabývá tvorbou amerického filmového režiséra Davida Lynche, na niž pohlížíme z hlediska intertextuality. Cílem práce je ukázat, jakým způsobem manipuluje David Lynch s intertextualitou ve svých filmech *Wild at Heart* a *Lost Highway*, a jaké další prostředky používá k docílení specifické atmosféry svých filmů. Tvrdíme, že Lynchovo dílo nelze jednoznačně interpretovat a pokusíme se ukázat, že každé z několika uvedených points of view může být správné.

Klíčová slova

David Lynch - intertextualita - autorská teorie - smrt autora - point of view - naratologie - kultovní film - psychoanalýza

Abstract

The theme *Point of View: David Lynch and intertextuality* of this master thesis deals with the work of American film director David Lynch, which we view in terms of intertextuality. The aim is to show how David Lynch manipulates with intertextuality in his films *Wild at Heart* and *Lost Highway* and what other means he uses to achieve the specific atmosphere of his films. We say that it is impossible to unambiguously interpret Lynch's work and we will try to show that every of various points of view can be correct.

Key words:

David Lynch - intertextuality - auteur theory - the death of the author - point of view - narratology - cult film - psychoanalysis

1. ÚVOD

Plagiát, recyklace, likvidace autorství, nové možnosti, ... a podobná další slova nás mohou napadnout, nastolíme-li téma intertextuality. Intertextualitu lze chápat jak v negativním, tak v pozitivním smyslu. V předložené práci se pokusíme zamyslet nad oběma možnostmi, které budeme demonstrovat na dvou vybraných filmech režiséra Davida Lynche.

David Lynch je považován za nadčasového režiséra, jehož filmy jsou stále aktuální. Přestože od roku 2006 nenatočil žádný celovečerní film¹, stále je jeho tvorba předmětem mnohých diskuzí, ať již na akademické půdě nebo v řadách jeho přívrženců. Jedním z důvodů může být nejednoznačná interpretovatelnost jeho díla, která otevírá širokou škálu možností pro nastolení různých módů interpretace, tedy možných points of view. Jedním z těch, kterými se budeme zabírat, je právě intertextualita, která se v Lynchově tvorbě vyskytuje v hojné míře.

Pojem "point of view" používáme ve smyslu konstrukce hlediska. Ukážeme, jak může být pro možné objasnění těžko interpretovatelného filmu, jako je například *Lost Highway*, užitečné pracovat s hlediskem daných postav a uvědomit si, z pohledu koho je děj vyprávěn.

S ohledem na možnou délku diplomové práce jsme se zaměřili na zkoumání pouze dvou filmů, a to *Wild at Heart* a *Lost Highway*. Bez ohledu na osobní preference, považujeme tyto dva filmy za vhodné zástupce Lynchovy tvorby. *Wild at Heart* je film protkaný očividnými intertextovými odkazy skrz na skrz, zatímco *Lost Highway* pracuje s intertextualitou rafinovaněji. Za vědomí existence mnoha vysvětlení složitého děje tohoto filmu se pokusíme přiblížit alespoň ta nejzajímavější hlediska různých autorů.

Teoretická část seznamuje čtenáře s pojmem intertextualita, zabývá se problematikou autora s intertextualitou úzce spojenou, přibližuje teorii point of view a krátce seznamuje s osobností Davida Lynche, přičemž definujeme jeho styl jako "lynčovský".

¹ Lynchovým posledním celovečerním filmem byl *Inland Empire*.

V analytické části se soustředíme na rozebrání zvolených snímků z hlediska intertextuality s konkrétním uvedením citovaných motivů, situací, postav apod. z jiných děl. Přičemž u několika novějších snímků, než jsou Lynchovy analyzované filmy, ukážeme, že i Lynch může být zajímavým zdrojem motivů pro další filmaře, neboť intertextualita má strukturu sítě a může se "roztahovat" všemi směry. Upozorňujeme na význam hudby v daných filmech a pracujeme s hledisky dalších autorů.

Za volbou tématu stojí osobní zájem o tvorbu Davida Lynche a cíl objasnit rozměr slova "lynčovský" v souvislosti s využitím intertextuality a několika dalších interpretačních hledisek.

2. TEORETICKÁ ČÁST

2.1. Intertextualita

2.1.1. Julia Kristeva a Michail M. Bachtin

Intertextualitu můžeme chápat jako vlastnost textů vztahovat se k jiným textům. Teorie intertextuality pak popisují, vysvětlují nebo systematizují vazby mezi texty. V zásadě se rozlišují dvě kategorie teorie intertextuality. První chápe intertextualitu jako deskriptivní nadřazený pojem označující obvyklé vazby mezi texty, druhá ji užívá v širším ontologickém smyslu – pojímá intertextualitu jako kvalitu veškerých promluv, které mají význam.

Snahou deskriptivní teorie intertextuality je označit záměrné a specifické narážky autora na jiné dílo, zatímco ontologický pojem intertextuality vznikl uvnitř širšího a radikálnějšího teoretického projektu, který chtěl rozbít právě představu autorské intencionality i jednotu a autonomii samotného díla. Teorie intertextuality založené na této radikální verzi intertextuality vyrůstají z Bachtinovy teorie dialogičnosti (Nünning, 2006: 351).

Tomáš Koblížek ve svém článku věnovaném genealogii a smyslu pojmu intertextuality předjímá, že "porozumět pojmu intertextuality znamená pochopit, jakým způsobem čte Západ Bachtina" (Koblížek, 2009 [online]).

Klíčovým pojmem je pro Bachtina dialog. Dialog, nebo respektive dialogičnost se v jeho textech vyskytuje v nejméně třech odlišných kontextech. Jednak jako vlastnost, jež je vlastní každé výpovědi, dále jako atribut, který některým výpovědím náleží a jiným nikoliv, a v neposlední řadě o něm mluví v souvislosti s pojmem pravdy (Koblížek, 2009 [online]).

Bachtin zkoumal romány ruského spisovatele Fjodora Michajloviče Dostojevského, které považoval za polyfonní: "Vnitřní život každé postavy je zobrazen jako mlčenlivá

rozmluva s jinými hlasy. Uvnitř každého hrdiny se nachází celá řada nesourodých perspektiv, jež se nepřetržitě střetávají a nikdy nesplynou do jediného tónu" (Koblížek, 2009 [online]).

Bachtin zdůrazňuje, že polyfonie rozvinutá v dialogu, nesměřuje k rozuzlujícímu závěru. Bachtin odhaluje v Dostojevského románech konflikt mezi vnější ukončeností a vnitřní neukončeností dialogu. Polyfonní román je dle něj zásadně neukončený (Marcelli, 2001: 287).

Polyfonní neboli polyfonický román zahrnuje karnevalovou strukturu. Diskurz karnevalu překračuje pravidla jazykového kódu, stejně tak i sociální morálky tím, že si osvojuje snovou logiku (Kristeva, 1999: 14).

Karnevalovou kulturou, jinak též specifickou lidovou smíchovskou kulturou, se zabýval Bachtin zejména v knize *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Charakterizoval ji "svéráznou logikou "obrácenosti", světem "naruby", neustálými převraty mezi "nahore" a "dole", rozmanitými druhy parodií, travestií a bláznovských korunovacích, ale také zdůrazněním tělesnosti a inscenování násilné smrti a zrození". Podle Kristevy pak karnevalový princip vynáší na světlo "nevědomí, sexualitu a smrt" (Lukavec, 2008 [online]).

Za polyfonické považoval Bachtin romány Rabelaise, Swifta a Dostojevského. Dle Kristevy k nim však můžeme přiřadit i "moderní" román 20. století, tzn. Joyce, Prousta, Kafku, který se však od staršího dialogického románu liší. Zatímco dialog u Rabelaise, Swifta a Dostojevského zůstává na reprezentativní, fiktivní rovině, polyfonický román 20. století začíná být nečitelný (Joyce) a situuje se do vnitřku jazyka (Proust, Kafka). Počínaje tímto momentem je položen problém intertextuality jako takový (Kristeva, 1999: 14).

Recepce Bachtina je koncentrována v pojmu intertextuality, který se úzce váže k Julii Kristevě (Koblížek 2009, [online]). Každá promluva je dle Bachtina spjata s dialogem a citátem, neboť je "vyplněna dialogickými podtexty", "ozvěnami a dozvuky jiných výpovědí". Julia Kristeva se ve svém pojetí intertextuality explicitně odvolávala na Bachtina, aby mohla popsat vzájemné dialogické vztahy mezi všemi texty (Nünning, 2006: 351).

Dle Kristevy Bachtin, kterého považuje stejně tak za spisovatele jako "vědce", nahradil jako jeden z prvních statické "rozkouskování" textů modelem, "v němž literární struktura neexistuje jen tak, ale postupně se vypracovává ve vztahu k jiné struktuře" (Kristeva, 1999: 7).

To je možné jen na základě koncepce, dle které "literární slovo" není nějakým bodem (jako ustáleným smyslem), ale střetáváním textových ploch, dialogem několika typů psaní: psaní spisovatele, adresáta (nebo postavy), historického nebo kulturního kontextu. Zavedením pojmu "status slova" jako "minimální jednotky struktury situuje Bachtin text do dějin a do společnosti, které jsou samy nahlíženy jako texty, jež spisovatel čte a do nichž se vkládá tím, že je přepisuje" (Kristeva, 1999: 7 - 8).

Kristeva odkazovala k textům ve smyslu dvou os: *horizontální osy*, spojující autora a čtenáře textu, a *svislé osy*, která spojuje text s jinými texty (Kristeva, 1999: 8 - 9). Sloučení těchto dvou os je sdíleno kódy: každý text a každé čtení je závislé na předchozích kódech.

Horizontální osa, subjekt-adresát, a vertikální osa, text-kontext, se překrývají a odhalují zásadní fakt, že "slovo (text) je určitým střetáváním slov (textů), v němž čteme přinejmenším jedno další slovo (text)" (Kristeva, 1999: 9).

Bachtin tyto dvě osy, které nazývá "dialogem" a "ambivalencí", jasně nerozlišuje. Kristeva však tento nedostatek důslednosti považuje spíše za objev, který zavedl Bachtin jako první do literární teorie. "Jakýkoliv text se utváří jako mozaika citací, jakýkoliv text je absorpcí a transformací nějakého jiného textu. Na místo pojmu intersubjektivitě se staví pojem intertextuality a poetický jazyk se čte jako něco, co je přinejmenším dvojí" (Kristeva, 1999: 9).

Přechod od intersubjektivitě k intertextualitě byl důležitý i pro Rolanda Barthesa. Neboť intertextualita zachovává, ba dokonce ještě zdůrazňuje, pluralitní charakter lineárního textu a dovoluje zůstat u jeho imanence. Intertextualita dala Barthesově dává nové podnět pro vstup do literatury samotné. Rád přiznává, že za tento podnět vděčí právě Julii Kristevě. Kristeva v polovině 60. let v rozhovoru s F. Dossem řekla: "Tehdy jsem stvořila mašinku nazvanou intertextualita" (cit. in Marcelli 2001: 285 – 289)².

² Cit. DOSSE, François. *Histoire du structuralisme I*. Paris: Éditions la découverte, 1991. s. 77.

Kristeva se (společně s ostatními poststrukturalisty) domnívá, že intertextualita je vlastností všech textů. Dokonce marginalizuje autorskou intenci, neboť dialog mluvčích s jejich intencemi nahrazuje dialogem textů. V tomto bodě se rozchází s Bachtinovou dialogičností. Bachtin zejména v pozdních dílech zdůrazňuje, že každý text má subjekt nebo autora a že jazyk na sebe vždy bere podobu promluvy, která náleží určitému mluvčímu subjektu a mimo tuto podobu nemůže existovat.

Dle Kristevy je to právě intertextualita, která stírá hranice mezi čtoucími a píšícími subjekty. "Ten, kdo píše, je současně tím, kdo čte" a "sám je jen textem, který se znovu čte tím, že se opět píše" (Nünning, 2006: 351 - 352).

Intertextualita jako mašinka (z ang. "gadget") má na strojek velké ambice. Jak píše Miroslav Marcelli: "Intertextualita se uchází o právo proměnit dílo na text a text na univerzum." Zbavuje autora moci nad jeho dílem, na druhé straně obdarovává touto mocí jiného majitele tajemství textu, jeho čitatele. Intertextualita před námi otevírá svět textu a uvádí nás do něj v postavení tvůrců (Marcelli, 2001: 289).

2.1.2. Gérard Genette a další problémy intertextuality

Dosud nejobsáhlejší projekt zaměřený na teorii intertextuality vychází z Genettova pokusu o vytvoření systematické typologie intertextových relací. Genette dělí možné vztahy mezi texty, jejichž celek nazývá transtextualita na pět podskupin. Diferenciace a pluralizace kategorií Genettova pojmového systému ukazují na hlavní problém veškeré teorie intertextuality (Nünning, 2006: 352).

Pojem transtextualita je dle něj otevřenější než intertextualita. Konkrétnější formy transtextuálních podtypů jsou následovné:

- *intertextualita*: citace, plagiátorství, narážka;
- *paratextualita*: vztah mezi textem a jeho "paratextem" - tím, co obklopuje hlavní část textu - např. názvy, nadpisy, předmluvy, epigrafy, věnování, ocenění, poznámky pod čarou, ilustrace, přebaly, atd.;

- *architextualita*: označení textu jako součást žánru nebo žánrů (Genette odkazuje k určení textu samotného, ale mohlo by to být také aplikováno na jeho orámování čtenáři);
- *metatextualita*: explicitní či implicitní kritický komentář jednoho textu ke druhému (metatextualita může být obtížně rozlišitelná od následující kategorie);
- *hypotextualita* (Genettův termín byl hypertextualita): vztah mezi textem a předchozím "hypotextem" - text nebo žánr, který jej zakládá, ale také transformuje, mění, rozvíjí a rozšiřuje (včetně parodie, humorné mystifikace, pokračování a překladu) (Chandler, 2003 [online])³.

K tomuto seznamu může být doplněna *elektronická hypertextualita*: text, který může přenést čtenáře přímo k jiným textům (bez ohledu na autorství nebo umístění). Tento druh intertextuality narušuje tradiční "linearitu" textů. Čtení takových textů je zřídka otázkou následujících standardních sekvencí předurčených jejich autory.

Proto může být užitečné zvážit otázku "stupňů intertextuality". Může být "nejvíce intertextuální" text nerozeznatelnou kopií jiného textu, nebo by to již překročilo rámeček toho, co znamená být intertextuální? Může být "nejvíce intertextuální" text ten, který se blíží k nemožnému cíli odkazováním jen na sebe? Na tyto otázky není snadné odpovědět. Texty jsou psané v rámci žánrů a používají jazyk způsobem, který jejich autoři zřídka "vynalezli" (Chandler, 2003 [online]).

Intertextualita není rysem textu samotného, nýbrž rysem "smlouvy", která se utváří mezi čtením jeho autorem(y) a čtenářem(i). Vzhledem k tomu, že dominantní způsob tvorby textů vypadá jako "maskování svých dluhů", reflexivita se zdá být důležitým faktorem - je třeba zvážit, jak příznaková je intertextualita. Některé již definované vlastnosti intertextuality mohou zahrnovat následující:

- *reflexivita*: jak reflexivní se zdá být použití intertextuality (pokud je reflexivita důležitá pro to, co znamená být intertextuální, pak pravděpodobně k nerozeznání podobná kopie jde za rámeček intertextuálního);
- *změna*: změna zdrojů (výraznější změny pravděpodobně činí text více reflexivně intertextuální);

³ Více viz GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

- *jednoznačnost*: specifičnost a jednoznačnost odkazu(ů) na další text(y) (např. přímé citace, připsané citace) (je, za předpokladu pochopení, text více reflexivně intertextuální?);
- *kritičnost k pochopení*: jak důležitá by mohla být pro čtenáře možnost rozpoznat, že je v textu zahrnuta intertextualita;
- *rozsah přijetí*: k celkovému rozsahu narážky / začlenění v textu; a
- *strukturální neomezenost*: do jaké míry je text uveden (nebo pochopen) jako součást větší struktury nebo ve vazbě na ni (např. v rámci žánru, série, seriálu, časopisu, výstavy apod.) – jedná se o faktory, které často nejsou pod kontrolou autora textu (Chandler, 2003 [online]).

2.1.3. Dluhy textů

Koncept intertextuality nám připomíná, že každý text existuje ve vztahu k ostatním textům. Ve skutečnosti, texty dluží mnohem více jiným textům, než svým vlastním tvůrcům. Michel Foucault prohlásil, že: "Hranice knihy nikdy nejsou jasně rozlišeny: mimo titul, první řádky a poslední tečku, mimo svou vnitřní konfiguraci a svou autonomní formu je kniha zapuštěna do systému odkazů k jiným knihám, jiným textům, jiným větám: je uzlem v rámci sítě. ... Kniha není jednoduše objektem, který držíme v ruce; ... její jednota je relativní a variabilní" (Foucault, 2002: 38 - 39).

Dluhy textů jiným textům jsou jen zřídka kdy uznány (jinak než v odborném aparátu akademického psaní). To slouží dále mytologii autorské "originality". Nicméně některé texty se zmiňují přímo o jiných textech - jako remaky filmů, extradiegetické odkazy⁴ na média v animovaném filmu *The Simpsons* a v mnoha televizních reklamách (ve Velké Británii zejména v reklamách na pivo Boddington nebo u nás podobně na pivo Pilsner Urquell⁵).

Tato forma intertextuality přisuzuje svým divákům potřebné zkušenosti, aby pochopili smysl těchto narážek, a nabízí jim radost z tohoto poznání. Když děláme narážky

⁴ Diegezi můžeme chápat ve stručnosti jako svět postav a příběhu (Kučera, 2004 [online]). Přičemž za extradiegetické odkazy považujeme odkazy sahající mimo tento iluzivní svět.

⁵ Pilsner Urquell efektivně využívá intertextualitu v rámci svých marketingových aktivit. Např. "Reklamní kampaň Alfons Mucha" těží z všeobecné znalosti historické postavy malíře Alfonse Muchy (viz <<http://www.pilsner-urquell.cz/cz/Reklamy/reklamni-kampan-alfons-mucha.html>>).

na další texty a na další média, připomíná nám tento postup, že jsme ve zprostředkované realitě, takže to může být bráno také jako "znepřátelený" mód, který je v rozporu s dominantními "realistickými" tradicemi, které se zaměřují na přesvědčování publika, aby věřilo v probíhající realitu příběhu.⁶ Apeluje na potěšení z kritického odstupu, spíše než z emocionální účasti (Chandler, 2003 [online]).

Pojem intertextuality problematizuje představu o hranicích textu a otázky dichotomie "uvnitř" a "vně": Kde text "začíná" a "kde končí"? Co je to "text" a co je "kontext"? Médium televize upozorňuje na tento problém: je produktivní přemýšlet o televizi v pojmech, které Raymond Williams ve svém konceptu nazývá "flow", spíše než jako o sérii samostatných textů. Téměř totéž platí pro World Wide Web, kde hypertextové odkazy na stránce můžete propojit přímo s mnoha dalšími. Nicméně texty v jakémkoli médiu si lze představit podobně. Hranice textu jsou propustné.

Každý text existuje v rámci velké "společnosti textů" v nejrůznějších žánrech a médiích: žádný text není ostrov sám pro sebe. Užitečnou sémiotickou technikou je srovnávání a rozdíl mezi různými zpracováními podobných témat (nebo podobné úpravy různých témat) v rámci nebo mezi různými žánry a médii (Chandler, 2003 [online]).

⁶ Podobně zcizovací efekt od Bertolta Brechta: "V rámci své teorie divadla zastával Brecht ... názor, že herec i divák by si měli udržovat kritický odstup od hry a její inscenace. V průběhu hry je třeba ... oběma připomínat, že jde "jen" o hru, o reprezentaci a faktorem, přímo začleněným, vtěleným do struktury uměleckého díla tak zajišťovat udržení (estetické) distance, zabránit úplnému vcítění, tedy identifikaci s postavou, postavami, situací, dějem a tím ztratit estetické distance" (Zuska [online]). Toto můžeme samozřejmě také přenést do filmu, reklamy apod.

2.2. Problematika autora

2.2.1. Astruc, Truffaut a Sarris aneb la caméra-stylo, la politique des auteurs a The Auteur Theory

Koncepce filmového autora vychází z článku Alexandra Astruca z roku 1948, který vyšel ve francouzském filmovém magazínu *L'Écran Français*⁷. V nejjednodušším smyslu navrhuje režiséra jako "autora" konkrétního filmu, který je definován soudržností určitého vizuálního stylu a tematického "před-poselství" celého díla.

Astruc ve své eseji *The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo* předznamenává, že nový věk kinematografie bude věkem kamery-pera (la caméra-stylo). Neboť "režisér/autor píše svou kamerou, jako spisovatel píše svým perem" (Astruc 1967: 22) Film dosáhl své zralosti a je otevřen seriózním umělcům, aby jej používali pro vyjadřování svých myšlenek a pocitů. Moderní film se tak měl stát osobní záležitostí a technika, štáb a herecké obsazení neměli být ničím víc než nástroji v umělcově tvůrčím procesu (Bordwell, Thompson, 2007: 427 – 428).

Jak píše Astruc (Astruc 1967: 17) v roce 1948: "Kinematografie dneška dostává novou tvář. Jak to můžeme říci? Jednoduše na základě svých očí. Snad jen filmový kritik si nemůže povšimnout oné výrazné proměny, která se odehrává přímo před našima očima. Tuto novou krásu můžeme najít především v těch filmech, které byly dosud kritiky ignorovány. Renoirovy *La Règle du jeu* (Pravidla hry), Wellsovy filmy a Bressonovy *Les Dames du Bois de Boulogne* (Dámy z Bouloňského lesíka), všechny filmy, které ustanovují novou budoucnost kinematografie, unikly pozornosti kritiků, kteří nebyli v žádném případě schopni je "pošpinit"."

Můžeme v nich totiž vidět cosi prorockého, proto Astruc mluví v souvislosti s výše uvedenými filmy o nástupu "avant-garde". Film se jednoduše stává prostředkem exprese, tak jako jím byla všechna předešlá umění, zejména malba a román. Postupně se stává jazykem.

⁷ Konkrétně v čísle 144 z 30.3.1948, později esej vyšla i jako anglický překlad v *The New Wave: Critical Landmarks* od Petera Grahama v roce 1968.

Jazykem myslí Astruc formu, v níž a kterou umělec vyjadřuje své myšlenky, jakkoliv abstraktní mohou být, nebo překládá své obsese přesně tak, jako by to dělal v současné eseji nebo románu. Proto by Astruc rád nazval tento nový věk filmu érou "caméra-stylo" (kamera-pero). Film se postupně osvobozuje od tyranie vizuálního, od obrazu v jeho vlastní příčině, od bezprostředních a konkrétních požadavků na narativ se stává prostředkem psaní právě tak flexibilním a rafinovaným jako psaný jazyk.

Kinematografie dneška, jak píše dále Astruc ve svém článku, je schopná vyjádřit jakýkoliv druh reality. Co nás zajímá, je stvoření tohoto nového jazyka. Mezi "Pure Cinema" 20. let a zfilmovaným divadlem je mnoho prostoru pro různé individuální formy natáčení. To znamená, že scénárista režíruje své vlastní scénáře; respektive scénárista přestává existovat, v tomto druhu natáčení rozdíl mezi autorem a režisérem ztrácí veškerý význam. Režirování již není prostředkem k objasnění nebo představení scény, ale pravým aktem psaní. Filmař/autor píše svou kamerou, jako spisovatel píše svým perem (Astruc, 1967: 17 - 22).

Tento přístup k filmu měl své kritiky. První spočívala ve sporu, že režisérův celkový vliv na film je výsledkem spolupráce i s těmi nejnižšími instancemi podílejícími se na filmu a že povýšení statusu režiséra snižuje význam ostatních kreativních pracovníků jako kameramana, střihače, zvukaře a herců. Tomu lze odporovat faktem, že právě režisér je zodpovědný za výběr a skladbu svého štábu. Jenže ani toto není vždy platné, neboť často štáb sestavuje producent, zejména v rámci studiového systému (Pearson, 1997 [online]).

V roce 1951 založil Jacques Doniol-Valcroze měsíčník *Cahiers du cinéma*, jehož ústředním kritikem se stal André Bazin. François Truffaut, jeden z mladších kritiků, dohnal spor o autorství až na hranici provokace. Truffautova esej nazvaný *Une certaine tendance du cinéma français* (Jistá tendence francouzského filmu)⁸ způsobil velký rozruch.

Truffaut v něm útočil na tzv. "kinematografii kvality", chápanou jako produkt scenáristiky a zahrnující díla typická pro nedostatek originality a spoléhání se na literární klasiky. Scenárista dle Truffauta (Truffaut [online]) tvoří v duchu této tradice a režisér jen přidává účinkující a obraz, čímž se stává pouhým "inscenátorem" (metteur en scène). Jen několik málo autorů, jako Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Tati a dalších, kteří si psali vlastní příběhy i dialogy (neboli také tzv. autorští režiséři), bylo

⁸ Původně publikováno v *Cahiers du Cinéma* č. 31 v lednu 1954.

možné považovat za opravdové "muže filmu", kteří splňovali Astrucovu představu "kamery-pera".

Cahiers akceptovali tedy jen ty americké a evropské režiséry, kteří své scénáře sami koncipovali, nebo alespoň měli zásadní vliv na jejich výsledný tvar. Tato "autorská politika" (*la politique des auteurs*) považovala jakéhokoliv režiséra s vlastním rukopisem nebo zřetelným světovým názorem za autora (Bordwell, Thompson, 2007: 428).

Americký filmový teoretik a režisér Andrew Sarris v *Notes on the Auteur Theory in 1962* požadoval mnohem detailnější definici pojmu a transformoval "*la politique des auteurs*" do "The Auteur Theory".

Andrew Sarris ve svém textu hned úvodem přiznává kritikům *Cahiers* plnou zásluhu za originální formulaci myšlenky, která přetvořila i jeho myšlení ohledně filmu. Především jej zajímá, jak se autorská teorie liší od přímé teorie režisérů. V této souvislosti vzpomíná článek Iana Camerona *Films, Directors, and Critics*, který vyšel v září 1962 v časopise *Movie*.

Cameron píše: "Předpoklad, který podtrhuje všechno psaní v *Movie* je, že režisér je autorem filmu, osobou, jež mu dává všechny charakteristické kvality, které může mít. Celkově akceptujeme tuto kinematografii režisérů, ačkoliv bez oněch nejzazších extrémů "*la politique des auteurs*", která činí obtížným myslet, že špatný režisér dělá dobrý film, a stejně tak je nemožné myslet si, že dobrý režisér dělá špatný film (Cameron [online])."⁹

Tím jsme, dle Sarrise (Sarris, 1962), zpět u Bazina, ačkoliv Cameron použil přirozeně odlišné příklady. Sarris věří, že jde o nedorozumění ohledně toho, co autorská teorie ve skutečnosti požaduje, zejména v dnešní době, kdy je teorie sama o sobě tak vágní. Režiséři, i když autorští, nemusí vždy pravdivě tvořit a kritici nemohou nikdy předpokládat, že špatný režisér bude vždy točit špatné filmy. Ne vždy, ale téměř vždy, to je ta pointa.

Marlon Brando nám i dokázal, že lze natočit film bez režiséra. Film *One-Eyed Jacks* (Křivák) je dle Sarrise (Sarris, 1962) zábavnější než mnoho filmů s režiséry. Svědomitý kritik může těžko říct něco dobrého nebo špatného o režírování, které neexistuje. Můžeme

⁹ Článek byl poprvé publikován v druhé edici magazínu *Movie* v září 1962.

mluvit o kameře, střihu, hereckých výkonech, ale ne o režírování. Ani autorská teorie nemůže pokrýt každé schéma filmu.

Nicméně ve své autorské teorii Sarris navrhuje tři předpoklady pro reflektování autora. První je "technická kompetence režiséra jako kritérium hodnoty", která tvrdí, že "velký režisér musí být přinejmenším dobrý režisér". Špatně režírovaný film nebo film bez režiséra nemá žádnou důležitost na kritické stupnici hodnot. Nyní dle autorské teorie (Sarris, 1962) režisér bez technické kompetence, který nemá žádný základní cit pro film, je automaticky vyřazen z pantheonu režisérů. Velký režisér musí být přinejmenším dobrý režisér. To platí v každém umění.

Druhý předpoklad je "rozeznatelná osobnost režiséra jako kritérium hodnoty". V rámci svých filmů by měl režisér předvést opakující se charakteristiky svého stylu, které slouží jako jeho "rukopis" (rozeznatelnost od stylu jiných režisérů). Způsob, jak film vypadá a hýbe se, by měl mít určitou spojitost s tím, jak jeho režisér myslí a cítí.

Třetí a hlavní předpoklad autorské teorie je "vnitřní význam, vrcholná sláva filmu jako umění". Vnitřní význam se vyvozuje z napětí mezi režisérovou osobností a jeho materiálem. Tato koncepce vnitřního významu se blíží Astrucově definici *mise-en-scène*¹⁰, ačkoliv ne zcela. Není to zcela režisérova vize světa v jeho projektech, ani jeho postoj k životu. Je to nejednoznačné, v každém literárním smyslu, neboť část toho je zasazena do filmového materiálu a nemůže být vyjádřena nefilmovými pojmy. Truffaut (Truffaut [online]) to nazýval napětím režiséra během scény, což úzce souvisí s přiblížením jeho profesionálního aspektu.

Tři premisy autorské teorie mohou být nahlíženy jako tři soustředné kruhy: vnější kruh je technický; střední kruh je osobní styl; a niterný kruh vnitřní význam. Korespondující role režiséra mohou být určeny jako technik, stylista a *autor* (Sarris, 1962).

V roce 1963 Andrew Sarris vylepšil svou definici autorství článkem *Towards a Theory of Film History*, ve které prohlásil, že "nakonec autorská teorie není ani tak teorie, jako postoj, tabulka hodnot, která převádí filmové dějiny do režiséřské autobiografie." Autobiografický aspekt autorství je nevyhnutelný, pokud to je, jak tvrdí Sarris¹¹, osobnost

¹⁰ ASTRUC, Alexandre. *Qu'est-ce que la mise en scène?* In *Cahiers du Cinéma* č. 100, říjen 1959.

¹¹ SARRIS, Andrew: *Towards a Theory of Film History*. In: NICHOLS, Bill. *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press, 1976. s. 237-251.

režiséra, která je zastoupena v jeho filmech. Jestliže výchova tvaruje osobnost autora, je logické, že může také utvářet, nebo mít přinejmenším vliv i na jejich umělecké výstupy (Pearson, 1997 [online]).

S výše uvedeným tvrzením souhlasíme, a proto než se začneme věnovat samotné analýze Lynchových filmů, uvedeme osobnost David Lynche v samostatné teoretické kapitole 2.4. Oba analyzované filmy *Wild at Heart* a *Lost Highway* posuzujeme v souvislosti s jejich autorem a citujeme také Lynchovy vlastní výroky a některé okolnosti vzniku těchto snímků. Specifičnost *Wild at Heart* a *Lost Highway* přisuzujeme právě výjimečné osobnosti jejich autora Davida Lynche.

Přesto v souvislosti s problematikou autorství, úzce související s používáním intertextuality, nemůžeme opominout koncept autora v pojetí Rolanda Barthesa a Michela Foucaulta.

2.2.2. Barthes, Foucault a jejich pojetí autora

Koncept kritiky autora vytvořil Roland Barthes roku 1968 na základě analýzy povídky *Sarrasine* od Honoré de Balzaca. Zabývá se tradiční představou autora jako privilegovaného jedince, který plně kontroluje svůj text včetně jeho významu. Tuto představu demaskuje coby produkt typicky moderní, individualistické a kapitalistické ideologie, vytvářené od konce středověku. V návaznosti na Mallarméa, Valéryho a Prousta Barthes tvrdí, že funkci takového autora naplňuje sám text daného autora. Na místo autora staví "skriptora", který se rodí současně s textem (Nünning, 2006: 716).

Již neexistuje žádný "božský" autor, který by své poselství zprostředkoval skrze text. Namísto něj nastupuje multidimenzionální textový prostor, který se jeví jako síť znaků a citátů různého kulturního původu (viz teorie intertextuality) a tento prostor již nelze rozložit ve smyslu autora.

Části textu se nyní zaostřují v reálném čtenáři, který se jakožto nositel možnosti utvářet význam dostává na pozici autora. Smrt autora znamená zrození recipienta. Michel Foucault se naopak snažil zabránit anonymizaci či úplnému odstranění pojmu autora. Ve své přednášce *Co je to autor?* (Foucault, 1994) vytvořil novou historizující ideogicko-

kritickou definici konceptu autora jakožto funkce diskurzu, která se v průběhu dějin mění (Nünning, 2006: 716 - 717).

Michel Foucault se během své přednášky, zaznamenané v Bulletinu Francouzské filosofické společnosti¹² a následně v knize *Diskurs, autor, genealogie* ptá: "Co je to autor?"

Roland Barthes s tímto tématem přišel ještě před Foucaultem. Omezil se však na zkoumání vztahu autora, čitatele a kritika. Barthesovou doménou se tedy stalo autorství a text, jeho čtení i psaní. Dle Rolanda Barthesa je psaní destrukcí každého hlasu i počátku. Považuje jej za cosi černobílé, kde se ztrácí veškerá identita, počínaje tou, jež náleží tělu, které píše (Barthes, 1968), tedy snad tělu autora.

Foucault zase tvrdí, že "psaní se dnes osvobodilo od tématu vyjádření, vztahuje se jen k sobě samému a přece neuvázlo ve formě zvnitřnosti." V psaní nejde o projev nebo o zdůraznění gesta psaní. Je to otázka otevření jistého prostoru, v němž píšící subjekt neustále mizí (Foucault, 1994: 44 – 45). Foucault ukotvuje autora v čase, prostoru i následně společnosti.

Barthes zabíjí autora ve prospěch řeči. Lingvisticky stejně není autor ničím víc, než tím, kdo píše. Řeč zná subjekt, ne "osobu". Oddalování autora již pro něj není jen historickým faktem či aktem psaní, toto oddalování proměňuje od základu moderní text, který je tvořen tak, aby autor ve všech jeho rovinách chyběl. Časově je autor minulostí své knihy. Kniha a autor jsou na stejné úrovni rozdělení na *před* a *po*. Autor svou knihu žíví, žije jen pro ni jako otec pro svého potomka (Barthes, 1968).

Ovšem s příchodem moderního skriptora se skriptor rodí ve stejnou chvíli jako jeho text. Existuje jen čas výpovědi, text je psán *tady a teď*. Tomu odpovídá i používání performativu a pojmání textu jako prostoru mnoha dimenzí. V těchto dimenzích se spojují a zároveň popírají různé typy psaní, ale žádné již není originálem. Moderní text je pouhým tkanivem citací. Skriptor nastupuje po autorovi.

Hledání autora je prací kritika. Jakmile kritik autora objeví, text je vysvětlen. Éra autora se tak přesně překrývala s vládou kritika. Na to Barthes namítá, že "v mnoha

¹² Ročník 63, č. 3., červenec - září 1969.

psaních je vše k rozmotání a nic k dešifrování. Prostor psaní můžeme procházet, ale ne odhalit" (Barthes, 1968). Kritika se ovšem vůbec nezabývá čtenářem, což se zdá být klíčové. Čtenář je totiž místem, do kterého se zapisují všechny citace, z nichž je psaní utvořeno. U čtenáře není pro text podstatná jeho historie, biografie, ani psychologie. Proto nabízí Roland Barthes jako rozhršení návrh: "Pro budoucnost psaní je nezbytné zvrátit tento mýtus - zrození čtenáře musí být vykoupeno smrtí Autora" (Barthes, 1968).

Michel Foucault také uvažuje vztah textu k autorovi. Na úvod si vypůjčil jednu Beckettovu formulaci: "Co záleží na tom, kdo mluví, že někdo něco řekl: nezáleží na tom, kdo mluví." Z této věty číší absolutní lhostejnost, nezáměr o původce promluvy a tedy i nezáměr o osobnost autora samou. Podle Foucaulta (1994: 44 – 45) se psaní rozvíjí jako hra, jež neměně překračuje svá pravidla a vychází vně.

Barthes předpověděl autorovi smrt, aby se mohl zrodit čtenář. Foucault uvažuje příbuznost psaní se smrtí. Uvádí jej na příkladu pohádek *Tisíce a jedné noci*, kdy Šeherezáda svými vyprávěními oddalovala svou smrt. Její vyprávění představuje protiklad vraždy, snahu udržet smrt vně kruhu existence.

Naše kultura ale provedla metamorfózu těchto smrt oddalujících vyprávění nebo psaní. Psaní je nyní svázáno s obětí, dokonce s obětí života, s dobrovolným ustoupením do pozadí, které ani není zastoupeno v knihách, protože je dovršeno v samotné existenci spisovatele. Takže dílo, v Barthově terminologii ten potomek svého otce, do něžž se jeho rodič snažil vložit to nejlepší ze sebe; dílo, jehož úkolem bylo přivodit nesmrtelnost, obdrželo nyní právo zabít svého autora, stát se jeho vrahem (Barthes, 1968).

Jak píše Marcelli (Marcelli, 2001: 271), Barthes nás nenechává na pochybách, že svého patrona a patriarchu neubrání. Naznačuje totiž, že boj o udržení vlády nad dílem se odehrává na pozadí širšího společenského procesu. Jeho vládce vstupuje na scénu se znamením neodvratného zániku – již se ví, že je rozhodnuto o jeho osudu. Drama zániku se bude odehrávat v několika podobách.

Jako boj s despotickým otcem, kterým se stalo autorské "já", jako společenský zápas o soukromé vlastnictví a jako teoretický spor o smysl literárního textu. Barthes však nebyl v tomto období ovlivněn jen sémiologií, ale svou roli sehrála také psychoanalýza a marxismus. Všechny tři teorie se ohlašují vyslovením zákona a právě tento zákon autora

odsuzuje k smrti. Rozhoduje o tom zákonitost nevědomí (psychoanalytici), zákonitost vlastnických vztahů (lingvisté) i zákonitost produkce textu (marxisté) (Marcelli, 2001: 271).

Barthes ustanovuje, že "autor nepíše, ale je psán", tzn., že autor nevyalezl jazyk a konvence svého média, žánr, ve kterém se nachází, ideologické nebo historické lokace produkce, autor není zcela svobodný. To platí i pro čtenáře tohoto textu, jejich čtení a interpretace jsou závislé na prostředí, přítomnosti druhých, pohlaví, třídě nebo politickém smýšlení čtenáře nebo i čtenářově náladě. Z toho plyne, že nelze do textu vkládat neměnný význam, neboť výklady textu se mohou tak radikálně lišit (Pearson, 1997 [online]).

Fakt, že znakem spisovatele je jen jedinečnost jeho nepřítomnosti, je známý nejen kritice a filosofii již dlouho, přesto Foucault uvádí dva pojmy, které blokují nahrazení privilegia autora. První z nich je pojem díla. Úkolem kritiky není odhalovat vztahy díla k autorovi, ani vůle rekonstituovat prostřednictvím textů nějakou myšlenku nebo zkušenost. Kritika by měla analyzovat dílo v jeho struktuře, v jeho vnitřních vztazích (Foucault, 1994: 46).

Dále se Foucault ptá: "Co je to dílo?" Načež si sám odpovídá: "Dílo je přece to, co napsal ten, kdo je autorem." Vystávají problémy, co vše lze označit za dílo. Lze určit dílo z milionů stop, které někdo zanechal po své smrti? Je *Tisíc a jedna noc* dílo? Foucault dochází k zjištění, že slovo "dílo" a celek, který označuje, jsou pravděpodobně stejně problematické, jako je problematická individualita autora (Foucault, 1994: 46 – 48).

Druhým blokujícím pojmem je pojem psaní. S pozoruhodnou hlubokomyslností dochází, dle Foucaulta (Foucault, 1994: 46 – 48), k pokusům promýšlet obecné postavení každého textu, stav prostoru, v němž dochází k jeho rozptylu, a času, v němž se rozvíjí. Současný statut psaní je statutem původnosti. To umožňuje teologické utvrzení posvátnosti autora a na druhé straně kritické utvrzení jeho tvůrčího charakteru. Je tedy nutné určit prostor, který byl uvolněn zmizením autora a jaké volné funkce toto zmizení umožní uvidět.

2.3. Point of view

Pojem point of view zavedli anglosaští autoři Henry James a Percy Lubbock. James se o point of view zmiňuje ve své stati *The Art of Fiction* z roku 1884¹³ a v "předmluvách", kde uvažoval nad románovou tvorbou. Pojem ale nepoužíval v naratologickém smyslu slova, spíše ve smyslu určitého ideologického či hodnotového postoje vypravěče či postavy. Lubbock s ním pak pracuje v práci *The Craft of Fiction* z roku 1921.

Navázali na ně Američani Robert Penn Warren a Cleanth Brooks, kteří ve společné práci *Understanding Fiction* pracovali s termínem focus of narration (narativní ohnisko). Pojmem ohnisko označili tři fenomény: ohnisko zájmu, ohnisko postavy a ohnisko vyprávění. Zejména třetí typ ohniska – ohnisko vyprávění – významově posunuje pojem ohnisko. Termín v tomto užití implikuje otázku: "Kdo vidí příběh?" a použití výrazu *focus* právě v tomto významu inspirovalo Gérarda Genetta k zavedení pojmu fokalizace (Hrabal, 2011: 12 – 13).

Jejich následníci Francouz Jean Pouillon v knize *Temps et roman* (Čas a vyprávění, 1946) a francouzsko-bulharský filozof Tzvetan Todorov ve stati *Les catégories du récit littéraire* (Kategorie literárního vyprávění, 1966) preferovali pojmy *vision* (pohled) nebo *point de vue* (francouzská verze point of view) (Stránský, 2011: 46). Pouillon rozlišuje *vision* jako

- a) přehled (*vision par derrière*);
- b) souhled (*vision avec*);
- c) pohled z vnějšku (*vision du dehors*).

Todorov tuto triádu přejímá a formuluje jako:

- a) vypravěč > postava;
- b) vypravěč = postava;
- c) vypravěč < postava.

¹³ Publikované v *Longman's Magazine* č. 4 v září 1884.

Tzn., že vypravěč a) ví více než postava; b) ví stejně jako postava; a c) ví méně než postava. Rozpracování této teorie bude ještě věnována pozornost v podkapitole 2.3.2.

Studie Normana Friedmana *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept* z roku 1955 pokračuje v tradici amerického myšlení o literatuře započatém Henrym Jamesem a Percym Lubbockem. Dle Hrabala (Hrabal, 2011: 14): "Friedmanova studie nepředstavuje výrazný pokrok v teoretickém poznání fungování narativu, natož specifického narativního jevu, který budeme označovat pojmem fokalizace. Friedmanova studie spíše předkládá škálu narativních možností, avšak dosti neuspořádaně a zmatečně."

Z německého literárněteoretického prostředí lze uvést v souvislosti s problematikou hlediska Ansgara Nünninga a Franze Stanzela. V práci z roku 1955 *Die typische Erzählsituationen in Roman* (Typické vyprávěcí situace v románu) rozlišuje Stanzel tři vyprávěcí situace: autorská vyprávěcí situace, ich-formální vyprávěcí situace a personální vyprávěcí situace. Toto rozlišení ale bylo kritikou považováno za příliš zjednodušující. V roce 1979 revidoval a rozšířil Stanzel svou předchozí práci a vydal ji pod názvem *Theorie des Erzählens* (Vyprávěcí situace). Zde vysvětluje, že předchozí schematické rozlišení na tři typy vyprávěcích situací odpovídalo ideálním typům, jimž se konkrétní narativní dílo vždy spíše jen přibližuje (Hrabal, 2011: 15 - 16).

Tito výše uvedení autoři se pojmem hlediska zabývali primárně ve vztahu k literatuře. Podrobněji pojem v souvislosti s filmem rozpracovali Bruce F. Kawin a Edward Branigan.

2.3.1. Kawin a Branigan

Bádání zaměřené na konstrukci hlediska se zaměřuje na způsoby, jimiž filmové vyprávění ovlivňuje pohled. Vytváření hlediska umožňuje ukotvit příběh a dát mu osobitý ráz. Dle Casettiho (Casetti, 2008: 179) není teorie point of view v sémiotice filmu nové téma, ani téma patřící výhradně sémiotice (ve stejné době se jím zabývala i psychoanalýza nebo feministická filmová teorie). Casetti uvádí dvě práce, které poskytují o tomto tématu základní představu: *Mindscreen* Bruceho F. Kawina z roku 1978 a *Point of View in the Cinema* Edwarda Branigana z roku 1984.

Kawin přímo navazuje na naratologické studie a zabývá se otázkou "Kdo film vypráví?" Vypravěč se dle něj může projevovat buď skrze subjektivní záběry (divák sdílí oči s kameramanem), nebo tak, že představuje úhel pohledu na scénu (sdílíme zdůraznění detailů). Další možností je, že se vypravěč ukáže skrze svou konstrukci vědomí, jimiž filtruje dané události (jakoby sdílíme jeho "mentální oko"), a poslední způsob spočívá v autoreferenčním postupu (sdílíme představu, kterou má o sobě tvůrce filmu). Volně lze přiřadit ještě voice-over (hlas pronášený osobou nepřítomnou v obraze).

Tyto všechny případy skloňují hlas v první osobě. Druhou osobu využívají zejména propagandistické filmy, které nějakým způsobem apelují na diváka. Třetí osoba pak připadá na neutrálně a anonymně předkládané filmy (Casetti, 2008: 179 - 180).

Branigana zajímá subjektivní záběr, který je snímán z pohledu jedné z postav. Definuje subjekt, ať již je jím autor filmu, divák, vypravěč nebo hrdina, odvozený od toho, zda film předkládáme nebo sledujeme. Vyprávění je tak vždy vnímáno z určité perspektivy: vnímání (hledisko jako percepce), pocitování (hledisko jako přístup), filtrování (hledisko jako identifikace s pozorovatelem), vyslovování (hledisko jako použitý jazyk), vytváření efektu sledování příběhu (hledisko jako logika četby).

Aby byl záběr subjektivní, musí splňovat předpoklad, že se skládá ze dvou na sebe navazujících záběrů, přičemž jeden snímá postavu, která se dívá (point/glance), a druhý zabírá objekt tohoto pohledu (point/object). Pro Branigana vzniká film v okamžiku, kdy ho divák opětovně skládá. Není tedy daný, ale je výsledkem procesu (Casetti, 2008: 180).

Pojmy point/glance a point/object popisují jedno z nejjednodušších spojení perspektiv ve filmovém střihu, tzv. point-of-view střihu. Díky tomuto střihu divák snadno chápe, co je předmětem zájmu dané postavy.

V souvislosti s tímto typem střihu je vhodné vzpomenout Kulešovův efekt. Sovětský filmový teoretik Lev Kulešov jako jeden z prvních montážníků zdůraznil důležitost vazby záběrů pro jejich obsahové vyznění. Jeho slavný experiment s hercem Ivanem Mozžuchinem je demonstrací významu kontextu pro pochopení filmu. Kulešovův pokus popisuje v rozhovoru s Françoisem Truffautem Alfred Hitchcock, který jej sám využíval ve svých filmech: "Experiment spočíval v tom, že se předvedl velký detail Ivana Mozžuchina a pak následoval záběr mrtvého dítěte. Na Mozžuchinově obličej se zračila

lítost. Pak se záběr mrtvého dítěte nahradil záběrem talíře plného jídla – a z téhož Možžuchinova detailu nyní vyčteme chuť k jídlu" (Truffaut, 1987: 123).

Hitchcock stejný princip použil ve filmu *Rear Window* s hercem Jamesem Stewartem: "Dívá se z okna a vidí, jak někdo jde na dvůr a v košíku nese štěně; další záběr Stewarta, který se usmívá. Nyní místo štěněte v košíku ukážeme prima děvče, jak se protahuje v otevřeném okně; pak prostříhneme záběr usmívajícího se Jamese Stewarta – a teď je to starý sprost'ák!" (Truffaut, 1987: 123)

Podobnou situaci nicméně Hitchcock paradoval i se sebou samým¹⁴. Velký detail na Hitchcockův obličej s neutrálním výrazem vystřídá záběr na maminku hrající si se svým dítětem. Hitchcock se usmívá a na diváka působí jako laskavý muž. Ovšem prostříhne-li se Hitchcockova neutrální tvář záběrem na mladou dívku v plavkách, vyloží si obecnost Hitchcockův úsměv jako projev oplzlého muže lačnického nejen po obnažené dívce, ale i předešlá sekvence s maminkou a jejím dítětem v náručí bude pravděpodobně vyložena v jiném duchu.

2.3.2. Fokalizace

Tři aspekty vyprávění dle Todorova (zmíněné úvodem čtvrté kapitoly *Point of view*) lze označit jako různá hlediska, tedy points of view. Ovšem termíny hledisko či vision (pohled) i point de vue (point of view) referují spíše k vizuálnímu aspektu, proto Genette upřednostňuje pojem fokalizace. Poprvé tento pojem zavedl Genette ve své studii *Discours du récit* (Rozprava o vyprávění, 1972) a dále jej rozpracoval v její rozšířené verzi *Nouveau discours du récit* (Nová rozprava o vyprávění, 1983).

Ve filmu i v literatuře musíme rozlišovat dle Gérarda Genetta mezi vyprávěním a fokalizací, tady mezi tím, kdo mluví a kdo vidí. Fokalizace označuje konstitutivní prvek vyprávěcí situace a váže se na funkci narativní instance zprostředkování. Ta se dle Gérarda Genetta pojí s otázkami "kdo vidí?" (qui voit?), "kdo vnímá?" (qui perçoit?), na rozdíl od vypravěče, na nějž se ptáme "kdo mluví?" (qui parle?) (Nünning, 2006: 239).

¹⁴ Dostupné např. zde: <<http://www.youtube.com/watch?v=TNVf1N34-io>>.

Vypravěč podává část příběhu v rovině jeho realizace, fokalizátor – postava, z jejíhož úhlu pohledu jsou události nahlíženy - představuje omezený pohled na svoje okolí nebo zápletku (Bubeníček, 2007: 85, 88).

Genette rozlišuje tři základní stupně fokalizace¹⁵:

- a) nulovou fokalizaci (focalisation zéro; u Todorova vypravěč ví více než jakákoliv postava; u Pouillona přehled);
- b) vnitřní fokalizaci (focalisation interne; vypravěč = postava u Todorova; souhled u Pouillona; tzn., jakoby měl vypravěč přístup k myšlení a pocitům jednotlivých postav)
 - fixní (omezení vnitřní fokalizace pouze na jednu postavu)
 - variabilní (přesun úhlu pohledu z jedné postavy na druhou)
 - vícenásobná (ve vyprávěních, v nichž je jedna událost evokována několikrát dle hlediska různých postav);
- c) vnější fokalizaci (focalisation externe; vypravěč < postava; pohled z vnějšku; tzn., jednající postavy nenahlížíme zevnitř, jejich myšlení a pohnutky nám nejsou přístupné¹⁶).

Podstatné je, že v rámci jednoho díla se nemusí vyskytovat jen jeden typ fokalizace, naopak je autor často střídá (Stránský, 2011: 46 - 47). Nicméně Genettovo vymezení fokalizace není udržitelné, neboť je založené na chybných předpokladech. Udržitelná není ani jeho typologie fokalizace, která se také nezakládá na jednotném kritériu. Proto není Genettova typologie fokalizace použitelná ani pro narativní analýzu konkrétních textů, jak shrnuje Jiří Hrabal (2011: 50 – 51).

Mieke Bal se chtěla pokusit korigovat Genettův koncept. Ve výsledku však došla k radikálně odlišnému vymezení fokalizace, které je dle Hrabala v oblasti analýzy literárního textu stejně zmatečné jako Genettovo směřování mezi pozicí vypravěče a fokalní pozicí (Hrabal, 2011: 53).

¹⁵ Více viz GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972. s. 207.

¹⁶ Dle Genetta charakteristické např. pro povídku Ernesta Hemingwaye *The Killers* a další.

2.3.2.1. Fokalizace ve filmu

V oblasti filmu je nejčastěji využíván koncept fokalizace dle Genetta nebo dle Miekové. Pravděpodobně jako první se pokusil Genettovo pojetí přenést do filmu François Jost. Ve své studii *Narration(s): en deçà et au-delà* z roku 1983 navrhuje tento francouzský teoretik médií odlišovat od fokalizace okularizaci a aurikularizaci.

Tyto pojmy mají na rozdíl od fokalizace lépe vystihnout rozdíl mezi vnímáním a věděním, tedy vztah mezi tím, co postavy vidí, nebo slyší, a tím, co divák vnímá. Okularizaci rozlišuje na nulovou (kamera nekoresponduje s narativní instancí), primární interní (kamera zaujímá pozici postavy) a sekundární interní (subjektivita je vyjádřena pomocí montáže) (Hrabal, 2011: 119).

Fokalizace je v tomto podání omezena na vztah mezi tím, co postava ví, a tím, co ví divák. Fokalizaci pak rozlišuje na externí (divák nezná podstatné informace, neboť nemá přístup do mysli postavy), diváckou (divák ví díky montáži více než postava) a interní (divák je obeznámen s tím, co ví i postava).

Tuto typologii se Jost snaží opět aplikovat na literaturu, což není dost dobře možné, neboť literární narativ nedisponuje zvukovým a vizuálním sémiotickým kanálem, takže nelze okularizaci a aurikularizaci na stejnou úroveň jako fokalizaci, zde jsou spíše jen její specifikací. Proto je Jost nucen obě kategorie zcela předefinovat a spíše tak filmovou naratologii od té literární oddaluje (Hrabal, 2011: 119).

Častěji se filmové teoretici obrací ke konceptu Balové. Například španělský filmový teoretik Celestino Deleyto používá k pojmu vypravěč pojem kamera. Nezdá se mu však příliš vhodné tvrdit, že kamera vypráví, proto navrhuje ponechat ve filmové teorii termín vypravěč pro případy, kdy skutečně existuje nějaký explicitní vypravěč (jako např. voice-over vypravěč, meztitulky nebo on-screen vypravěč).

Dále uvažuje: "jestliže kamera vizualizuje a fokalizátorem rozumíme toho, kdo vidí, nazvěme původce vizualizace fokalizátorem. To, co Deleyto nazývá fokalizátorem, je vlastně "pozice kamery". Deleyto tedy nakonec dospívá k odpovědi, že ve filmu je původcem na textuální úrovni, jak vypravěč, tak fokalizátor" (Hrabal, 2011: 120).

Na Mieke Bal navazuje také Manfred Jahn ve své internetové příručce *A Guide to Narratological Film Analysis*. Na rozdíl od Deleyta pod vypravěče nezařazuje mezeitulky, dle něj může být ve filmu pouze on-screen a off-screen (resp. voice-over) vypravěč. Dále navrhuje vymezit nějakého teoretického činitele, který by komponoval a aranžoval filmové informace z různých zdrojů v takovém sledu, jak jsou předváděny divákovi.

Takového činitele nazývá *filmic composition device* (se zkratkou FCD). FCD může zaujmout pozici totožnou s vypravěčským hlasem, nebo prostřednictvím point of view záběru pozici postavy. Fokalizátorem dle něj může být FCD, vypravěč nebo postava, čímž ztotožňuje FCD s fokalizátorem. Podobně ztotožňuje hledisko s vizuální složkou filmu, především postavením kamery.

José Luis Fecé ve své studii *Focalization and Point of View in Fiction Film* (1990) zcela opačně odmítá pojem fokalizátor a fokalizaci chápe jako "proces regulace narativních informací, který je kompatibilní s aktivitou diváka, tedy s dynamickým procesem rozumění a konstrukce příběhu" (Hrabal, 2011: 122).

Na výše uvedených příkladech dokázal Jiří Hrabal ve své disertační práci, že vnášet pojem fokalizace do teorie filmu nepřináší příliš užitečného. Nejen z tohoto důvodu budeme během analýzy konkrétních filmů používat pojem point of view, který také lépe poslouží naším cílům.

Jak jsme demonstrovali, pojetí point of view a potažmo fokalizace je poměrně problematické. Pro naše účely se nejlépe jeví přístupy Bruceho F. Kawina a Edwarda Branigana, které nám nejlépe umožňují pochopit význam hlediska dané postavy ve filmovém vyprávění a možnost ztotožnit se s hrdinovým pohledem. Jejich pojetí point of view proto využijeme i v analytické části.

2.4. David Lynch

"Umělcem, který je v současné době nejvíce zaujat imaginací v její děsivé preontologické dimenzi, je David Lynch." (Žižek, 2007: 62)

2.4.1. Cesta k filmu

David Keith Lynch sám o sobě vypráví, že se narodil jako úplně obyčejný kluk, který vyrůstal na severozápadě Spojených států. Jeho otec pracoval na ministerstvu zemědělství, kde se zabýval výzkumem stromů. Lynch jako chlapec trávil hodně času v lese a les pro něj byl jeho říší kouzel (Lynch, 2007: 13). To pravděpodobně vysvětluje množství stromů v jeho díle, zejména v *Twin Peaks* a *Blue Velvet*.

Jeho matka byla profesorkou angličtiny, což může asociovat ženu s abecedou, nejen v jeho krátkém filmu *Alphabet*, ale také opět v *Twin Peaks*, kde byly nalezeny oběti s písmeny pod jejich nehty. Ve školních projektech předložil řadu obrazů, v nichž se ženy změnilly v psací stroje (Pearson, 1997 [online]).

K filmu se dostal Lynch přes malířské umění. Od dětství ho bavilo kreslení a malování, ale průlomový okamžik přišel až na střední škole, kdy se mu do rukou dostala kniha Roberta Henriho *Žít životem umělce*. Studoval Akademii krásných umění v Pensylvánii, kde jej také poprvé napadla myšlenka rozpohybovat obraz.

Sám to popisuje následovně: "Seděl jsem ve svém boxu, byly asi tři hodiny odpoledne. Měl jsem rozdělaný obraz noční zahrady – ze záplavy černé temnotou probleskovala zeleň květin. Z ničeho nic se mi ty květiny začaly hýbat před očima a slyšel jsem šumění větru. A nebyl jsem na drogách. Řekl jsem si jenom: "Tak tohle je paráda!" A pak mě napadlo, jestli by film nemohl fungovat jako způsob, jak rozhybat obraz" (Lynch, 2007: 17).

Odtud byl již jen krok k prvnímu "pohyblivému obrazu". Lynch v rámci školní soutěže vymodeloval plastiku, kterou použil jako projekční plátno, na které promítal

animovaný film. Tak vznikl v roce 1966 jeho první čtyřminutový film *Six Figures Getting Sick* s rozpočtem dvě stě dolarů. Náklady na film mu přišly neúnosné, proto měl v plánu věnovat se dále jen výtvarnému umění. Jeho soutěžní práce však zaznamenala úspěch spojený s finanční odměnou, kdy si ji jeden starší student byl ochoten pořídit za jakoukoliv cenu, čímž otevřel Lynchovi cestu do světa filmu.

Přes další tři krátké filmy *The Alphabet*, *The Grandmother* a *The Amputee* se Lynch vypracoval ke svému temnému celovečernímu debutu *The Eraserhead*. Následovaly další celovečerní i krátkometrážní filmy, televizní seriál i minisérie a mnoho dalších projektů, včetně těch primárně komerčních.

Z Lynchovy tvorby se v následujících kapitolách budu věnovat zejména dvěma dlouhometrážním filmům – kultovní intertextové koláži *Wild at Heart* a interpretačnímu hlavolamu *Lost Highway*.

2.4.2. "Lynchian" aneb "lynčovský" styl

Andrew Sarris v *Notes on the Auteur Theory in 1962* vznesl tři předpoklady pro reflektování autora: "technickou kompetenci režiséra jako kritérium hodnoty", "rozeznatelnou osobnost režiséra jako kritérium hodnoty" a "vnitřní význam". Matt Pearson ve svém textu věnovaném autorství a filmům Davida Lynche poznamenává, že na základě třetího, poněkud vágního, a druhého předpokladu můžeme definovat styl Davida Lynche jako "lynčovský" (Pearson, 1997 [online]).

2.4.2.1. "Lynčovský" žánr

Lynch zvolil obecné konvence v konstrukci své scény stejným způsobem, jakoby si vybral čočky, kterými to natočí. Žánr, v Lynchově díle, je expresivní, nikoliv restriktivní. John Orr v *Cinema Modernity* napsal: "Lynch je současně velmi precizní v návratech do minulosti, vypravěč parodických mýtů s nekonečnými ozvěnami z jeho národní filmové historie. Ale jeho posměvačný žánr je také jeho vězněm, uctíváním maloměstské nostalgie "amerického snu", který jeho filmy podkopávají." Je tenká stěna mezi parodií a vězněm,

strukturalisté říkají, že je to pes, který vrtí ocasem, zatímco zastánci autorské teorie trvají na tom, že je to ocas, který vrtí psem (Cit. in Pearson, 1997 [online])¹⁷.

2.4.2.2. "Lynčovský" zvuk

Jeden konkrétní prvek, který je společný řadě Lynchových filmů, je zpěv. Jeho postava se najednou "přemění" do písně. Řeč postavy, hlas a podání mohou vytvořit novou dimenzi pro diváky a pomoci vytvářet různorodé textury a nálady, který by nemohly být tak efektivně představeny vizuálními metodami. Jaký je lepší způsob, jak zdůraznit charakter postavy, než nechat ji zpívat (Halsall, 2002 [online])?

Je možné říct, že Lynchovy filmy nejsou v běžném smyslu muzikály, ale obsahují nádechy fantazie, která je vzdálená, avšak abstrakt ještě slouží svému účelu, což je typické pro muzikály. Skutečnost, že lidé "propuknou" v píseň je surrealistická a zábavná, ale písně vlastně slouží k zintenzivnění pocitu z filmu a také "posilují" příběh. Člověk zpívající píseň je rozšířením dialogu, ale podaného jinak. Pro režiséra jako je Lynch, který neustále zpochybňuje používání hlasu a dialogu, je vhodné použít ve filmech zpěv. Zdá se, že si osvojil používání hudby a zpěvu ve svých filmech v muzikálovém stylu k zopakování příběhu, posílení postav, ale také k rozvrácení filmových obrazů a vizuálních elementů ve filmu.

Chris Rodley k tomu poznamenal: "Nejen Lynchovy obrazy jsou transformovány do zvuků a pocitů z hudby, ale tyto obrazy znovu vytvářejí hudbu jako takovou obrácením významů nebo komplikováním často jednoduchých, emotivních záměrů, až se stanou nerozlučnými" (Cit. in Halsall, 2002 [online])¹⁸.

Lynch posiluje emoce svých postav zpěvem, neboť tak lépe definuje, kdo jsou vizuálně, ale také slupuje vrstvy a umožňuje publiku podívat se hlouběji do jejich podvědomí. Písně zachycují ducha filmu, ale ačkoliv jeho filmy nejsou muzikály, písně přesto nabízí v rámci filmů abstraktní kvality. Jsou to abstrakce, které jasně pomáhají definovat příběh, umožněný Lynchovými zřejmými momenty bizarnosti, které vytváří nelineární příběh, jenž zároveň umožňuje pochopit celý rámeček filmu.

¹⁷ Cit. ORR, John. *Cinema and Modernity*. Polity Press, 1993.

¹⁸ Cit. RODLEY, Chris. *Lynch on Lynch*. Faber & Faber, 1997. s. 125.

Badalamentiho sklady jsou nepostradatelnou součástí Lynchových filmů. To Halsall (Halsall, 2002 [online]) vysvětluje tím, že hudba obecně slouží k vytvoření atmosféry a pocitů, přičemž Badalamentiho skladby poskytují ještě něco navíc. Vytváří témata pro postavy, které se poté stanou součástí divákovy zvukové percepce a symbolizují odlišné aspekty toho, co publikum vidí. Děsivá atmosféra jeho skladeb vnáší do filmů éterické a snové kvality, vytváří dojem něžnosti, ale i intenzivní pocit hloubky, nadpozemské tendence.

Badalamentiho hudba je okamžitě rozpoznatelná v každém Lynchově filmu a slouží k zdůraznění vizuální hostiny předložené publiku, aniž by byla příliš dominantní. Když Lynch mluví o Badalamentim, tvrdí: "Angelo má hudební duši a melodie se mu vznášejí všude uvnitř. Cítím náladu scény v hudbě a jedna věc pomáhá druhé a obě začínají stoupat" (Lynch in Halsall, 2002 [online])¹⁹.

Tato poznámka o stoupání může být jistě přisuzována Lynchovým filmům, kde publikum často nachází samo sebe lezoucí a padající ve složitém ději, podobně jako skladby, které děj doprovází. Konkrétně skladby pro *Lost Highway* jasně reflektují bouřlivý děj, který se klikatí a vine od začátku do konce, na rozdíl od *Wild at Heart*, kde byly v celém filmu použity originální písně od různých umělců.

Lynch pracoval na zvukovém mixu ve studiu Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK, který účinkoval v Badalamentiho skladbách pro *Lost Highway*. Spisovatel David Hughes to vysvětluje následovně: "Lynch experimentoval s nahrávacími technikami, podobně jako když používal inovační zvukové techniky během práce na *Eraserhead*, umístěním mikrofónů do lahví a kusů plastových trubic, aby zachytil unikátní zvuk" (Cit. in Halsall, 2002 [online])²⁰.

Jednoznačné je, že lynčovský styl nelze snadno definovat, ale rozhodně jej lze lehce rozpoznat (Pearson, 1997 [online]).

¹⁹ LYNCH, David in www.geocities.com – aktuálně uzavřeno.

²⁰ Cit. HUGHES, David. *The Complete Lynch*. Virgin, 2001. s. 211.

2.4.3. Obchodování s autorstvím

Wild at Heart je převrácená road movie filmu *Bonnie and Clyde* se dvěma milenci, "normálními lidmi", kteří cestují světem, jenž je "zběsilý" a podivný na povrchu. To obsahuje dle Pearsona (Pearson, 1997 [online]) mnoho paralel k tématu, jak se režisér stal prodejním artiklem, komoditou.

Timothy Corrigan (Cit. in Pearson, 1997 [online])²¹ přišel s pojmem "obchodování s autorstvím". Režisér se stal komoditou, stejně jako jí jsou filmové hvězdy. Od 60. let je dle něj autorství metodou, jak se zaměřit na expresivní jádro filmového umění. Režisér přináší uznání buď někým vnucené, nebo někým zvolené, např. režiséři vytváří hvězdy ze sebe samých. Godard výstižně prohlásil: "V dnešní komerční době chceme vědět, jak naši autoři vypadají, jak jednají... je to text, který už může být mrtvý" (Godard in Pearson, 1997 [online]).

Michel Chion popisuje Lynchovu hvězdnou osobnost takto: "Značný celosvětový úspěch filmu *The Elephant Man* udělal z Lynche populární osobnost. Novináři byli oslněni jeho různolícími tvářemi, ohromujícím chování a jeho promyšleným smyslem pro oblékání... Kolovaly příběhy o jeho koníčcích a nevinných výstřednostech: stavění chatrčí a pitvání zvířat, sbírka mrtvých much připíchnutých na deskách, hromadění štosů odpadků atd." (Cit. in Pearson, 1997 [online])²².

Když se hvězda stane obchodním artiklem, je v zájmu producenta podporovat přítomnost autora v jejich produkčním nastavení. Např. film *Crumb* z roku 1995 byl prezentován v řadě "David Lynch uvádí..." (Pearson, 1997 [online]).

Bezrizikové sázky na režiséry se staly náhradou víry ve studiový systém. Podle Sarris (Sarris, 1962) nás autorská teorie vede k víře, že špatný John Ford je lepší než dobrý Henry King. Autorské analýzy poukazují na to, že je tu něco, co stojí za námahu najít v autorově nejhorším filmu, proto si může autor dovolit natočit opravdu špatný film. To je samozřejmě princip reklamy, jak obchodovat s autorstvím, když je někdo jednou etablován jako autor, získává pečeť kvality na veškeré své dílo.

²¹ Cit. CORRIGAN, Timothy. *A Cinema Without Walls*. Routledge, 1991. Chapter 4: "The Commerce of Auteurism".

²² CHION, Michel. *David Lynch*. BFI, 1992.

Corrigan dodává: "Mezinárodní požadavky na postmoderní kulturu již daly najevo, že komerce je nyní mnohem více než jen prohlašovaným diskursem. Jestliže ve spojení s tzv. mezinárodním uměleckým filmem 60. a 70. let byl autor absorbován jako fantom přítomnosti uvnitř textu, k rematerializaci došlo v 80. a 90. letech jako komerční představení obchodu s "bytím autorem" (Cit. in Pearson, 1997 [online])²³.

Postmoderna, pojem pocházející z americké kulturní oblasti, se vymezuje vůči moderně a nabízí východisko z ní. V souvislosti s postmodernou nelze vzpomenout Jeana-Françoise Lyotarda a jeho knihu *O postmodernismu*, která se skládá ze dvou částí: *Postmoderno vysvětlované dětem* a *Postmoderní situace*. Část *Postmoderno vysvětlované dětem* je tvořena dopisy, které psal Lyotard svým žákům a přátelům. Druhá část pak definuje postmoderní situaci jako společnost vědění v nejvyvinutějších společnostech.

Jak Lyotard píše (Lyotard, 1993: 22): "Umělec, ředitel galerie, kritik a publikum nacházejí společné zalíbení v směsici čehokoliv, a přítomná chvíle je chvílí ochablého uvolnění. Ale tento realismus čehokoliv je realismem peněz: při neexistenci estetických kritérií je nadále možné a užitečné poměřovat hodnotu děl ziskem, který přinášejí. ... Umělecké a literární zkoumání nových možností je ohroženo dvojím způsobem, jednak "kulturní politikou" a jednak uměleckým a knižním trhem. To, co se mu doporučuje hned z té a hned z oné strany, to je dodávat díla, která by se především týkala témat majících platnost v očích publika, jemuž jsou určena, a která by pak byla udělána ("dobře ztvárněna") takovým způsobem, aby toto publikum poznávalo, oč běží, chápalo, co je jeho signifikátem, mohlo jim s plnou znalostí věcí dát nebo odepřít svůj souhlas, a z těch, která přijme, čerpat pokud možno i jiné povzbuzení" (Lyotard, 1993: 22).

Hodnota režiséra jako přednosti pro prodej filmu byl koncept blízký uměleckému filmu, ale nový pro komerční film. To je příkladem postmoderního proudu pohybujícího se mezi hraničními body "vysokého" a "nízkého" umění. Jiný aspekt postmoderny je objektivizace lidí a pojmů, komodifikace každodenního života. S poststrukturalistickou teorií "auteura" už není autor "reálnou" osobou, ale konstruktem uvnitř textu, tzn. autoři se stali objektivizovanými.

To tematicky referuje k Lynchově filmu *Wild at Heart*. Sailorova bunda je "symbolem jeho individuality a víry v osobní svobodu". Jeho ideologie je redukována do

²³ Cit. CORRIGAN, Timothy. *A Cinema Without Walls*. Routledge, 1991. Chapter 2: "Illegible Films".

jediného předmětu. Road movie je výstižným žánrem k přiblížení se komodifikaci. (Pearson, 1997 [online]).

Jak napsal Orson Welles: "Film je dílem jednoho člověka, režiséra" (Cit. in Pearson, 1997 [online])²⁴. Filmy Davida Lynche, dobré nebo špatné, úspěšné nebo ne, jsou dílem umělce, který má kontrolu nad svým médiem, vědom si svého postavení jako autora a ochoten prosadit to ve svých textech (Pearson, 1997 [online]).

²⁴ WELLES, Orson in COOK, Pam. *The Cinema Book*. BFI, 1985.

3. ANALYTICKÁ ČÁST

3.1. *Wild at Heart*

Film *Wild at Heart* (Zběsilost v srdci) je z hlediska intertextuality neproklamovanějším dílem Davida Lynche. Důvod je zjevný, Lynch film vystavil na principu slepování "střepů" z jiných filmů a stereotypních situací okořeněných Lynchovou pověstnou bizarností, čímž mu dodal charakter kultovního filmu.

Wild at Heart není Lynchovým čistě autorským počinem. Scénář vytvořil dle útlého románu Barryho Gifforda *Wild at Heart: The Story of Sailor and Lula* (Zběsilost v srdci: příběh Námořníka a Luly). Dá se říci, že výsledný film vychází z padesáti procent ze scénáře, který se knižní předlohou pouze inspiroval, aniž by se jí věrně držel, a z padesáti procent z hlavy Davida Lynche, který většinu z toho vymyslel přímo "na place" během natáčení.

Film je skoro jakoby opakem jeho předchozích děl, která byla vystavena na principu jednoho místa (z celovečerních filmů můžeme vzpomenout *Eraserhead*, *The Elephant Man*, *Blue Velvet* a seriál *Twin Peaks*). *Wild at Heart* je road movie s pohádkovými prvky (Fischer, 2006: 191).

Bohužel nemohla být zcela naplněna Lynchova vize. První verze filmu totiž měla po hrubém sestřihu neúnosných 270 minut, takže bylo třeba radikálnějšího střihu. Režisér tak zkrátil příliš dlouhou verzi o více než polovinu a 125 minutová finální verze může zaručit ponechání jen těch (dle tvůrce) nejpodstatnějších scén. Vše zobrazené nebo vyřčené si tak nese výsostný význam. Film byl dokončen přesně jeden den před světovou premiérou na filmovém festivalu v Cannes, kde také získal Zlatou palmu za nejlepší film.

V souvislosti s intertextovou analýzou nelze nezmínit stať Umberta Eca o filmu *Casablanca*.

Film *Casablanca* je považován za kultovní. Eco uvádí (Eco, 1997: 61), že pro to, aby se film nebo kniha staly kultovním objektem, musí být milovány, ba co víc, musí nabízet soběstačný svět, do nějž může divák nebo čtenář proniknout a působit v něm. Přirozeně pak také musí mít jakýsi archetypální přesah. Krom toho je nutností možnost rozložení, rozebrání a "rozviklání", aby bylo možné zapamatovat si dílo po jednotlivých částech, nezávisle na jejich původním vztahu k celku. Kultovní film by měl vyjadřovat hned několik ústředních myšlenek, má žít díky své nádherné nesourodosti.

Eco (Eco, 1997: 61 - 62) dále tvrdí, že kultovní film musí mít i jisté kvality, třeba rozháranost z produkčního hlediska. Během natáčení *Casablancy* nikdo včetně režiséra Michaela Curtize netušil, jak se bude děj vyvíjet dál, natož jak vůbec celé "drama" skončí. Lynch také vytvářel příběh a hlavně jednotlivé části příběhu, nebo spíše samostatné menší příběhy slepené do jednoho velkého až během natáčení, takže také nikdo ze štábu včetně herců nikdy přesně nevěděl, co a jak se bude kdy točit, ačkoliv konec *Wild at Heart* byl, či spíš přímo musel být předvídatelný, aby film mohl naplnit své poslání.

David Lynch pracuje s intertextualitou na třech úrovních: a) cituje filmy jiných tvůrců; b) odkazuje ke své vlastní tvorbě, nebo c) vytváří symbolické odkazy. Pro naši intertextovou analýzu *Wild at Heart* jsou nejdůležitější body a + c.

3.1.1. Citované filmy

Období, které lze označit pro Lynche jako stěžejní, jsou padesátá léta. Sám přiznává: "Nejosobnější zážitky mám z padesátých let. V jednom kuse jsem poslouchal muziku. Lidi, zvláště mladí, tehdy propadli rock'n'rollu. V té době se vyráběla naprosto šílená auta, která neměla s aerodynamikou nic společného a připomínala spíš umělecká díla. Všechny tyhle vzpomínky mám v sobě (1990)²⁵. ... V padesátých letech bylo všechno krásné. Ve vzduchu byl cítit optimismus a zdálo se, že všechno se ubírá tím správným směrem (2007)" (Donlonová, 2009: 88).

Lynchovy vzpomínky na padesátá léta se jednoznačně podepsaly i na *Wild at Heart*. Hlavní hrdina Sailor Ripley (Nicholas Cage) se snaží co nejvěrněji napodobit

²⁵ U citátů z Donlonové je v závorce uveden rok, kdy Lynch daný text prezentoval, nikoliv odkaz na rok vydání citovaného zdroje, jak je tomu v ostatních případech.

rock'n'rollového krále Elvise Presleyho, vzhledem, chováním i zpěvem, kdy sám nazpíval Presleyho největší hity, tak aby zněly co nejvěrněji. Ani o "umělecká" auta není filmu nouze, což zaručuje žánr road movie, ale i Lynchova záliba v typických amerických kabrioletech z padesátých let. Jen na ten optimismus není v průběhu děje kladen takový důraz.

Z padesátých (až šedesátých) let pochází také Lynchovy nejoblíbenější filmy, kterými se nechává inspirovat a jejichž slavné scény a postavy si rád přepracovává do své vlastní tvorby, aby jim mohl dát nový "nádech". Abychom byli co nejpřesnější, Lynch sám tvrdí: "Padesátými lety to pro mě končí... Moje nejoblíbenější doba je od dvacátých let tak do roku 1958, možná 1963. V čemkoliv, co se v té době dělo, nacházím nálady, které absolutně zbožňuju" (Donlonová, 2009: 91).

Pro *Wild at Heart* jsou zásadní následující filmy (v pořadí dle důležitosti): *The Wizard of Oz* (Čaroděj ze země Oz), *The Fugitive Kind* (Sestup Orfeův), *Bonnie and Clyde*, *Pierrot le fou* (Bláznivý Petříček), *Week End*, *Lolita*, *Written on the Wind* (Psané ve větru) a filmy Johna Waterse.

3.1.1.1. *Wild at heart versus The Wizard of Oz*

The Wizard of Oz prochází *Wild at Heart* skrz na skrz. Jakoby se objevoval ve všech stěžejních scénách. Symbolicky i ironicky. Dorotčiny červené střevíčky, které dostala od hodné čarodějnice Glindy, fungují jako hlavní tahouni celé pohádky a má je na nohou i hlavní ženská hrdinka *Wild at Heart* Lula Fortune (viz obr. 1) v napjaté scéně, která nám vyzrazuje mnoho o postavě nebezpečného Bobbyho Peru (Willem Dafoe). Bobby Lulu (Laura Dern) verbálně znásilňuje, Lula se mu téměř poddá, ale Bobby vše obrátí ve vtip a odejde.

Žižek tuto scénu vykládá takto: "Bobby Peru vstoupí do pokoje, kde odpočívá mladá dívka hraná Laurou Dern, a pomalu ji zastrašuje. Bobby Peru jakoby změní postoj. Z ničeho nic zaujme milý zdvořilý úsměv a řekne: "Díky za nabídku, ale musím jít, možná jindy." Pouhé nabuzení představy a poté odmítnutí činu končí naprostým duševním zpuštěním. Je to případ psychického znásilnění, které může být horší než fyzické" (Žižek in *The Pervert's Guide*, 2006).

Jako východisko ze situace nechá Lynch zabrat Luly nohy v rudých střevíčkách ala Dorotka v detailu, jak s nimi Lula pohybuje od pat k sobě a od sebe. Červené střevíčky zde mají za úkol poukázat na Luly bezmocnost, dívčí nevinnost a čistotu (chce být za každou cenu věrná svému milovanému Sailorovi podobně jako Dorotka velmi přeneseně svému pejskovi Totovi, kvůli němuž a s nímž také utekla z domova, stejně jako Lula se Sailorem). Mimochodem pes Toto je ve *Wild at Heart* přímo zmíněn. Na své si přijdou i barvy duhy. Každá milostná scéna Sailora a Luly se odehrává v barevném "oparu". Lula i s oblibou Sailorovi tvrdí, že když se milují, připadá si jako na duze. Duha je pro ně symbolem bezpečného místa, ne-li přímo ráje.

Tak jako v *The Wizard of Oz* vystupuje zlá i hodná čarodějnice, i ve *Wild at Heart* jsou tyto dvě protikladné postavy obsazeny. Roli zlé čarodějnice si plným právem přebírá Luly matka (Diane Ladd), která má za sebou takové činy jako je podíl na vraždě svého muže, pokus o svedení Luly přítele Sailora a její následná snaha o jeho zavraždění. Sailor totiž zjistí pravdu o zinscenované smrti Luly otce její matkou a navíc v její matce stále doznívá hořkost jeho tvrdého odmítnutí jakožto milenky.

Ve filmu se také dvakrát objeví věštění ze skleněné koule. Poprvé v momentě, kdy je Sailor propuštěn z nápravného zařízení *Pee Dee*. Podruhé, když se Sailor domlouvá s Bobbym Peruem na plánu, jak vykrást banku, kde mají v kase pět tisíc dolarů a dle Bobbyho se dají snadno získat.

Ani jedno věštění však nedopadne dle představ zlé čarodějnice – Luly matky. Poprvé se Sailor s Lulou setká, když jej osobně vyzvedne před věznicí a společně utečou, ačkoliv to Lule matka výslovně zakázala. Podruhé se sice loupež nezdaří, ale nevyjde ani loupežní zakamuflovaný tajný plán, během něž měl být Sailor odstraněn.

Luly matka, jakožto zlá čarodějnice má více rovin. Vizuálně ji vytváří např. momentem, kdy si ve stavu běsnění pomaže celý obličej ostře růžovou rtěnkou podobně jako jej má v *The Wizard of Oz* pokrytý zelenou barvou zlá čarodějnice (viz obr. 2). Luly matka Marietta je mimochodem ve skutečnosti opravdovou matkou Luly, jejich vztah tak má přesah i do reality, což je skutečnost, které si byl David Lynch dobře vědom a režijně ji využil.

Podobně jako zlá čarodějnice létá na koštěti a honí Dorotku, také Luly matka se snaží dohonit Lulu se Sailorem. Nemine ji ani stejný osud jako zlou čarodějnici. Předtím než si Lula pojede se svým synem Pacem vyzvednout Sailora, poté co ho pustí po šesti letech z vězení, polije fotografii své matky drinkem a ona se vypaří z rámečku, jako se vypařila zlá čarodějnice, když ji omylem polila Dorotka vodou, aby zachránila svého kamaráda Strašáka.

Zlá čarodějnice na koštěti se dokonce i třikrát objeví v přímé imitaci ve *Wild at Heart* stejně jako Glinda (viz obr. 3), přilétnuvší v barevné kouli v závěru filmu, aby vytvořila působivou katarzi a zachránila celý příběh. *Wild at Heart* se tak také dočká happy endu.

3.1.1.2. *Wild at heart* versus *The Fugitive Kind*

The Fugitive Kind Sidneyho Lumeta jako adaptace stejnojmenné hry Tennesseeho Williamse má ve *Wild at Heart* význam hlavně symbolický. Slavné sako z hadí kůže, které nosí Marlon Brando alias Valentine Xavier na důkaz touhy po individualitě a osobní svobodě, má ze stejného důvodu i Nicholas Cage jako Sailor (viz obr. 4). Váže se s ním přímo příhoda z natáčení, kdy přišel Nicholas Cage za Davidem Lynchem s tím, že chce mít ve filmu sako z hadí kůže, protože mu lépe pomůže ztotožnit se s postavou, a Lynch s tím souhlasil, neboť ho inspirovalo k dalším nápadům, na které by pravděpodobně jinak nepřišel. Po skončení natáčení věnoval Nicholas Cage sako Lauře Dern.

Další paralelu lze najít v informaci jen tak mimochodem zmíněné ve *Wild at Heart*, že se Luly rodiče seznámili na broadwayské premiéře hry *Sestup Orfeův*. Otec Lady (Anna Magnani), starší vdané dámy se smrtelně nemocným manželem, k níž Val zahoří citem, byl jako Luly otec zaživa upálen. Sailor se připodobňuje k Valovi také tím, že prchá i přes podmínku, nařizující mu zůstat v místě bydliště, z Cape Fear přes New Orleans do Texasu, zatímco Valentine opouští New Orleans po dohodě, aby také nešel do vězení.

3.1.1.3. *Wild at heart* versus *Bonnie and Clyde*

Film *Bonnie and Clyde* amerického režiséra Arthura Penna vznikl na základě reálných postav. Spíše než o road movie se jedná o gangsterský film, ačkoliv na cestách stráví hlavní dvojice většinu filmového času, v čemž můžeme hledat i největší podobnost s *Wild at Heart*.

Bonnie Parker (Faye Dunaway) se na první pohled zamiluje do pohledného muže Clyde Barrowa (Warren Beatty), který ví, jak jí dokázat, že je "opravdový chlap", tak jako několikrát učinil i Sailor. Bez dlouhých rozpaků se s ním vydá na cestu a nedělá si moc starostí s ukradeným autem, nebo snad s dalšími postupně páchanými trestnými činy. Stejně jako pro Lulu je pro Bonnie nejdůležitější oboustranně vřelý cit k partnerovi. Ačkoliv Clyde je ve filmu vyobrazen jako asexuál, a sám několikrát prohlásí, že rozhodně není žádný velký milovník.

Ideologicky lze hledat jisté podobnosti také v poslání obou párů. Lula se Sailorem utíkali před zběsilým světem a hlavně Luly nekompromisní matkou, která se nebála sáhnout po jakémkoliv zbrani, jen aby oddělila Sailora od své dcery. Bonnie s Clydem unikali před "zkaženou" společností a téměř v duchu "bohatým brát chudým dávat" vykrádali obchody a malé banky, přičemž se přátelili s lidmi z nejnižších vrstev, kteří také nebyli se soudobými společenskými podmínkami spokojeni. Ovšem zatímco Clyde při setkání s bratrem Buckem (Gene Hackman) hlásal: "Život je úžasný!", Lula si v jistých chvílích naříkala, že všude kolem je jen hnus.

Za povšimnutí také stojí vztah Luly k její matce ve srovnání se vztahem Bonnie. Lula svou matku brání a její činy většinou omlouvá prohlášeními, že ji má matka až moc ráda. V závěru však konečně procitne a pochopí, že její matka je její hlavní zábranou ve štěstí a symbolicky se s ní rozloučí ala Dorotka z *The Wizard of Oz*. Bonnie od matky bez váhání odejde s Clydem, ale po nějaké době ji dostihne stesk a přeje si ji vidět, což jí Clyde ve jménu jejich lásky umožní. Bonniina matka však svou dceru odvrhla. Dokonce jí předpověděla brzkou smrt, s čímž se Bonnie vypořádala po svém. Na otázku Clyde, zda se trápí setkáním s matkou, mu odpovídá: "Jaká máma? Už je to jen stařena. Nemám žádnou mámu".

Wild at Heart končí happy endem (ačkoliv literární předloha připravila Lule a Sailorovi jiný konec – měli se rozejít). *Bonnie and Clyde* má závěr tragický. Clyde i Bonnie doplatí na svou naivitu a "dobrosrdečnost" a padnou do pastí texaskému šerifovi, který nedokáže přenést přes srdce ponížení, které mu Barrowův gang uštědřil. Jsou doslova rozstříleni několika desítkami nábojů, poté co se cestou zastaví u otce jejich "partáka" automechanika C. W. Mosse (Michael J. Pollard), který je stejně jako jeho syn zradil a vystavil je přímé palbě ze zákrytu, kdy neměli nejmenší šanci se bránit. Lynch tak mohl idylickým koncem *Wild at Heart* naznačit, jak by se mohli mít i Bonnie a Clyde, kdyby se

jim vyplnil jejich sen a probudili se jako nevinní, přičemž by je nikdo nestíhal a oni by mohli odjet, kam by jen chtěli a třeba se i vzít, jak si Clyde také přál.

3.1.1.4. *Wild at heart versus Pierrot le fou a další citované filmy*

Pierrot le fou Jeana-Luca Godarda, natočený na motiv románu *Posedlost* Lionela Whitea, je také road movie, vystavená na podobné bázi. Milenecký pár prchá před zákonem, cestou zlikviduje několik aut, nemá peníze, ale vždy si je nějak opatří. *Pierrot le fou* má k výše zmiňovanému filmu *Bonnie and Clyde* mnohem blíže než *Wild at Heart*. Godard měl dokonce *Bonnie and Clyde* režírovat, podobně jako se spekulovalo o Truffautovi, ale Warren Beatty si jako producent filmu i představitel hlavní role přál Arthura Penna.

Stejně jako ve *Wild at Heart* se zde objevuje námořnický motiv, manipulace se zbraněmi, liliputi a obličej potřený modrou barvou. U tohoto jediného motivu se pozastavíme. Petříček (Jean-Paul Belmondo) si v závěru filmu natírá celý obličej modrou barvou (viz obr. 5), zatímco telefonuje se svou ženou, od které utekl s krásnou Marianne (Anna Karina), již nakonec pro její nevěru zabil, a chystá se spáchat sebevraždu, omotáním si pásů dynamitu okolo hlavy. Modrá barva je pro Godarda vyjádřením svobodomyšlnosti, tak jako je pro Sailora jeho hadí sako (vždy když páchal trestnou činnost, však Sailorovi sako chybělo).

Godardův další film *Week End* je také nabitý bouračkami, kdy se všude kolem válí rozházené oblečení a zavazadla (viz obr. 6), i hořícími auty, tak jako je tomu ve *Wild at Heart*. Významu ohně a nehod se budeme věnovat podrobněji v podkapitole 3.1.2.

Lolita Stanleyho Kubricka nese také mnoho podobností s *Wild at Heart*. Lula působí jako malá rozmazlená holka, stejně jako Lolita (Sue Lyon) cestuje, ráda provokuje - Lula nosí ve filmu velmi vyzývavé oblečení, a když jí bylo třináct - Lolitě bylo ve filmu také 13 let, znásilnil ji starý obchodní partner jejího otce, kterému říkala strýčku. Svůj význam jistě má i scéna, kdy si Lula lakuje v posteli nehty na nohou, zatímco se chystá se Sailorem na koncert trashmetalové skupiny *Powermad*. V jedné ze slavných scén filmu *Lolita* lakuje hlavní postavě její nevlastní otec také nehty na nohou (viz obr. 7).

Tato scéna přenáší diváka do atmosféry kontroverzní intimní smyslnosti, kterou se podobným způsobem – zadáním stejných indicií, pokusil navodit i Lynch. Jedná se však

jen o pokus. Po smyslnosti není, i přes umístění herců v posteli, ani památky. Sailor si leští boty, Lula si lakuje nehty na rudo a přitom se domlouvají, že nemá smysl zůstat, neboť tím se nic nevyřeší, takže druhý den odjedou. Sailor chce vzít Lulu až do Kalifornie, ačkoliv tím poruší podmínku.

Z *Written on the Wind* Douglase Sirka lze v souvislosti s *Wild at Heart* vzpomenout scénu ze schodiště, kdy texaský magnát Jasper Hadley (Robert Keith) dostane infarkt a sjede mrtev ze schodů. Schodiště mají ve *Wild at Heart* velký význam hned v úvodu filmu, neboť na nich Sailor utluče černocho, který se jej pokusí na popud Luly matky Marietty zabít. Marietta černochovi namluví, že ji chtěl Sailor znásilnit, ačkoliv to bylo přesně naopak, a slíbí mu za vraždu Sailora krom peněz i svou dceru Lulu. Jedná se o jednu z nejbrutálnějších scén filmu, kdy Sailor mlatí černochovou hlavou o zem tak dlouhou, dokud se pod ní neobjeví velká kaluž zářivě rudé krve i odhalená část mozku (pro větší autentičnost Lynch použil v tomto obraze zvířecí mozek).

3.1.1.5. *Wild at heart* a odorama

Jistou spojitost *Wild at Heart* lze vidět i s odoramem, neboli "pachovým filmem". Konkrétně s filmem *Polyester* Johna Waterse z roku 1981. Jeho cílem bylo podtrhnout krom sluchových a zrakových vjemů při percepci tohoto filmu i čich, takže návštěvníci kina dostali před vstupem do promítacího sálu tzv. Odorama kartu s položkami označenými čísly 1 až 10 a během promítání byli upozorněni, aby seškrábali příslušné políčko a mohli tak cítit stejnou vůni, nebo spíše častěji pach, jako hrdinové na plátně.

Lynch si také ve *Wild at Heart* zahrává s čichem diváků, avšak ne natolik zřejmým způsobem jako John Waters. Dostává své postavy do takových situací, kdy se divák může do dané postavy vžít a cítit jakoby s ní. Díky tomu si pak lze lépe představit, jak se třeba cítila (a hlavně co cítila) Lula, když jí přímo do obličeje dýchal z několikacentimetrové vzdálenosti Bobby pusou plnou zkažených zubů (viz obr. 8).

Také jsou ve filmu několikrát přímo zmíněny Luliny emeze. Sailor na ně upozorní hned třikrát, přičemž mu Lula vysvětlí, že nestihla včas najít správné dveře do koupelny. Bobby Peru také neopomene po vstupu do pokoje na tento zápach upozornit, ten navíc i odhalí jejich pravou příčinu – Lulino těhotenství, se kterým se noc předtím svěřila

Sailorovi. Pravděpodobně také není náhoda, že stylizace postavy Bobbyho je velmi podobná reálnému vzhledu Johna Waterse (viz obr. 9).

Filmů, které inspirovaly, nebo mohly inspirovat Davida Lynche, je nespočet. Jen velmi obtížně by je šlo všechny postihnout a možná ani sám tvůrce by nedokázal odkrýt všechny své vlivy. Cílem této analýzy není odhalení všech ve filmu citovaných děl, ale rozborem některých situací a motivů se pokusit ukázat, jak Lynch s intertextualitou pracuje a jaká díla nebo jejich části si k tomuto účelu volí.

3.1.2. Symbolické odkazy

Pro komplexnější výčet je třeba zmínit alespoň několik příkladů symbolických odkazů. Jak již sám název filmu napovídá, jeho ústředním motivem je zběsilost. Lynch ji vyjadřuje ve čtyřech podobách. Jako oheň, dopravní nehody, sexualitu a tanec.

3.1.2.1. Oheň

Oheň se objevuje hned během úvodních titulků jako velký požár (během kterého byl upálen otec Luly) a pokračuje i v dalších zejména reminiscenčních scénách. Podobně také neustálé detaily na zapalování cigaret, velké detaily na hořící konce cigaret i věčné kouření snad všech postav. Oheň nás provází celým filmem, je jeho jednotícím prvkem.

Žižek také komentuje Lynchovo pohrávání si s motivem ohně a dalšími expresivními prvky ve svém *The Pervert's Guide to the Cinema*: "V Lynchových filmech je temnota skutečně tmavá. Světlo je nesnesitelné, oslepující. Oheň opravdu zraňuje, je tak horký. V takových chvílích přílišné smyslové ostrosti jakoby události na plátně samotném hrozily přetéct z obrazovky a vtáhnout nás dovnitř, sáhnout po nás. Znovu jakoby svět představ, smyšlený výpravný prostor, příliš zintenzivněl a natáhnul se po nás, divácích, takže ztrácíme bezpečný odstup. Toto je právě napětí "lynčovského" světa. Krása Lynche není nikdy jasná zblízka. Opravdu nás znepokojuje surová skutečnost tam venku, nebo naše fantazie" (Žižek in *The Pervert's Guide*, 2006)?

Jedno je jisté, pracovat s fantazií diváků umí Lynch perfektně. Mnohé z toho, co si z filmu odnášíme, není přímo vyřčeno, ale pouze jen naznačeno. Pro Lynche je důležité

nechávat volný prostor pro fantazii. Sám tvrdí: "Každý můj film má svou logiku, ale záleží především na tom, s jakou přijdete vy sami" (Donlonová, 2009: 77).

Lynch používá nepřirozenou barvu krve, která se často shoduje s barvou laku na nehtech Luly a barvou její rtěnky, tedy jasně červenou až oranžovočervenou. Jakoby tím chtěl naznačit, že jeho film je útekem od reality a života, bereme-li za symboliku života krev, a tímto jej můžeme považovat za zběsilý. Krom toho je pro něj krev společně s ohněm symbolem pekla. Oheň sám je však symbolem (jeho ztělesním) a zároveň i indexem (předznamenává ho) nebezpečí.

Zajímavé je také, že v podstatě všechny postavy ve *Wild at Heart* kouří. Dokonce i Lula, když už věděla, že je těhotná, si cigarety neodpustila. Nebo Sailor v těžké chvíli ve vězení, kdy si čte Luly dopis, kouří hned dvě cigarety naráz. Důvodů, proč Lynch zahrnul do filmu kouření v takové míře, může být vícero:

- a) polodetaily na zapalování cigaret a detaily na hořící konce cigaret udržují diváka v neustálé blízkosti ohně, který je základním prvkem filmu;
- b) cigarety jako product placement – dokonce jsou bez zjevného smyslu zmiňovány konkrétní značky cigaret Marlboro, Viceroy a Merit;
- c) odkaz k filmu noir a poválečné éře, kdy se za války hodně kouřilo; ve filmu noir se kouře využívalo z hlediska kompozice a pohybu v záběru – stačil pouhý pohyb kouře k vyjádření plynutí času; navíc v té době patřilo kouření ke společenskému bontonu, téměř každý muž i mnoho žen kouřilo.

3.1.2.2. Dopravní nehody

Bouračky ve *Wild at Heart* mají také svou opodstatněnou roli. S první se setká Lula se Sailorem v noci cestou do kempu *Big Tuna*. Podél silnice i na ní vidí rozházené svršky a až dál najdou převrácený vrak auta, u kterého zastaví, viz scéna z filmu *Week End* (obr. 6), ačkoliv ta byla vyobrazena za dne.

Lula se Sailorem najdou dvě mužská těla, kterým se již nedá pomoci. Opodál se však ještě motá šokem zmatená dívka s velkou krvácející ránou na hlavě. Snaží se ji zachránit, ačkoliv se obávají, že by jim to mohlo uškodit, když jsou na útěku. Než se jim však podaří ji chytit a odnést do auta, jak mají v plánu, dívka podlehne svým zraněním a před jejich zraky umře. Její poslední slova jsou směřovaná ke rtěnce, kterou se snažila najít, stejně

jakou celou svou kabelku. Lula se později strachuje, zda jim tato mrtvá dívka nepřinese smůlu.

Tuto autonehodu také zmíní jeden z obyvatel kempu, kam Lula se Sailorem dorazí, když nahlas ostatním čte novinový článek: "Robert Brenton a dva pasažéři, William Reese a Julie Day, zahynuli při autonehodě na dálnici 118." Lula se Sailorem se na sebe jen podívají, aniž by byli schopni danou situaci komentovat.

Druhá dopravní nehoda se objeví až v závěru filmu, kdy si Lula jede společně se synem Pacem vyzvednout Sailora na vlakové nádraží, poté co jej propustili po šesti letech z vězení. Cestou se dokonce málem vybourají, díky Lulině roztržitosti. Pace na to matku i upozorní. Když však projíždějí kolem opravdové bouračky, stáhne Lula syna pod palubní desku, aby nic z bouračky neviděl. Lynch však diváky o takovou podívanou ochudit nenechá. Zprostředkuje nám obraz ošklivě krvácející muže, k němuž přijede další muž na vozičku a říká mu: "Kristepane! Stejný průšvih se mi stal vloni!" Přičemž předvede tik v ruce, který mu pravděpodobně zůstal po marné snaze ubrzdit své auto.

3.1.2.3. Sexualita

Sexualita je ve filmu zobrazována přímo během milostných scén Sailora a Luly, které jsou zahaleny do barev duhy, ale také v častých narážkách. Ať už Lula vypráví, jak byla znásilněna, nebo ji Sailor vzrušuje svým erotickým příběhem s neznámou černovláskou. V kempu *Big Tuna*, kam až dojedou, se navíc právě natáčí "pravé texaské porno", jak jsou informováni, a následně to dokážou polonahé herečky velmi zaoblených tvarů v šílených kostýmech, které dodají scéně opět na absurdnosti.

Zde můžeme také vzpomenout film Johna Waterse *Pink Flamingos*, který je považován za natolik kontroverzní, že o něm lze mluvit jako o dílu na hranici "úchylnosti". Ve Watersově filmu vystupují podobně stylizované postavy jako Lynchovy pornoherečky a co se absurdnosti a bizarnosti týče, v mnohých momentech se Lynch Watersovi blíží. Například rituální vraždou soukromého detektiva Johnnieho Farraguta (Harry Dean Stanton), přítele Luly matky Marietty, která má navíc výrazný erotický podtext.

Marietta svému dobrosrdečnému příteli dostatečně nevěřila, proto si Sailorovu smrt pojistila kontaktováním "pravého zabijáka a drogového bosse" Marcellese Santose (J. E. Freeman), s nímž i zosonovala vraždu svého manžela. Santos si tak rovnou nenechal ujít

příležitost zlikvidovat svého soka v lásce k Mariettě Johnnieho, který by navíc mohl lehce zjistit, jak zemřel Marietty manžel. Na odstranění Johnnieho si najme šílenou vražedkyni Juanu Durango (Grace Zabriskie), sestru Perdity. Juana se s Farragutem vypořádá po svém, když jej společně se svým černošským milencem Reggieem rituálně zastřelí. Ze zadu mu prostřelí lebku, což předchází Juanino vášnivé líbání s Reggieem a její vášnivé výkřiky, jak ji Farragutova vražda vzrušuje.

"Zběsilé" jsou ve filmu všechny výraznější postavy. Také výše zmíněná Perdita Durango, falešná přítelkyně Bobbyho Peru a nájemná vražedkyně v podání Isabelly Rosselini, která má stejně jako její sestra Juana blond paruku a srostlé obočí, jež odkazuje k divoké stránce malířky Fridy Kahlo (viz obr. 10).

3.1.2.4. Tanec

Tanec, dá-li se tak bizarním pohybovým kreacím Luly a Sailora říkat, se ve filmu objevuje ve chvílích, které mají přinášet jakési uvolnění od napětí, způsobeného okolními podněty. Jednak na koncertě heavy metalové kapely *Powermad*, a později také během zastávky na jejich cestě.

Sailor se lehne na zadní sedadla, aby si trochu odpočinul, a Lula jej nahradí v řízení. Přitom poslouchá rádio, které zrovna přináší samé negativní zprávy o smrti, nemocech, znásilnění apod. Lula se snaží autorádio přeladit, ale každý kanál zrovna vysílá to samé. Lula z toho začne šílet, svým hysterickým křikem vzbudí Sailora, kterému se konečně podaří naladit hudbu, mimochodem opět skupiny *Powermad*, a oba se pustí do osvobozujícího tance, načež si padnou do náručí. Jejich objetí jakoby představovalo jejich vlastní svět, kde jsou izolováni od všeho špatného, co se děje kolem nich.

3.1.2.5. Stylizace postav do jiných postav

Stylizace Sailora, ač se na první pohled pojí s Marlonem Brandem skrze sako z hadí kůže a touhu po individualitě, je příznačnější pro Elvise Presleyho. Sailor je primárně sexy ženským idolem, což dokáže na koncertě *Powermad*, kde zazpívá Lula Presleyho píseň *Love Me* a všechny přítomné dámy z něj omdlévají. *Love Me Tender* si pak Lula poslechne až v samém závěru filmu, kdy už je jasné, že budou šťastně spolu (Luly matka se vypařila a Sailor chtěl tuto píseň věnovat až své ženě). Lula v sobě zase zahrnuje rysy Marilyn Monroe.

Pro jistotu neopomene Sailor v příhodné situaci, kdy vyprávěl Lule svůj erotický příběh s černovláskou, prohlásit: "Páni mají radši blondýnky." Větu, která zároveň označuje název slavného filmu s Marilyn Monroe.

Muzikálová komedie Howarda Hawkse *Gentlemen Prefer Blondes* vypráví příběh dvou kabaretních umělkyně – blondýnky Lorelei (Marilyn Monroe) a tmavovlásky Dorothy (Jane Russell). Hlavní snahou Lorelei je vdát se za bohatého muže, aby mohla být šťastná. Dorothy jí pomáhá dostat se z problémů, do kterých ji její sen i naivní povaha dostanou. Marilyn si za tento film vysloužila přezdívku "Dumb Blonde" (hloupá blondýna), kterou si lze snadno spojit i s charakterem Luly. Narážku na Luly inteligenci vložil Lynch i přímo do úst Sailora, který se Lule svěřuje, že se mu ve vězení stýskalo po její duši. Po duši, ale i po těle, nakonec přizná. Ačkoliv mu stejně nejvíc chyběla Luly mysl, neboť ta je pro něj boží záhadou.

Sázka na kombinaci Elvise Presleyho a Marilyn Monroe Lynchovi již předem zajistila výhru. Aby však neponechal nic náhodě, doladil Elvise Presleyho dalším sexy idolem Marlonem Brando a Marilyn Monroe "okořnil" Lucille Ball. Sama její představitelka Laura Dern komentovala Lulu následovně: "Je to Marilyn Monroe se špetkou Lucille Ball, trochu jižanská a trochu jako já – je jako sklenice plná husté a teplé tekutiny a pokaždé, když se jí něco stane, trochu té tekutiny se vstřebá do okolního světa. Myslím tím, že odhaluje své nitro, ze kterého všechno vychází. Jako kdyby se řídila tykadly, co jdou přímo ze srdce – to, co dělá, nepromýšlí (1990)" (Donlonová, 2009: 138).

3.1.2.6. Archetypy

Podle Eca je v každém příběhu jeden nebo více archetypů. Přičemž termín archetyp chápe pouze jako "indikátor již zavedené a často se opakující narativní situace, citované nebo jiným způsobem recyklované v nesčetných jiných textech a provokující v příjemci intenzivní emoci, spojenou s nejasným pocitem dějů, které každý touží spatřit znovu" (Eco, 1997: 62). Ke vzniku dobrého příběhu by měl stačit jeden archetyp. *Casablanca* použila všechny, což jí zaručilo takový věhlas a kultovnost. Film *Wild at Heart* si také pohrává hned s několika archetypy.

Nejvýraznější z nich jsou:

1) nezávislý "pravý" muž toužící po svobodě, ale i milované ženě, je "drsňák", ale zároveň naivní romantik;

2) krásná sexy dívka/žena (jakoby dospěje v průběhu filmu), oddaná své lásce, poněkud "jednodušší", ale odvážná a v jádru dobrá;

3) zlá matka čarodějnice, která nechce dceři dovolit vlastní život, a je za to potrestána (navíc spáchala zločin – zosnovala vraždu manžela);

4) matky milenec, dobrosrdečný soukromý detektiv, který ji miluje a doplatí na to životem;

5) nebezpeční gangsteři, kteří se jen tak něčeho nezaleknou;

6) hodná čarodějnice, která nakonec vše zachrání.

Dalšími archetypy pak mohou být:

7) matka Lula chce pro sebe získat mladého přítele své dcery, on ji ale nechce, tak se mu mstí;

8) Sailor zná tajemství smrti Lulina otce, proto musí být zneškodněn;

9) Lula miluje Sailora, a aby s ním mohla být, uteče z domova;

10) Lula si nechá dítě, které nechtěla, a čeká oddaně na Sailora, až ho pustí po šesti letech z vězení.

Ovšem tyto "zběsilé" archetypy nenesou takovou kultovní hodnotu jako archetypy v *Casablance*. Robert Fischer to vysvětluje ve své knize o Davidu Lynchovi: "Také postavy v *Modrém sametu* a *Městečku Twin Peaks* byly různými variantami archetypů z filmů let padesátých, nebo z televizních seriálů let šedesátých, avšak přesto měly vlastní identitu. Lula a Sailor naproti tomu působí po celou dobu jen jako prázdná hesla, jen jako skořápky bez obsahu. Lynch své pokusy o ztvárnění nového uzavřeného a do sebe obráceného světa, které se mu dařily od *Mazací hlavy* až po seriál *Městečko Twin Peaks* zde vystavuje nebezpečí, že se stanou laciným výprodejem mýtů: archetypy jsou zde už pouze zesměšňovány" (Fischer, 2006: 196).

3.1.3. Zvukový mix

Tak jako je film kombinací až nesourodých žánrů - krimi, drama, romantického filmu, thrilleru, místy pohádky, i hudba je velmi různorodá a jakoby jde ruku v ruce s vždy dominantnějším žánrem. Úvodní sekvence je doprovázena skladbou Richarda Strausse *Za večerních červánků* (v souvislosti s obrazem plamenů), dále jsou použity jemné melodie Angela Badalamentiho (*Up in Flames* a další od Lynchova "dvorního skladatele"), "sladřáky" Chrise Isaaka (*Wicked Game*, *Blue Spanish Sky*, *In the Heart of the Jungle*), swing Glenna Millera (*In the Mood*) i trashmetal kapely *Powermad* (např. skladba *Slaughterhouse* - Jatka).

Významu hudby ve filmu *Wild at Heart* se podrobně věnoval Philip Halsall ve svém textu *The Films of David Lynch: 50 Percent Sound* (Halsall, 2002 [online]). Dle něj ve *Wild at Heart* Lynch plně využívá hudebního potenciálu a umožňuje hlavní postavě, Sailorovi Ripleymu, aby "propukl" v píseň nejen jednou, ale dvakrát. V obou případech Sailor zpívá písně Elvise Presleyho, nejdříve *Love Me*, poté *Love Me Tender*, obě zpívá své milované Lule.

Volba Elvise není náhodná, neboť charakter Sailorovy postavy je založen na mladém Elvisovi, černé vlasy sčesané na patku, jižanský přízvuk a jeho v bokou se kolébající chvástavá chůze. Když Sailor zpívá, opravdu zní jako Elvis Presley, kopírováním jeho snadno rozpoznatelného hlasu vylepšil svou roli.

Wild at Heart však neodkazuje jen na Elvise, film je plný odkazů na *Wizard of Oz*, což je muzikál. Publikum je schopné rozpoznat analogie mezi oběma filmy, ale můžeme argumentovat, že Lynch nejen využil odkazů na *Wizard of Oz*, ale v podstatě použil jeho muzikálnosti k posílení příběhu *Wild at Heart* tím, že dovolil Sailorovi zpívat (Halsall, 2002 [online]).

Když Sailor zpívá poprvé, je to v klubu *Hurricane*, klubu plném motorkářů a heavy metalové hudby. Stereotypní heavy metalová kapela – dlouhé vlasy a elastické kalhoty – hraje na pódiu a Sailor s Lulou divoce tancují, zejména Sailor vypadá, jakoby předváděl kung-fu. Sailor se pak popere s jedním z "drsných" návštěvníků klubu, který obtěžoval Lulu a poté, co se s ním vypořádá, zazpívá *Love Me*. Dojde k absurdní změně scény, kdy heavy metalová kapela hudebně doprovází Sailorův tichý zpěv a neviditelný dav

adolescentních děvčat křičí, jako kdyby byl na koncertně Elvise Presleyho. Kromě toho se ostatní lidé v klubu kymácejí v kruhu do rytmu Sailorova zpěvu a Lula ve středu je zalitá žlutým světlem. Proč si asi vybral Lynch takové bizarní provedení?

Když Lynch mluvil o *Wild at Heart*, vysvětlil: "Mám rád temnotu, zmatek a absurditu, ale také rád vím, že tam mohou být dveře, kterými se z toho dá utéct na bezpečné místo, kde může být člověk šťastný" (Lynch in Halsall, 2002 [online])²⁶. Na základě tohoto výroku by se dalo předpokládat, že počáteční scéna v klubu *Hurricane* představovala temnotu stylizací klubu, zmatek nevhodnými návrhy Lule a absurditu Sailorovým šokujícím tancem.

To vyvrcholilo situací, kdy Sailor přemohl konkurenta a spustil svou serenádu. Právě ta serenáda se stala oním "bezpečným místem, kde může být člověk šťastný". Jejich nehynoucí láska vytvořila ještě palčivější chvíle, zahrnující návštěvníky klubu i heavy metalovou kapelu jakožto svědky jejich lásky. Zpívání je zde jako únik z reality do snového světa, který mění všechno kolem v abstraktní svět, v němž panuje jen láska a neexistuje žádná temnota (Halsall, 2002 [online]).

Když Sailor zpívá *Love Me Tender* na konci filmu, opět se zdá, že Lynch navrhl scénu jako útěk, tentokrát však ne z reality, ale jako únik do říše štěstí. Tato říše štěstí je manželství a je realizována, když Sailor zpívá *Love Me Tender*, píseň, kterou by mohl zpívat jen své ženě, což navazuje na fakt, který dříve ve filmu zmínil. Se zlomeným nosem, který mu v předešlé scéně rozbil pouliční gang, s vizí, že byl navštíven dobrou čarodějnící, která mu poradila, aby se vrátil k opuštěné Lule, běží Sailor po střeších aut, dokud nenajde Luly auto uvězněné v dopravní zácpě a nepropukne v onu píseň.

Absurdnost tohoto ztvárnění je podtržena celou scénou: dopravní zácpa, Luly a Sailorova pozice na kapotě auta a nejvíce Sailorovým ošklivě rozbitým nosem. Pár si nevšímá svého okolí pod vlivem jejich potřeby úniku. Závěrečná píseň je realizací uspokojení Luly a Sailora. Možná také chtěl Lynch nabídnout svému publiku jakési "muzikálové" představení. Stejně jako v muzikálu je píseň šťastným koncem předtím, než spadne opona a ukáže se Lynchovo slitování, avšak s jeho tradičním převrácením do vizuální absurdity (Halsall, 2002 [online]).

²⁶ LYNCH, David in www.geocities.com – aktuálně uzavřeno.

3.1.4. *Wild at Heart* jako kultovní film

Dalším důkazem, že *Wild at Heart* lze považovat, podobně jako *Casablanca*, za kultovní film i v českém prostředí může být také fakt, že osud Luly a Sailora byl přenesen i do divadelního prostředí. Konkrétně v Divadle Petra Bezruče v Ostravě v režii Jana Mikuláška vznikla stejnojmenná divadelní hra s podtitulem "Divadelní adaptace slavné knižní romace o posedlosti dvojice, která ztratila veškeré zábrany".²⁷

Wild at Heart je snůškou citací různého typu, mixem žánrů i hudby, kombinací několika příběhů, přesto vytváří jednotný celek, ač rozložitelný do mnoha nestejnorodých střípků. Nejlépe to shrnují Ecova slova ze závěru jeho stati věnované *Casablance*, které také vzpomenu Robert Fischer ve své knize: "V okamžiku bezostyšného a hromadného nástupu všech archetypů házíme homérovskou hloubku přes palubu. Dvojice klišé nás rozesměje, ale stovka klišé nás dojíká, protože nejasně cítíme, že promlouvají jedno s druhým, oslavují své znovushledání. Stejně jako extrémní bolest hraničí se smyslnou slastí a extrémní perversita s mystickou energií, tak nám i extrémní banalita umožňuje zahlédnout záblesk Vznešena. Dosáhnout takového kosmického výsledku vědomě nemohlo být v lidských silách. Přírozenost promluvila na místě člověka. A to samo o sobě je fenomén hodný úcty." (Eco, 1997: 64)²⁸.

²⁷ Pro více informací: <<http://www.bezrucy.cz/hra/zbesilost-v-srdci/>>.

²⁸ Podobně viz Fischer, 2006: 213.

3.2. *Lost Highway*

"Co mají režiséři jako Hitchcock, Tarkovskij, Kieslowski, Lynch společného?" ptá se Slavoj Žižek v *The Pervert's Guide to the Cinema*. Načež si sám odpoví: "Určitou nezávislost kinematografické formy. Forma zde nemá jednoduše vyjádřit pouze obsah, má své vlastní poselství" (Žižek in *The Pervert's Guide*, 2006). Film *Lost Highway* Davida Lynche je jasným důkazem tohoto tvrzení.

Lost Highway je dle Kamila Fily (Fila, 2006: 13) snad ještě více než ostatní Lynchovy filmy založena na působivosti atmosféry, která vzniká spíše v rovině formy a struktury vyprávění než v rovině zobrazených dějů a událostí. Na otázku, o čem tento film je, totiž nelze jednoznačně odpovědět.

Idea k *Lost Highway* vyplynula z knihy *Night People* (Noční lidé, 1992) Barryho Gifforda, od nějž převzal Lynch i námět na svůj scénář k *Wild at Heart*. Lynchovi utkvěly z knihy v hlavě slova "lost" a "highway" a spojil je dohromady v název svého nového filmu. Samotnou knihu adaptovat nechtěl. Příběh o dvou lesbách, které byly propuštěny z vězení a cestou křížem krážem po Americe zabíjely muže, mu přišel příliš "brutální". Lynch se chytil ústřední myšlenky "jednomu manželskému páru začnou chodit domů znepokojivé videokazety" a společně s Giffordem vytvořili scénář k *Lost Highway*.

Scénář psali intenzivně devět měsíců, literární scénář byl hotov v březnu 1995, natáčecí verze v červnu a točit se začalo až v říjnu. V polovině února 1996 putoval natočený materiál do střížny a čekala ho téměř roční doba postprodukce. Nejvíce času zabral zvukový mix. Testovací projekce ukázaly, že film je, podobně jako bylo *Wild at Heart*, příliš dlouhý, takže jej Lynch ještě o 25 minut zkrátil na konečnou 137 minutovou stopáž. Diváci tak ale přišli o zajímavou scénu z márnice, v níž si zahrál sám Lynch a některé dialogy, které pomáhaly film více "osvětlit" (Fila, 2006: 14).

3.2.1. Popis děje

Jak již bylo naznačeno, film *Lost Highway* nepatří svou strukturou mezi klasické narativní filmy s jasnou dějovou linií. Film začíná pohledem z první osoby na ubíhající dálnici v černočerné tmě. Jediným ostře žlutě zářícím bodem je dělící přerušovaná čára a postupně se vyjevující úvodní titulky. Po nich následuje záběr muže kouřícího cigaretu, jedná se o saxofonistu Freda Madisona (Bill Pullman). Ze tmy pomalu přejde do světla a divák poznává, že je ráno, Fred je ještě v županu. Zazvoní domovní zvonek a Fredovi skrz interkom sdělí neznámý hlas: "Dick Laurent je mrtvý." Fred se jde podívat z okna (z nahledu) na ulici, která však zeje pustotou. Tato sekvence je pro pojetí filmu zásadní, což však divák při prvním zhlédnutí zjistí až na samém konci filmu.

K události s Dickem Laurentem se Lynch vyjadřuje v knize *Vlastními slovy... David Lynch*: "Sám jsem to ve skutečnosti zažil. Jednoho rána někdo přijde k mému domu a přes domácí telefon povídá: "Umřel Dick Laurent." Toho člověka jsem neviděl a nikdy jsem nezjistil, kdo to byl. Žádného Dicka Laurenta neznám. Asi to byl omyl, ale k té události jsem se dlouho v myšlenkách vracel (1997)" (Donlonová, 2009: 38).

Další obrazy nás více seznamují s hlavními postavami. Fred se připravuje do klubu, kde bude mít koncert, jeho manželka Renee (Patricia Arquette) zůstává doma, neboť si chce číst, z čehož je Fred upřímně překvapen. Nechápe, proč by si měla zrovna číst, když s ním může jít do klubu.

O přestávce volá Fred domů, ale telefon nikdo (Renee) nezvedá. Tyto dva záběry jsou odděleny netypickým POV stříhem. Díváme se na Freda, jak drží sluchátko telefonního automatu, a hned na to vidíme na stole Fredova a Renee domu hlasitě drnčící telefon. Vzhledem k tomu, že Fred svůj dům i svůj telefon dobře zná, můžeme předpokládat, že se jedná o Fredovu představu zvonícího telefonu.

Když se pak uprostřed noci vrátí domů, najde Renee, jak bezstarostně spí. Spící Renee nám však Lynch v dané chvíli neukázal, ačkoliv hluboký spánek by byl pro Renee nejvhodnějším alibi, proč nemohla svému žárlivému manželovi zvednout telefon. Naopak Lynch diváky ještě více znejistí, když se později vrátí k této události skrze Fredovu vzpomínku, kdy během svého koncertu zahlédl Renee s nějakým mužem, jak společně odcházeli z klubu.

Ráno jde Renee oděna pouze do černého saténového županu a v pantoflích na platformě téže barvy vyzvednout poštu, ledabyle pohozenou na schodech před domem. Vezme noviny a o pár schodů níž si všimne žluté obálky bez nadepsaného adresáta i odesílatele. V obálce nalezne videokazetu bez jakéhokoliv popisku či vzkazu. Spolu s Fredem si ji pustí a vidí jejich dům s detailem na vchodové dveře a potom už jen zrnění. Renee si myslí, že se jedná o zásilku od nějakého agenta s nemovitostmi.

V noci se pár miluje, ovšem neúspěšně. Fred není fyzické lásky schopen, neboť je sužován svými traumatickými sny a vzpomínkami, v nichž je mu jeho žena nevěrná, nebo vypadá jako ona sama, aniž by byla sama sebou, jak sám později vypráví, takže jako muž selhává. Renee jej utěšuje a lehce poplácává po zádech, což nepomáhá. Fred se opět budí noční můrou a místo obličeje své ženy vidí děsivý křídově bílý obličej podivného muže.

Ráno Renee najde na schodech další videokazetu. Tentokrát se neznámý kameraman dostal až do jejich domu a natočil je, jak spí. Zavolají policii, ale ta si jen projde dům a slíbí, že ho bude sledovat (další pozorovatelé domu). Ptají se také manželů, zda vlastní videokameru. Renee odpoví, že ne, neboť je Fred nemá rád. Tím se stočí pozornost na Freda, který vysvětlí, že si rád pamatuje věci po svém, ne nutně tak, jak se doopravdy staly.

Večer vyrazí manželé společně na večírek, který pořádá jejich přítel Andy (Michael Masee). Což je mimochodem onen muž, se kterým údajně viděl Fred svou ženu v klubu, když si měla doma číst. Renee si tentokrát oblékla poprvé světlé šaty, opět dlouhé, v předchozích scénách však nosila pouze černou a tmavě hnědou barvu.

Fred se na party seznámí s prazvláštním malým mužem (Robert Blake - v titulkové listině jako Mystery Man), který mu tvrdí, že se znají, neboť se setkali ve Fredově domě. Tento muž má stejný lívancovitý obličej jako měla Renee v jedné z Fredových nočních můr. Dokonce jej podivín přesvědčuje o tom, že je v domě právě teď. Fred zavolá z jeho mobilního telefonu domů a ozve se mu někdo se stejným hlasem, jako má Tajemný muž: "Říkal jsem vám, že jsem tady."

Fred se ptá na totožnost Tajemného muže Andyho, pořadatele večíрку, který ví jen to, že onen mužík musí být přítel Dicka Laurenta. S tímto zjištěním a spojením si informací dohromady popadne Fred Renee a jedou domů. Než ji pustí dovnitř, nejdříve

sám prohlédne celý dům, aby zjistil, že je vše v pořádku a nikdo v domě není. Všímavý divák jistě nepřehlédne, že polštáře v jejich ložnici jsou převlečeny z černého saténu do světlého. S významem barev, zejména opozicí tmavé a světlé si Lynch totiž zajímavě pohrál v rámci celého filmu.

Dále následuje scéna s Renee, jak se odličuje a Fred ji přitom sleduje, Fred se prohlíží v zrcadle, pak zmizí a Renee jej hledá. Zatmívačka, roztmívačka a další scéna s Fredem, který si ráno nese třetí videokazetu. Je na ní opět natočen jejich dům zvnějšku i zvnitřku a pak vidí sám sebe u postele, jak se sklání nad zkrvaveným tělem své ženy, kterou pravděpodobně zabil. Co zabil, v duchu Lynchovy brutální estetiky její tělo přímo rozporcoval.

Události nabudou rychlý spád. Fred se octne v cele, přičemž si cestou do ní vyslechne svůj rozsudek. Je odsouzen k trestu smrti na elektrickém křesle. V odporných vězeňských prostorách se však Fredovi příliš nedaří. Trápí jej urputné bolesti hlavy, které jej dostanou do takového stavu, že musí navštívit vězeňského lékaře. Staříčkého lékaře zajímá, zda spí dobře, Fred jej nepřekvapí informací, že nemůže spát vůbec. Tím si vyslouží "koňskou dávku" hypnotik a ujištění doktora, že po tomto již spát bude.

Doposud poměrně dobře pochopitelný děj zasáhne nečekaný zvrat. Freda opět v noci přepadne neskutečná bolest hlavy spojená pravděpodobně s halucinogenními představami, kdy vidí ve zpětném záběru hořící chatu v poušti, z níž vyjde jeho již dobrý známý Tajemný muž.

Z první osoby vidíme ubíhající temnou dálnici jakoby z pozice řidiče, objevivší se již v úvodních titulcích, a imaginárním autem zastavíme před dosud neznámým mladým mužem v kožené bundě, který má v pozadí dům a své rodiče s přítelkyní (jejich identifikaci zjistíme až později), kteří na něj volají, ať nechodí. Kam, to není známo. Slet dalších primárně abstraktních oslnivých a rozostřených obrazů je bravurní prací střihačky Mary Sweeney. Její montáž představuje "metamorfózu" Freda do Petea, onoho muže, který neměl odejít.

Minimálně stejně jako diváci jsou překvapeni zaměstnanci věznice, když ráno najdou v cele namísto Freda Madisona zcela jiného člověka a to čtyřiatvacetiletého

automechanika Petea Daytona (Balthazar Getty). Dobře celou situaci vystihne dozorčí, když praví směrem ke kapitánovi: "To je jako nějaký podělaný horor, kapitáne."

Patea propustí z vězení, kam si pro něj přijedou jeho rodiče, oba oblečení do džínů a kožené bundy s tmavými brýlemi, a odvezou jej domů. Policie ale nenechá nic náhodě a nasadí Peteovi do pat dva detektivy, aby jej sledovali. Pete se vrátí do zajetých kolejí, ale je zjevné, že se jaksi necítí ve své kůži, čehož si povšimnou i jeho kamarádi a přítelkyně Sheila.

V práci, v Arnieho autodílně, Petea kolegové nadšeně přivítají a netrpělivě jej očekává i Peteův VIP zákazník pan Eddy (Robert Loggia) se svým mercedesem, kterým jej rovnou vezme na projížďku. Jednak aby Pete odhalil příčinu divného zvuku motoru a také aby se přesvědčil, že se nevyplatí si s panem Eddym zahrávat. Cestou se do černého mercedesu začne navážet agresivní řidič, kterému za to pan Eddy ukáže co proto. Nejen že mu odstaví auto, ale také si s ním fyzicky i verbálně vyřídí onu "urážku": "Už nikdy se nebudeš na nikoho tak tlačit! Řekni, že už to nikdy neuděláš! Víš, sakra, vůbec, jaký musí být odstup mezi auty, aby stačily při padesátce zabrzdit? Šest "zkrvených" délek, to je 34 a půl metru! ... Chci, aby sis sehnal učebnici silničního provozu a naučil se to, hajzle! ..."

Za odměnu dostane Pete balík peněz a pornokazetu, kterou však odmítne. Detektivové, kteří mají za úkol Petea sledovat, si všimnou až teď, že se odněkud vrátil, a v panu Eddymu poznají Dicka Laurenta. Večer vezme Pete ven Sheilu a v autě se pomilují.

Druhý den ráno přiveze pan Eddy do servisu Peteovi svůj černý cadillacem naložený platinově blond kráskou, až neuvěřitelně podobnou Renee z první části filmu (viz obr. 11). Je jisté, že blondýna v černých šatech patří k panu Eddymu, který si ji za hudebního doprovodu písně Lou Reed *This Magic Moment* odveze zase pryč. Jestli je láska na první pohled magickým momentem, trefil se Lynch touto scénou přímo do černého, a to v tomto případě doslova.

K večeru se před Arnieho autodílnou objeví taxi a z něj vystoupí platinová blondýna ve zlatavých minišatech. "Jsem Alice Wakefield," představí se Peteovi. Chce, aby ji pozval na večeři, ale když se k tomu moc nemá, pozve jej sama, přičemž nakonec večeři přeskočí a skončí spolu v posteli v pokoji číslo 9.

Jejich večerní milostné schůzky se opakují, dokud nedostane Alice strach, že to zjistí pan Eddy. Pan Eddy neváhá také osobně varovat Petea, co by se mohlo stát tomu, kdo by si něco začal s jeho děvčetem. Po zkušenosti s drzým řidičem si může být Pete jistý, že pan Eddy nebere svá slova nadarmo, což názorně dokáže pistolí u Peteovy hlavy.

Alice vymyslí plán, jak od pana Eddyho utéct. Na cestu budou potřebovat peníze, které mohou získat od Alice známého Andyho. Tím se také dostane Alice k vyprávění, jak se potkala s panem Eddym. Schůzku s ním jí domluvil Andy, s nímž se seznámila v klubu "Moke's". Mimochodem stejně jako Renee, která také vysvětlovala Fredovi, jak potkala svého přítele Andyho, u nějž byli na party. Pan Eddy měl Alici nabídnout nějakou práci, nevěděla jakou přesně. Což se však záhy dozvěděla. Hned na první schůzce musela předvést striptýz s pistolí u hlavy.

Historie se opakuje vícekrát. Peteovi zavolá pan Eddy domů, aby se ujistil, že je vše v pořádku a pak mu předá svého přítele – Tajemného muže, jenž mu tvrdí, že se už setkali. Řekne mu také, že na dalším východě je člověk, kterého odsoudí k smrti, poslán na místo, ze kterého nemůže utéct, a neví, kdy přijde kat a vpálí mu kulku do týla. Po těchto dvou rozhovorech se Pete necítí právě nejlépe.

Přesto dorazí v jedenáct hodin večer do Andyho domu, jak je domluven s Alicí. Hned po vstupu do domu zadním vchodem jej čeká překvapení v podobě velkoplošné obrazovky, na které běží pornofilm s Alicí. Andyho, kterého pošle Alice ve smluvenou dobu dolů pro drink, dle dohody omráčí, on se však probere a Pete jej nešťastnou náhodou srazí tak, že si Andy zasekne okraj skleněného stolu do hlavy. "Zabili jsme jej," konstatuje Pete, načež ho Alice oblečená jen v černém spodním prádle vyvede z omylu: "To tys ho zabil." Peteovy představy o bezproblémové budoucnosti s Alicí se začínají vytrácet, přesto se stále nevzdává a následuje Alici, která začne sbírat cennosti po Andyho domě.

Pete si všimne fotografie na Andyho stolku, na níž je pan Eddy s Renee, Alicí a Andym, a ptá se, zda je Alice ta první (Renee) i druhá (Alice). Alice ukáže prstem na svou blond verzi: "To jsem já." Peteovi se spustí krev z nosu, tak jej Alice pošle do Andyho koupelny. Jakoby se Peteovi vracely halucinace, kterými trpěl i Fred, předvádí Lynch světelnými efekty. Za zvuků kapely Rammstein projde Pete kolem dveří označených číslicí 25 ke dveřím s číslicí 26, za nimiž najde v rudém oparu "Alici" s oranžovými vlasy, právě

souložící s neznámým mužem, která má pro něj připravené otázky: "Chtěl jsi se mnou mluvit? Chtěl ses zeptat PROČ?" Peteovy halucinace pokračují.

Vrátí se dolů za Alicí, která mezitím posbírala, co se dalo, a utře si zkrvavený nos do kapesníku. Andyho rudým kabrioletem odjedou do pouště za překupníkem, jemuž chce Alice udat ukradené věci. Asi už nikoho nepřekvapí, když přijedou k dřevěné chatě, kterou viděl Fred ve své představě během své proměny v Petea. Překupník ale není doma, takže čekání na něj vyplní dvojice vášnivým milováním v písku, které Alice utne zašeptáním do Peteova ucha: "Nikdy mě nebudeš mít," a odejde nahá do chaty.

Dojde k další metamorfóze a Pete se zvedne ze země jako Fred. Na zápraží chaty se namísto Alice objeví Tajemný mužík. Fred se ho zeptá, kde je Alice, ale on mu odvětí: "Jaká Alice? Jmenuje se Renee. Jestli ti řekla, že je Alice, tak ti lhala." Načež vytáhne videokameru a začne jej nahrávat s dotazem, kdo je vlastně on. Fred muži uteče po známé temné dálnici do hotelu "Lost Highway", kde v pokoji číslo 26 souloží Alice a panem Eddym. Fred zamíří do pokoje 25 a pro pana Eddyho si dojde s pistolí, kterou dala Alice Peteovi, až poté, co od pana Eddyho odjede Renee ve světlých krátkých šatech.

Za zvuků kapely Rammstein odveze Fred pana Eddyho v kufru auta do pouště, kde jej společně s Tajemným mužem popraví. Ještě než Tajemný muž zasadí Eddymu poslední smrtelné rány kulkou, ptá se Eddy, co od něj vlastně chtějí, a Tajemný muž mu podá přenosný videopřehrávač, v němž běží video s Renee, která se oddává sexu s dalšími dívkami a reálnou postavou kontroverzního zpěváka Marilynna Mansona. Pan Eddy umírá, Fred osíří, zastrčí si pistoli za pas a zaklapne kufr auta.

Mezitím se v Andyho domě pohybuje policie, která ohledává důkazy ohledně jeho vraždy (Andy stále leží na břiše s hlavou zaraženou do stolu). Hledáček kamery zabere detail na fotografii, které si předtím všiml i Pete. Nyní tam zmizela jedna postava (viz obr. 12). Z fotografie se dívá už jen "... žena Freda Madisona s Dickem Laurentem. A tím chlapem se stolem v hlavě. A všude po bytě jen otisky Petea Daytona," jak to shrne i policie. "Víš, co si myslím, Ede? ... Myslím, že náhody nikdy nejsou náhody," jakoby nám nabídne klíč k šifře jeden z detektivů.

Od mrtvého těla pana Eddyho s vystřeleným mozkem (Lynchův oblíbený "trik") odjede Fred ke svému domu, kde po zazvonění pronese do interkomu: "Dick Laurent je

mrtvý." K domu mezitím přijede i auto s detektivy, kteří předtím hlídali Fredův a Renee dům, a Fred se vydá na divoký úprk před čtveřicí policejních aut v patách. Obraz "reálné" silnice přejde samovolně do obrazu temné dálnice s neonově žlutou přerušovanou dělicí čárou (viz obr. 13).

Freda přepadnou jeho typické halucinogenní stavy a pravděpodobně se opět stane obětí metamorfózy. V koho se teď promění, se už však nedozvíme. Jeho běsnící hlavu vystřídá obraz ubíhající dálnice s hudebním doprovodem Davida Bowieho *I'm deranged* (Jsem nepřítel) a příběh se tak zacyklí. Jediný rozdíl je, že místo úvodních teď běží titulky závěrečné.

3.2.2. Odrazy jiných filmů

3.2.2.1. *Vertigo*

Jeden z nejslavnějších filmů Alfreda Hitchcocka *Vertigo* má s *Lost Highway* mnoho podobností. Leitmotivem obou filmů je posedlost muže "jednou" ženou. "Jednou" uvádíme záměrně v uvozovkách, neboť hlavní hrdina si v obou filmech myslí, že jde o ženy dvě (viz obr. 14).

Fred Madison v *Lost Highway* trpí sžíravou žárlivostí na svou chladnou ženu Renee a v druhé části filmu po ní touží z těla Petea jako po Alici, přičemž Renee a Alici považuje za dvě odlišné ženy. Scottie (James Stewart) ve *Vertigu* se zase bezmezně zamiluje do Madeleine (Kim Novak) a po její smrti opět vzplane láskou k její "dvojnici" Judy, kterou se snaží přetvořit do Madeleine. V té době samozřejmě ještě netuší, že tou Madeleine, které tak bezhlavě podlehl, je právě Judy a pravou Madeleine nikdy nepoznal.

Scottie podobně jako Fred trpí psychickou nemocí. Příčina Scottieho fobie, konkrétně jeho panického strachu z výšek, je odhalena v samém začátku filmu, kdy Scottie jako policejní detektiv společně s kolegy honí po střeše padoucha, ujede mu noha a on zůstane viset ve velké výšce pouze za své ruce. Jeho kolega policejní detektiv mu nabídne pomocnou ruku, ale místo aby Scottieho vytáhl, sám přepadne a zabije se. Od té doby trpí Hitchcockův hlavní hrdina akrofobií, což se mu v rámci dalšího děje stane osudným.

U Lynchova Freda můžeme vystopovat příznaky stihomamu, kdy má pocit, že jej stále někdo (Tajemný muž) sleduje a natáčí. Krom nich zjevně trpí rozvíjející se schizofrenií, která postupně sílí, až se Fred přes mnohé halucinace a fyzické obtíže dostane do stavu bdění v jiném těle. Mluvit můžeme také o psychogenní fuze. K tomuto pojmu se však ještě vrátíme.

Psychicky vyrovnané zjevně nejsou ani ženské postavy v obou filmech. Madeleine je vylíčena jako slabá žena žijící ve svých snech (má si představovat, že je dávno tragicky zesnulou Carlottou Valdez, jejíž je doopravdy pravnučkou) s nevysvětlitelným puzením k sebevraždě. To, že se jedná jen o zinscenovaný obraz, se divák dozví zhruba v polovině filmu a Scottie ještě později. Renee lze zase vyčítat její chlad vůči jejímu manželovi a pravděpodobný vztah s milencem, panem Eddym. Z filmu však nelze jednoznačně říct, zda Renee byla Fredovi opravdu nevěrná a navíc i tíhla k pornografii, nebo se jednalo čistě jen o Fredovu patologickou vizi.

Lynch se nijak netají svým obdivem k Hitchcockovu dílu. Na *Vertigu* je mnohými nejoceňovanější (a mnohými naopak nejkritizovanější) netypické odhalení zápletky již uprostřed filmu. V půli děje se dovídáme, že žena, do které se Scottie zamiloval, nebyl tou, kterou si myslel, ale pouze nastrčenou loutkou v ďábelském plánu Scottieho přítele Gavina Elstera.

Elster požádal Scottieho jako detektiva v předčasné penzi, aby sledoval jeho manželku Madeleine, u níž začal pozorovat sebedestruktivní sklony. Scottiemu se do této práce příliš nechce, ale poté, co Madelaine uvidí (láska na první pohled, podobně jako magický moment mezi Alicí a Petem), podlehne jejímu kouzlu. Jeho láska je z její strany opěťovaná, avšak ani to jí nezabrání, aby dokonala svůj úkol a skočila z věže kostela, v čemž jí Scottie vzhledem ke své akrofobii není schopen zabránit, a psychicky se z toho zhroutí.

Záhy se však divák dozví, že Madeleine, s níž se Scottie vídal, byla pouze hrána jinou ženou, zatímco pravou manželku Gavina Elstera Scottie nikdy nepoznal. Na vrcholu věže čekal Elster se svou pravou ženou, zatímco její představitelka pouze doběhla nahoru, byla svědkem toho, jak Elster svou ženu shodil z věže, a společně počkali, až se situace uklidní, aby mohli věž opustit. Svě manželky se Elster potřeboval zbavit z majetkových

důvodů a Scottieho si vybral jako velmi vhodného protagonistu pro jeho strach z výšek, který mu zaručil, že nebude moct vylézt na věž a jeho plán překazit.

Tímto nečekaným zvratem nás Hitchcock dostal do situace, kdy už "nemůžeme" od filmu nic očekávat, neboť pointu známe. Jenže film pokračuje a pravá posedlost se teprve rozvíjí. Scottie po dlouhé době strávené na psychiatrii potká na ulici dívku velmi podobnou Madeleine. Judy má tmavé vlasy, výrazné líčení a oproti éterické Madeleine působí velmi živelně a "obyčejně". Scottie ji pozve na večeři a jeho patologická touha se začíná opět rozjíždět, ovšem ještě s větší intenzitou. Postupně začne Judy transformovat do Madeleine, nutí ji zesvětlit si vlasy, jinak se líčit, oblékat i chovat. Judy jej miluje (již od chvíle, kdy hrála Madeleine) a proto se mu více či méně ochotně poddává, ačkoliv tak ztrácí samu sebe a stává se pouhým objektem Scottieho představ.

Carlottin náhrdelník, kterého se Judy nebyla schopná zbavit, ji však usvědčí a Scottie informaci správně vyhodnotí. Propadne vzteku, zoufalství i hanbě, že se nechal tak obelstít, a zavlče Judy na místo činu, do vrcholu zvonice, kde zemřela pravá Madeleine. Jeho vztek je nyní silnější než jeho fobie. Než však stihne najít ztracenou rovnováhu a odpustit Judy její falešnou hru, vyruší je jeptiška v černém, Judy zakolísá a přepadne. Scottie tak stejným způsobem "podruhé" ztratí ženu, kterou miloval.

Hlavní kouzlo *Vertiga* spočívá v tom, že první zhlédnutí filmu se diametrálně liší od zhlédnutí druhého. Během prvního zhlédnutí totiž divák pochopí Hitchcockův geniální trik a při dalších zhlédnutích se již může soustředit na brilantně zahrané charaktery postav a detaily, kterými Hitchcock umně doladuje konečný efekt.

Lost Highway vystavil Lynch na podobném principu. Uprostřed filmu dojde také k nečekanému zlomu, který se vyjasní až na konci filmu ("Fred" řekne sám sobě do interkomu, že Dick Laurent je mrtev). Další zhlédnutí, ačkoliv *Lost Highway* v podstatě nikdy nekončí, jen stále běží ve smyčce jako ztracená dálnice dál a dál, nabízejí již jiný druh emocí a potěšení. Toto je samozřejmě společné pro téměř každý film, ovšem jsou takové jako například *Se7en* (Sedm), *Fight Club* (Klub rváčů), *The Game* (Hra) Davida Finchera nebo *Inception* (Počátek) Christophera Nolana a mnohé další, které ve své struktuře zahrnují podobný "trik uvědomění", že jiné filmy v tomto ohledu převyšují. *Vertigo* i *Lost Highway* můžeme k těmto filmům jednoznačně přiřadit.

3.2.2.2. *Caché*

S filmem *Caché* Michaela Hanekeho z roku 2005, tedy o osm let novějším filmem než je *Lost Highway*, má *Lost Highway* společný motiv pozorování. Stejně jako chodí Fredovi a Renee domů anonymní videokazety s nahrávkou jejich domu, tak také manželům Laurentovým z *Caché* někdo posílá dlouhé statické videozáznamy jejich francouzského domu. Tyto záběry jsou na rozdíl od Lynchových záběrů barevné a nikdy se neopovázají vloupat do soukromí pozorované rodiny. Krom videokazet navíc dostávají Laurentovi včetně jejich syna Pierrota obrázky, buď s hlavou, která zvrací krev, nebo krvácejícího podřezaného kohouta. Obrázky působí jako by byly dílem dítěte a primárně představují odkaz na minulost hlavního hrdiny Georgese (Daniel Auteuil), jak se dále vyjeví, a jistě také pohružku a blízkost nebezpečí.

Třetí videokazeta, kterou Georges a Anna (Juliette Binoche) obdrží, ukazuje cestu natočenou z první osoby jezdce v autě. Cesta vede k domu, kde Georges vyrostl a odkazuje k jeho nevyřízeným účtům z dětství. Ještě jako kluk totiž zapříčinil, aby jeho rodiče odmítli adoptovat alžírského sirotka, který mu to má evidentně stále za zlé...

Téma pozorování není u Davida Lynche obvyklé. Přesto je rozpracováno velmi důmyslně. Interiér domu Freda a Renee je snímán z "pozorovatelského" nadhledu – policisté při prohlídce jeho domu shlížejí v jednom momentu ze střechy do domu jako do akvária, Fred sám pozoruje z okna pustou ulici před svým domem a konečně i onen dům leží blízko pozorovatelný, ale především manželé dostávají anonymní videokazety, na nichž tajemné oko pozoruje (opět v nadhledu) vnitřek jeho domu (Zach, 1997 [online]). Point of view má v těchto scénách nezastupitelnou roli.

Dům, v němž žije manželský pár Fred a Renee a který padne za oběť "videovoyeurovi", nebyl do filmu *Lost Highway* vybrán náhodou. Jedná se o dům jedné losangeleské ulice, který vlastní přímo David Lynch, konkrétně "Beverly Johnson House" navržený americkým architektem Lloydem Wrightem, synem Franka Llyoda Wrighta.

Lynch v rozhovoru pro německý magazín o designu tvrdí: "pokud tolik milujete svět toho filmu, chcete být uprostřed dění. Takže je ohromné, když během natáčení stále žijete v prostorách domu, který je vašim soukromým domem a zároveň i domem ve filmu, a

trávíte tam tolik času, kolik je jen možné. Tímto způsobem se ten svět více odhalí" (Lynch in form [online]).

Každopádně hledat více podobností *Lost Highway* s filmem *Caché* není třeba. Haneke motiv pozorování zasadil do politických a sociálních souvislostí, zatímco Lynch si s ním pohrál více filmově a vytvořil mysteriózní thriller, neboli noir horor 21. století, jak jej nadepsal ve scénáři. Oba režiséři však tím, že jednoznačně neodhalili pravého pozorovatele (kterým je však vždy primárně divák, jde o jeho point of view), připravili všem zvědavým divákům široký prostor pro pátrání po možných vysvětleních.

3.2.2.3. *L'Avventura a Blow-Up*

L'Avventura představuje první snímek tetralogie zkoumající současný život a nejslavnější dílo italského režiséra Michelangela Antonioniho. Na premiéře na festivalu v Cannes byl vypískán, ale později dosáhl velkého mezinárodního úspěchu. V celé tetralogii čítající dále filmy *La notte* (Noc), *L'Eclisse* (Zatmění) a *Il deserto rosso* (Červená pustina) se pak plně rozvíjí to, co Andrew Sarris nazval "antonionovština" (srov. 3.2.2.4. "Lynchian" aneb "lynčovský" styl) (Bordwell, Thompson, 2007: 439 - 440).

Film pojednává o skupince lidí z vyšší římské společnosti, která podnikne výlet na lodi. Cestou se zastaví na skalnatém ostrově. Architekt Sandro (Gabriele Ferzetti) právě řeší krizi se svou snoubenkou Annou (Lea Massari), která se na ostrově záhadně ztratí a až do konce filmu se už neobjeví. Anny ztrátou je nejvíce zdrcena její přítelkyně Claudia (Monica Vitti), která se však během pátrání po zmizelé přítelkyni neubrání opětovaným citům k Sandrovi a stane se jeho milenkou. Jaké je její i naše zklamání, když ke konci "dobrodružství" nalezneme Sandra, namísto vedle Anny či snad alespoň Claudie, v náručí prostitutky.

To, co začalo jako detektivka, se postupně stalo příběhem rozpolceného milostného vztahu, sužovaného pocitem viny a nejistoty (Bordwell, Thompson, 2007: 440). *Lost Highway* pak funguje přesně naopak, od rozpolceného milostného vztahu se dostaneme k mysteriózní detektivce. V *Lost Highway* se s postavami těžce identifikujeme, neboť máme chaos v jejich totožnostech. *L'Avventura* má odtažitost zahrnutou ve struktuře samotné.

Poslední obraz *L'Avventura* tvoří záběr na Cladii se Sandrem ve velkém celku (viz obr. 15). Pár pozorující sopku Etnu je k divákům otočen zády, a přestože prožívá

dojemnou chvíli vzájemného soucitu, publikum není schopno navázat s nimi jakýkoliv hlubší vztah. Dokonce i zvukový doprovod působí rozrušujícím dojmem.

Při percepci *Lost Highway* je možnost divácké empatie také snížena na minimum. Citové projevy jsou nahrazeny robotickým jednáním, v němž se divák těžce orientuje. Veškeré emotivní činy jsou zmanipulovány médiem (viz vražda Renee demonstrována pouze jako videozáznam) a láska má zde podoby pouze chťíce, pornografie nebo frustrace.

Blow-Up následuje o šest let mladší snímek *L'Avventura*. Také nabízí záhadu bez možnosti jejího vyřešení. Společně s *Lost Highway* však jde ještě dál. Po "značně obsedantním pátrání přemítá, zdali se vůbec mimo protagonistovu mysl nějaká záhada odehrála" (Newman, 2006: 456).

Prostorové řešení výše uvedené tetralogie vystřídala reflexivita. Módní fotograf Thomas (David Hemmings) v právě pulzujícím Londýně 60. let 20. století náhodně vyfotí v parku domnělý důkaz vraždy. Vraždy, kterou neviděl, ale objevil skrze médium vlastní fotografie. Hnán atraktivitou zajímavého páru, ženy a staršího muže, nasnímal také mrtvolu v křoví. Při vyvolávání fotografií důkaz zvětšoval a zvětšoval, až docílil zrnitého obrazu bližšího více abstraktnímu výtvaru nežli reálnému důkazu. Jak snadno však Thomas kontroverzní fotografie pořídil, tak snadno o ně přišel. Žena, kterou svedl, se nenechala odbýt jiným svitkem negativu, a odcizila mu požadovaný negativ i již vyvolané fotografie, které vzbudily takové pozdvižení.

Na základě osnovy detektivního příběhu *Blow-Up* odhaluje iluzorní povahu fotografie a naznačuje, že její schopnost sdělovat pravdu je omezená (Bordwell, Thompson, 2007: 441), podobně jako to můžeme vztáhnout i na domnělý "videodůkaz" vraždy Renee v *Lost Highway* (viz obr. 16). Nikdy se nedozvíme, zda brutální nahrávka na videokazetě byla reálným záznamem Fredova hrůzného činu, či šlo jen o další z jeho klamavých představ, nebo v duchu *Blow-Up* o prostou iluzornost.

Blow-Up každopádně patří k nejinspirativnějším filmovým dílům a krom Lynche se jím nechali bezprostředně ovlivnit také např. Francis Ford Coppola snímkem *The Conversation (Rozhovor)* a Brian De Palma filmem *Blow-Out (Výbuch)*.

3.2.2.4. *Belle de jour a Eyes Wide Shut*

Belle de Jour aneb Kráska dne, jak si nechá říkat krásná Séverine (Catherine Deneuve), je podobně jako Renee rozporuplnou ženou. Séverine žije v manželství s mladým medikem Pierrem (Jean Sorel), k němuž chová chladný a zároveň mateřský cit. Absenci manželské vášně si nahrazuje častým denním i nočním sněním. Nejčastěji o tom, jak je svým chotěm ponižována, fyzicky trestána či dokonce odsouzena ke znásilnění cizími muži. Pierre má však k muži z Krásčinych představ na hony daleko.

Vzdálenost ke svým snům si však Séverine zmenší odvážným rozhodnutím. A to návštěvou Madame Anais (Geneviève Page), provozovatelky luxusního nevěstince, v němž si přeje pracovat. Odpoledne od dvou do pěti se stane dobou pro naplnění Séverinych záhadných tužeb a časem, kdy stále ochotněji nabízí své sexuální služby společně se dvěma kolegyněmi mužům s různými choutkami. Pierre si začne všimnout manželčiny proměny k lepšímu, zdá se mu šťastnější a přitulnější, o její odpolední zábavě však nemá nejmenší tušení. Na rozdíl od jejich společného přítele Henriho Hussona (Michel Piccoli), který Séverine poskytl adresu nevěstince, a jednou ji tam nemile překvapil.

Mezitím si však stihla Kráska dne najít nebezpečně oddaného ctitele, mladého výtržníka Marcela (Pierre Clémenti), který se do ní bezhlavě zamiluje a ve svém zvyku, získat cokoli si umane jakýmkoliv způsobem, neváhá odstranit domnělou jedinou překážku jeho lásky s Kráskou. Po neúspěšné návštěvě Séverine v jejím luxusním domě si Marcel počká v autě na jejího právoplatného muže a postřelí jej. Při zběsilém úprku se však dostane do překérní situace a je jedním z jej pronásledujících policistů zastřelen.

Pierre nehodu přežije, ale zůstane ochrnut, neschopen mluvit ani chodit. Osud na vozíčku mu byl jakoby předpovězen již v průběhu filmu, kde se před jedním prázdným z neznámého zaujetí zastavil. Séverine se o svého chotě vzorně stará, dokud jej v samém závěru filmu nenavštíví jejich přítel Husson s cílem vypovědět Pierrovi pravdu o jeho na oko "světské" ženě, neboť teď považuje toto sdělení jako pomoc Pierrovi, jak se vypořádat s jeho pocitem méněcennosti způsobeným jeho ochrnutím.

Film *Belle de jour* končí podobně, jako začínal, Séveriným snem, tentokrát však diametrálně odlišným od jejího úvodního snu plného hrubého násilí a urážek. Séverine si

představuje, že se její muž zvedne z vozičku, sundá si tmavé brýle a půjde si s ní navzdory jejím nevěrám připít.

S *Lost Highway* zde můžeme najít mnoho podobností: krásnou ženu "dvou tváří", již není muž schopen uspokojit, žárlivost vedoucí až k vraždě, muže jako oběť záhady ženské touhy, úniky k chorobnému sexuálnímu puzení a zejména prolínání filmové reality se snem, na což jsou režiséři obou filmů, Lynch i Buñuel, experti.

Dalším důkazem, že můžeme hledat intertextualitu i ve filmu, který měl premiéru dva roky po uvedení *Lost Highway*, je *Eyes Wide Shut*²⁹. Další film o tom, kam až můžou ženské představy dovést milujícího muže. Na scéně je jako v *Belle de jour* doktor, tentokrát Bill (Tom Cruise), jemuž se jeho manželka Alice (Nicole Kidman) svěřá, že se jí zdál sen, v němž jej podváděla s mladým námořním důstojníkem.

Ačkoliv se jednalo o "pouhý" sen, Bill se rozhodne nenechat věci jen tak a sám se oddá vlastním touhám. Dcera zemřelého pacienta, jež se mu sama nabídne, nebo prostitutka odchycená na ulici pro něj nejsou dostatečnou výzvou. Tou se stanou až hromadná sexuální orgie na tajném bále. Přičemž není jasně dané, zda se jedná o Billovu reálnou účast na mysteriózní swingers party, či jen jeho představy způsobené šířavou žárlivostí.

Sexualitou přesycená atmosféra, stírající se hranice mezi realitou a surrealistickými vizemi, žárlivost a záhada ženské touhy jako hnací motory jsou zjevně nesmrtelnými motivy.

3.2.2.5. *Double Indemnity, Body Heat a Kiss Me Deadly*

Double Indemnity Billyho Wildera a *Kiss Me Deadly* Roberta Aldricha jsou řazeny k žánru filmu noir. *Body Heat* Lawrence Kasdana z roku 1981 pak můžeme označit jako neo-noir film.

Lynch scénář k *Lost Highway* uvedl následovně: "Noir horor 21. století. Grafické vyšetřování paralelní krize identity. Svět, kde je čas nebezpečně mimo kontrolu. Děsivá

²⁹ Knižní předloha tzv. *Snová novela* (org. *Traumnovelle*) rakouského spisovatele Arthura Schnitzlera vyšla již roku 1926 a Kubrick ji zvažoval zfilmovat již koncem 60. let.

jízda ztracenou dálnicí"³⁰ (Lynch, 1995 [online]). Aluze na žánr filmu noir byla tedy předem zamýšlena.

Rozpoznat tento žánr je snadné, o to horší však je definovat jej, přiznává i Jakub Kučera pro *Cinepur* (Kučera, 2002 [online]). Časově se noirové filmy vymezují roky 1941 až 1958, přičemž za první vlašťovku se považuje *The Maltese Falcon* (Maltézský sokol) Johna Hustona a za poslední film klasické noirové éry *Touch of Evil* (Dotek zla) Orsona Wellese. Černobílé snímky s dusivě snovou atmosférou a dramatickými přechody mezi světlem a stínem se většinou zaměřují na muže, velmi často detektiva, spisovatele nebo zločince apod., který se stane obětí osudové ženy.

Femme fatale je žena, která se nebojí sáhnout po jakémkoliv zbrani, jen aby dosáhla svého. Ať už se jedná o vraždu manžela, podvod, nebo jinou nekalou činnost vždy za tím stojí ve filmu noir osudová žena. Samozřejmě patřičně neodolatelná a na oko bezbranná, aby jí mohl hlavní hrdina podlehnout a pomoci v pekelném plánu, jehož byl již předem vytipovanou součástí.

Dle Slavoj Žižka (Žižek, 2000: 17) dokonce *Lost Highway* představuje film, který efektivně slouží jako druh metakomentáře k rozdílu mezi klasickou a postmoderní femme fatale.

Phyllis Dietrichsonová (Barbara Stanwyck) jako představitelka klasické femme fatale v *Double Indemnity* se rozhodne z vraždy zámožného manžela "vytrískat" co nejvíce, takže když se jí náhodně připlete do cesty pojišťovací agent Walter Neff (Fred McMurray), neváhá využít skvělé příležitosti. Osamocенého Waltera si Phyllis snadno podmaní a společně vymyslí ďábelský plán. Pana Dietrichsona nechají pod záminkou pojištění automobilu podepsat jeho vlastní životní pojistku s dvojitým odškodněním v případě smrti ve vlaku, což se mu za krátký čas také přihodí. Samozřejmě se jedná o zinscenovanou smrt jeho ženou a jejím milencem.

Po nehodě se však začnou události vyvíjet poněkud jiným směrem, než Walter očekával, a postupně začne poznávat Phyllisinu pravou vypočítavou stránku. Drahá Phyllis proti němu dokonce neváhá v ožehavém momentu vztáhnout zbraň a postřelit jej. V

³⁰ V originálním znění: "A 21st Century Noir Horror Film. A graphic investigation into parallel identity crises. A world where time is dangerously out of control. A terrifying ride down the lost highway."

rozhodné chvíli však zaváhá, což svede na nečekaný nával lásky k Walterovi, a nedokoná své dílo.

Walter s ní však již nemá slitování a jejího selhání využije ve svůj prospěch a sám ji zastřelí. Hned na to spěchá zraněn do kanceláře, aby mohl svému šefovi i příteli v jednom, vyšetřovateli pojišťovny Keyesovi (Edward G. Robinson), skrze diktafon zanechat doznání k případu paní Dietrichsonové. Přičemž film začínal právě usednutím v té chvíli ještě neznámého postřeleného muže za stůl, který začal do diktafonu vyprávět příběh, který jsme vlastně dále sledovali.

Film pak končí pohledem na stejného muže v koncích, kterého dělí od smrti, nebo trestu jen velmi tenká linie, přesto neváhá vyznat svou náklonnost již zmíněnému Keyesovi, který pro něj v danou chvíli představuje jediné možné "očistění" od svých činů. Keyes zde může figurovat podobně jako Tajemný muž v *Lost Highway*.

Body Heat pracuje s totožným tématem jako *Double Indemnity*. Pouze pojišťovacího agenta Waltera vystřídá advokát Ned Racine (William Hurt) a Barbaru Stanwyck hříšně okouzující Kathleen Turner v roli Matty Walker. S dobou jde zjevně ženská vynalézavost dále a Matty se ukáže jako pravá osudová žena spíše ve smyslu postmoderní než klasické femme fatale, která přece jen dosáhne svého cíle. V závěru filmu si užívá kdesi na tropických ostrovech získaného tučného obnosu s novým obdivovatelem, zatímco její bývalý milovník Ned si odpykává ve vězení trest za vraždu jejího manžela.

Ještě, než se ale objeví závěrečné titulky, ověříme si společně s Nedem jeho domněnku, že Matty se vydávala za svou přítelkyni, jejíž identitu si převzala pravděpodobně brzy po ukončení střední školy, z jejíž ročenky Ned informaci získá. S *Lost Highway* tedy spojuje *Body Heat* dvojí identita jedné ženy, odkaz na noirové filmy, ale také otevřená sexualita. *Body Heat* je přibližován k erotickému thrilleru a milostné scény mezi Nedem a Matty jsou i na dnešní dobu poněkud znepokojující, podobně jako až pornografické scény *Lost Highway*.

Druhá část *Lost Highway*, tedy osud Petea a Alice je věrným odrazem obou filmů a jistě je z nich nejtemnější. Alice je "pravá" postmoderní femme fatale podobně jako Catherine Tramell (Sharon Stone) v *Basic Instinct*, filmu často také označovaném jako neo-noir. Alice je tajemná, nedostižná žena, spřádající nebezpečné plány, které doženou

jejího drahého do velmi nepříjemných situací, což jí způsobuje sadistickou radost. Nutno podotknout, že všechny výše uvedené osudové ženy jsou blondýny (viz obr. 17), zatímco Renee měla vlasy tmavé, a ačkoli si také nárokovala některé charakteristiky femme fatale, nelze jí žádné intriky jednoznačně prokázat.

Kiss Me Deadly jistě také mohlo být pro Lynche cennou inspirací. Přinejmenším vydařenou závěrečnou scénu s výbuchem dřevěného domku na pláži za děsivého zvukového a světelného doprovodu velmi podobnou oné snové vizi ve zpětném běhu, kterou nám Lynch naservíroval během Fredovy transformace v Petea (viz obr. 18). Pohrávání si s ohněm (ať už téměř doslova v případě *Kiss Me Deadly*, nebo spíše obrazně jako v *Lost Highway*), pronásledování, gangsteři, honba za něčím nejasně identifikovatelným, ženy jako potencionální hrozby nebo úvod postavený na záběrech z noční silnice (v *Kiss Me Deadly* dokonce s úvodními titulky běžícími pozpátku) jsou jen dalšími styčnými body obou filmů.

3.2.3. Mix zvuku a mix obrazu

Hudba a zvuk vůbec mají velký význam v každém Lynchově filmu. S výběrem hudby pro *Lost Highway* si dal obzvlášť velkou práci. Využil kombinaci skladeb Angela Badalamentiho, vytvořených přímo pro film, a známých písní v poměrně neobvyklém mixu. Sázka na "tvrdší hudbu" Marilyn Manaona, Smashing Pumpkins, Nine Inch Nails, Trent Reznor nebo německé skupiny Rammstein v kombinaci s Davidem Bowiem, Lou Reed či Barry Adamsonem se může zdát na první pohled riskantní, ale Lynchovi se vyplatila.

Jednotlivé hudební pasáže prostupují danými scénami natolik těsně, že bez nich by nikdy nebylo možné docílit takového efektu. Zejména skladby *I'm deranged* (David Bowie), *Apple of Sodome* (Marilyn Manson), *This Magic Moment* (Lou Reed), *Rammstein* (Rammstein) a *Song to the Sirene* (This Mortal Coil) doplní obraz tak dokonale, že učiní z daného audiovizuálního spojení nezapomenutelný zážitek. Výrazný cit pro hudbu jen podtrhuje Lynchovu uměleckou všestrannost.

Temné scény v domě Freda Madisona dostaly speciální hloubku díky škodolibému bzučení Badalamentiho rozvracejících skladeb. Chovají se jako těsné doprovody konkrétní

scény. Lynch tento proces popisuje jako: "Když vidíte svůj obraz, začnete si představovat zvuky, které začnou posilovat náladu, která je právě začala, a poté, co se spojí všechny elementy, ta věc přeskočí a nastane určitý druh zázraku" (Lynch in *Pretty as a Picture*, 1997).

To je vidno, jak píše Philip Halsall (Halsall, 2002 [online]) zejména z Lynchových popisů, v nichž zvuk a hudba působí jako jednotný element při výrobě jeho filmů, ale také má unikátní vztah s Badalamentim, což pomáhá vytvořit ten zázrak. *Lost Highway* je příkladem, kde Lynch a Badalamenti hudebně spolupracovali a jejich spolupráce vyústila doslova "večírkem" ve zvukovém designu.

Nedostatek Badalamentiho hudebních motivů určitým způsobem generuje nové emoce pro povědomí o Lynchových filmech, v nichž si bude ucho vědomo něčeho chybějícího, což umožní preexistenci písní použitých ve filmu, aby byly poslouchány co nejefektivněji. Například *I'm deranged* Davida Bowieho (použito na začátku i na konci filmu) se jeví jako óda na tíživou situaci hlavního protagonisty Freda Madisona, zatímco *Song to the Sirene* od *This Mortal Coil* skvěle zdůrazňuje vášeň a tajemství Alice a Petea (Halsall, 2002 [online]).

Avšak během celého filmu zaznívají Badalamentiho abstraktní skladby, které vyjadřují celkovou náladu filmu a jsou nosičem onoho zvrhlého příběhu, na což Barthes namítá, že "v mnohosti psaní je vlastně vše k rozmotání a nic k dešifrování" (Barthes, 1968).

Podobně jako je namixována hudba, můžeme mluvit i o mixu obrazu. Lynch neváhá použít v nejkritičtějších momentech netradiční stříhové postupy připomínající principy VJingu, neboli mixování videa. VJing je v podstatě založen na principu Kulešovova efektu. Vyznění jednoho obrazu můžeme libovolně měnit obrazem následujícím.

Rychlý sled spolu primárně nesouvisejících obrazů na hudbu Marilyn Mansona vytvářející až psychedelické efekty si lze snadno představit na nějaké party, kde je místo VJů. Lynch toto použil právě v níže analyzované scéně, kterou Slavoj Žižek popisuje jako nejpodvratnější chvíle filmu. Podobným způsobem vyjádřil i Hitchcock Scottieho závrať ve *Vertigu* (viz obr. 19). Experimentálnost na úrovni formy (i obsahu) můžeme připojit k výčtu charakteristik *Lost Highway*.

3.2.4. Možné interpretace

Lynch svým nelineárním příběhem a logicky nevysvětlitelnou zápletkou nabídl divákům široké pole působnosti, jak interpretovat *Lost Highway*. Samozřejmě se objevilo velké množství návrhů a spekulací, jak v řadách laiků, tak v řadách akademiků a jiných odborníků. My se zaměříme jen na ta z našeho pohledu nejzajímavější vysvětlení neboli points of view.

3.2.4.1. Příběh a příklad

S nápaditým návrhem přišel Róbert Mátyus na stránkách Kinema.sk. Dle něj (Mátyus, 2007 [online]) celé rafinované mystérium *Lost Highway* spočívá v ději, přičemž ostatní složky jsou jen jeho rukojmím. Často si neuvědomujeme, že mnohokrát jde o známé scény, které ale díky intertextové skladbě vyzní novátorsky. Lynchův jazyk spočívá v jednoduchém přenesení symbolů a postupů z literární řeči, která je podepřená psychoanalýzou, do filmu. Pokud chceme pochopit obsah Lynchových filmů, musíme použít stejnou techniku, jakou by použil psychoanalytik při výkladu snů.

Lost Highway se skládá jakoby ze dvou odlišných povídek. První nazveme "příběh", ta je na časové ose jako druhá, a druhou povídku, která je začátkem, "příklad". Takto ji Mátyus pojmenoval proto, že ve vztahu k "příběhu", který klade mnoho otázek, vystupuje jako "příklad", který na tyto otázky odpovídá. Tato dramaturgie je inspirovaná hovorovou řečí. Vyprávíme nějaký příběh, který přerušíme, a začneme vyprávět jiný podobný příklad, čímž si posluchač (divák) uvědomí skryté podobnosti, a my můžeme dokončit první příběh (Mátyus, 2007 [online]).

A teď již konkrétně.

"Příběh": Fred se z interkomu dozví, že Dick Laurent je mrtvý. Kdo je ale Dick Laurent?

"Příklad": Fred oznamuje do interkomu (tedy sám sobě), že Dick Laurent je mrtvý. Načež s policií v patách utíká z místa činu. Kdo zabil Dicka Laurenta? Proč to Fred vzkázal sám sobě? Proč jej pronásleduje policie?

"Příběh": U vchodových dveří nikdo nestojí. Fred tedy neví, odkud se vzal ten vzkaz.

Další "příběh": Fred je v cele za vraždu své manželky. Proč si policie myslí, že on je vrah?

Lynch na propojení "příkladu" a "příběhu" používá záběr z první osoby na ubíhající dálnici. Ztracenou dálnici lze použít jako termín, který odpovídá dramaturgické odbočce od "příkladu" k "příběhu".

Klíčem k druhé části příběhu je psychoanalýza. Když si představíme, že je Fred stále v cele a "jen" se mu zdá, že je Pete, co by to znamenalo? Pete se jako mladý automechanik stará o auto vlivného muže pana Eddyho (Dicka Laurenta), jejich vztah připomíná pouto syna a otce. Pete se zamiluje do Alice, milenky pana Eddyho, což je vhodným příkladem oidipovského komplexu. Pete má strach z vyšší autority, přesto touží mít "matku" (otcovu milenkou) pro sebe a přemoc otce jako soka v lásce. Jde tedy o touhu přebrat panu Eddymu jeho milenkou (Mátyus, 2007 [online]).

Lynch chytře použil do role Alice tutéž herečku, která představovala Renee. Lze si tedy ještě snadněji dosadit, že Alice je Fredovou představou jeho manželky (jejím alter egem). Logicky tedy chce Fred přebrat svou manželku jinému muži jen v tom případě, že je ten muž jejím milencem.

Odpověď na otázku "Kdo je Dick Laurent?" je již jasná – je to milenec Fredovy manželky, což je zároveň motiv, proč jej Fred zabil. Z "příkladu" si můžeme odvodit i další Fredovy myšlenky. Fred považuje svou manželku za prostitutku, neboť spává s jiným mužem. Z toho však neobviňuje ji, ale toho muže, který ji k tomu přinutil (viz scéna, kdy musela Alice předvést striptýz pod pohrůžkou zbraně). Likvidace Dicka Laurenta tedy představuje pro Freda řešení jejich manželské krize.

Fred zůstal s Renee i po smrti Laurenta. Vše by mělo být v pořádku, ale není. Fred má pocit, že její nevěra stále trvá (vídá ji s jiným mužem – např. s Andym v klubu, kde hrál na saxofon) (Mátyus, 2007 [online]).

"Příběh": Fred se pokouší uspokojit Renee, ale není schopen erekce. V detailu vidíme, jak Fred objímá ruku Démona (Tajemného muže – Fredova podvědomí).

"Příklad": Pete se miluje s Alicí a ptá se jí, proč si ho vybrala. Alice mu odpoví, že ji nikdy nebude mít.

Fred nedokáže své ženě odpustit nevěru a začíná ji za to nenávidět. Jeho potlačovaná touha ublížit své ženě je prezentovaná pomocí videokazet, které jsou dílem jeho temného podvědomí. Pásky představují nepříjemnou pravdu, kterou si Fred nedokáže připustit. Proto i říká policii, že nemá rád kamery, protože si raději pamatuje věci po svém. Načež stejně neodolá a Renee brutálně zavraždí.

"Příklad" byl vedený z pohledu policie, který byl zároveň i point of view diváka. Policie však v *Lost Highway* není policií v pravém slova smyslu, ale soukromou Fredovou policií, jeho svědomím. Proto se v závěru filmu snažil utéct sám před sebou a my se nikdy nedozvíme, kdo byl autorem odkazu "Dick Laurent je mrtvý." Lynch tímto filmem vlastně zmapoval myšlenky vraha (Mátyus, 2007 [online]).

3.2.4.2. Slavoj Žižek

"Film je nejvyšším uměním perverze. Nedává ti to, po čem toužíš, ale říká ti, jak máš toužit," tvrdí slovinský profesor filosofie a psychoanalýzy. Jeho studie *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway* a jeho výklady různých filmových situací v dokumentu *The Pervert's Guide to the Cinema* představují nezanedbatelný přínos pro interpretaci *Lost Highway*.

Lost Highway a Lynchův další film *Mulholland Dr.* jsou dle Slavoj Žižka (Žižek in *The Pervert's Guide*, 2006) dvě verze stejného filmu. Oba filmy, obzvláště pak *Lost Highway*, dělá tak zajímavými, jak předpokládají dva rozměry, skutečnost a výmysl, bok po boku, jakoby na stejné úrovni.

V *Lost Highway* vidíme jednotvárnou, šedou, maloměšťáckou skutečnost horní střední vrstvy. Hlavní hrdina, ženatý s Patricií Arquette, je zjevně terorizovaný tajemstvím své ženy, která správně nereaguje na jeho pokusy o sblížení. Když mají pohlavní styk, hrdina bídne selhává. Dostane od ženy jen jakési povýšené poklepání na záda, které pro něj představuje naprosté ponížení. Žižek vidí hlavní problém ve Fredově "ubitém" mužském egu, které jej donutí k hrůznému činu.

Poté, co Fred zabije svou ženu z pocitu marnosti, vstoupí hrdina do světa přeludů, kde znovuobjeví nejen sebe, ale i celé své sociální prostředí, uvažuje Žižek dále. Kdeže to má dle Žižka být?

V jakémisi světě, který byl obvyklý ve filmu noir, což jistě bylo Lynchovým záměrem, jak již jsme předeslali v podkapitole 3.2.2.5. Hrdinova žena brunetka se stane blondýnou, což představuje další transformaci v rámci jednoho filmu. Ve skutečnosti byla odměřená, ale ve světě fantazie stále hrdinu chválí za jeho sexuální výkonnost apod., takže to vypadá, že sen je uskutečněním toho, co náš hrdina očekával. Překážka tedy byla vnitřní. Jejich sexuální spojení zkrátka nefungovalo. Ve světě fantazie se však překážka zhmotní.

Pan Eddy je ve světě fantazie muž Patricie Arquette. On je tou překážkou soulože. Skutečně záhadné chvíle jsou, když dojde k druhé proměně, když se svět fantazie, vysněný obraz, už rozkládá, ale ještě nejsme zpátky v realitě (viz obr. 19). Tento přechodný svět, ani fantazie, ani skutečnost, prostor jakéhosi primitivního násilí, rozkladu, ontologického zmatku (Žižek in *The Pervert's Guide*, 2006).

To jsou chvíle, které zažívá Pete po telefonátu Alice, která mu právě oznámila, že se nemohou ten večer vidět, protože musí jít někam s panem Eddym, který začíná "něco" tušit. Jsou to chvíle Peteova prvního uvědomění nebezpečí, v němž se ocitá. Jeho oslabení rafinovanou ženou, hrozba hněvu pana Eddyho a pocit bezmoci se z toho všeho vymanit...

Probleskující hlava Alice ve stylu *Vertiga*, detail pavouka lezoucího po zdi, měry narážející svými křídly do svítící žárovky v rozmazaném záběru lustru, škodolibý "zpěv" Marilyn Mansonova... Pete v čirém děsu musí uniknout z domova a najít útěchu v sexu se Sheilou, která pro něj představuje jednu z mála jistot jeho "bývalého života". Dle Žižka se jedná se o nejpodvratnější chvíle, skutečnou hrůzu tohoto filmu.

Ke konci tohoto fantazijního příběhu, při sexuálním aktu, se Alice vyhne dokončení a zašeptá: "Nikdy mě nebudeš mít." Žižek upozorňuje na klíčový moment. V této traumatické chvíli jsme opět vtaženi zpět do skutečnosti, když hrdina narazí na stejný mrtvý bod. Na otázku, o čem *Lost Highway* opravdu je, nabízí Žižek možnou odpověď: "Jeho střed zájmu není hlavní hrdina, tím je samozřejmě záhada ženské touhy" (Žižek in *The Pervert's Guide*, 2006).

Záhada ženské touhy je společná i dalším filmům. Žižek jmenuje *Eyes Wide Shut*, film, který má pro nás neuvěřitelně přesné poučení o představivosti. Alice Billovi neřekla, že ho skutečně podvedla, ale že snila o tom, že ho podvádí s nějakým námořním

důstojníkem, kterého potkala v hotelu atd. Celý film je tak Billovou zoufalou snahou dosáhnout její fantazii, která končí neúspěchem.

Mnoha lidem se nelíbí v tajemném boháčském hradu, kde se scházejí k orgiím. Stěžují si, že obřad je sterilní, zcela nepřitažlivý, bez erotického napětí. Žižek si myslí, že právě to bylo cílem. Jako naprostá impotentnost snícího muže. Film je příběhem o tom, jak mužská představivost nemůže dosáhnout ženskou, o tom, že v ženské představivosti je příliš touhy a jak je to ohrožující pro mužskou identitu.

Podobné hledisko nachází Žižek i ve *Vertigu*. Jenže ve *Vertigu* je to naopak, veškeré konání pochází ze strany muže - detektiva Scottieho. Právě proto je dle Žižka jeho konání velmi kruté, ponižující. Musí úplně vymazat ženu jako toužící bytost, což je pro něj podmínkou toužení. Scottie touží po obrazu své dokonalé ženy, která však neexistuje, neboť byla jen konstrukcí. Judy jako představitelka obrazu Scottieho dokonalé ženy musí být ponížena, aby mohla zavládnout Scottieho fantazie. "Jakoby náš vnitřní prostor byl příliš divoký a někdy se musíme milovat ne se skutečnou věcí, ale utéct od skutečnosti, z výstřední skutečnosti, s níž se setkáváme ve snech" (Žižek in *The Pervert's Guide*, 2006).

3.2.4.3. Schizofrenie, psychogenní fuga a Möbiova páska

Dalšími způsoby, jak bývá film *Lost Highway* interpretován, jsou duševní choroby nebo princip Möbiovy pásky.

Schizofrenie i psychogenní nebo také disociační fuga jsou pojmy z oblasti psychiatrie, které souvisí s různě dlouhodobým přijetím pacientovy nové identity.

Schizofrenie patří do endogenních poruch, u nichž je příčina vnitřní, ale není přesně známá. Termín pochází od Eugena Bleulera pro rozštěpení osobnosti a je používán pro celou skupinu psychóz. Z nejčastějších symptomů sem patří porušená afektivita od plačtivosti až po lhostejnost, rozpad logického myšlení, přeludy, halucinace, bludy, poruchy řeči, nesoulad mezi jednotlivými složkami osobnosti, ztráta kontaktu s realitou aj. Mezi nečastější formy schizofrenie patří paranoidní, katatonická, hebefrenická, prostá a smíšená (Hartl, 1993: 188).

Schizofrenií je možné vysvětlit v podstatě všechny hůře pochopitelné jevy týkající se hlavního hrdiny, zejména Fredovy sluchové a zrakové halucinace. Když viděl místo

obličej své ženy obličej Tajemného muže, nebo když slyšel, jak mu "někdo" do interkomu říká, že Dick Laurent je mrtvý, mohlo se jednat o projevy jeho nemoci.

Tajemný muž by tak mohl sehrát roli Fredova alter ega, někoho, kdo za něj udělá "špinavou práci" - pořizoval záběry jeho domu až vraždy Renee, kterou za něj vykonal, a pomohl mu zabít i Dicka Laurenta. Vše nevysvětlitelné bychom tak mohli svést na chorobné duševní pochody hlavního hrdiny. Ovšem jen za předpokladu, že se celý film odehrává z jeho hlediska, tedy že se jedná o jeho point of view.

Podobně můžeme pracovat s disociační fugou. Ta se řadí do psychogenních poruch, u nichž se předpokládá příčina z vnějšího okolí, např. psychosociální stres. Pro tuto poruchu jsou příznačné náhlé útoky z domova s možným přijetím nové identity (částečně i zcela), přičemž si postižený nepamatuje svou minulost a po odeznění fugy má amnézii i na její průběh. Stav fugy může trvat několik hodin i několik dnů.

S termínem psychogenní fugy pracoval i sám Lynch. Tisková mluvčí filmu Deborah Wuliger na tento pojem narazila v lékařském časopise a upozornila na něj Lynche. Lynchovi se slovní spojení líbilo, neboť dle něj odráží *Lost Highway*. "Ne doslova", jak řekl Lynch (Lynch & Gifford, 1999 [online]), "ale uvnitř se může přihodit něco velmi podobného. Určité mentální narušení. Ale zní to jako něco nádherného - "psychogenní fuga". Je v tom hudba a určitá síla a kvalita podobná snu."

Fuga má místo i v hudební terminologii, jak Lynch naznačil. Fuga je kontrapunktická hudební skladba s důslednou rovností všech hlasů. Jedno téma volně přechází do jiného, aby se opět vrátilo k tomu původnímu, uplatňuje tedy trojdílnost skladby. Fugu lze najít zejména v díle Johanna Sebastiana Bacha.

Model fugy můžeme nyní snadno aplikovat na Fredovo chování. Fred spáchal vraždu své ženy, což u něj vyvolalo silný stres, který navíc posílilo uvěznění v nelidských podmínkách, posměch a odsouzení jeho okolím a v neposlední řadě také vidina smrti jakožto trestu za jeho vinu. Snaha uniknout takto intenzivnímu, ba až neúnosnému (viz jeho trýznitelské bolesti hlavy) tlaku jej dostala do stavu fugy, kdy Fred převzal identitu Petea. Není známo, zda v minulosti někdy potkal někoho s touto identitou, či si ji zcela smyslel, což však ani není pro nás momentálně podstatné.

Ačkoliv Fred/Pete jednal pod novou identitou v novém prostředí, přesto se vracel k osobám ze své minulosti, ať již zkráceným jako Alice, nebo v jejich původní podobě jako např. Andy. Když se však dostal do stejného bodu, který v jeho minulosti zapříčinil vražedné jednání, tedy žárlivost na milovanou ženu a neúnosné ponížení z její strany, nastal u něj převrat a vrátil se ke své původní identitě, tedy k Fredovi.

Ztracená dálnice pak může být chápána jako symbol této poruchy. Nabízí únik a zacyklenost podobně jako fuga samotná. Cyklickou formu filmu můžeme však vykládat také principem Möbiovy pásky.

Möbiova páska je plocha, jež má jen jednu stranu a jednu hranu (viz obr. 20). Nejlépe si ji představíme jako pruh papíru, jehož jeden konec příčně přetočíme a spojíme s druhým koncem. Vznikne nám tak trojrozměrný objekt, který má však jen jednu stranu. Můžeme ji najít na každém neorientovaném povrchu (Karcher, 2004 – 2006 [online]). *Lost Highway* začíná obrazem ubíhající abstraktní dálnice, černočerné s neonově žlutými dělicími čarami, a končí zcela stejným obrazem. Začátek a konec volně přechází do sebe a to, co se děje mezitím, tak nemůže být principiálně nikdy ukončeno a možná ani vysvětleno.

3.2.4.4. Další points of view

O eliptickém, respektive spirálovém modelu filmu uvažuje také Karel Thein. Tvorba Davida Lynche se dle Theina (Thein 2002: 294) vyvíjí ve spirále, což naznačuje vztah *Příběhu Alvina Straighta* k předešlému snímku *Lost Highway*, jež zjevně opakuje vztah *Sloního muže* k *Mazací hlavě*. Tato kontinuita se projevuje jak na rovině obsahu, tak na rovině technických postupů, zejména vedení kamery a střihu.

Lynchovy filmy fungují na principu uzavřeného světa, jehož zmenšený rozměr může tvůrce ovládat zvenčí a zcela svobodně v něm zacházet s klíčovými momenty příběhu. "Tato eliptická uzavřenost činí z každého režisérova díla model sestupu pod práh lidské řeči, ke zdroji univerzálního filmového výrazu" (Thein 2002: 294). Ke změně měřítka dochází obvykle na začátku filmu, provedené zároveň pomocí střihu a pohybu kamery. Děj je uzamknut do názorně vytčených mezí, jimiž jsou buď hranice kosmu, nebo povrch lidského těla.

Ve filmu *Lost Highway* se vtělilo Peklo zcela viditelně do závratného a neustálého zdvojování podob, jehož předobrazem je XXV. zpěv Dantova *Pekla* stejně jako román *Noční lidé* scénáristy Barryho Gifforda. Toto zdvojování se promítalo zejména do postavy brunety-blondýny Renee-Alice. Do ní se vtělila podstata obrazu jako dvojníka neznámé věci. "Rodina se v tomto snímku stala předzvěstí rafinovaných utrpení, protože není možná bez ženy, která je jak předmětem, tak nositelkou touhy, a proto potenciálním vtělením d'ábla" (Thein 2002: 296).

Zdvojování a hra s opozicemi a symbolikou jsou v *Lost Highway* dovedeny téměř k dokonalosti. Renee je tmavovláška s tmavými nehty většinou oblečena do tmavých barev, zatímco Alice je platinová blondýna se světlým lakem na nehty vyznávající světlé barvy oděvu. Renee je sofistikovaná, Alice dráždivá. Obě však neváhají sáhnout ve vhodných chvílích po zbrani té druhé. Renee si oblékne světlé šaty, když symbolicky vstupuje do světa Alice, např. na večírku u Andyho, který je i přítelem Alice. Alice má pak "na oplátku" při intimní návštěvě Andyho černé prádlo apod.

Lynch si pohrává i s číselnou symbolikou, dvakrát se ve filmu objeví sada čísel 25 a 26. Na toto upozorňuje i Lynchův fanoušek pod přezdívkou Tomcat (Tomcat, 2007 [online]): "Ve filmu jsou dvě scény s čísly 25 a 26. Jednou jde Pete po schodech v Andyho domě nahoru, schodiště se změní, oslňující světla, Peteovi teče krev z nosu, Pete mine pokoj č. 25 a jde do pokoje č. 26". V pokoji nalezne Renee/Alici souložit s neznámým mužem. Když dveře zavře, chodba se změní, světla zmizí. Dle Tomcata se jedná o část filmu, která má být snem Freda ve vězení. Že Fred spí, víme i z předešlé scény, kdy vězeňský lékař dal Fredovi sedativa a upozornil jej, že po nich jej již hluboký spánek nemine.

Podruhé se s čísly 25 a 26 setkáváme, když Fred jede na konci filmu do hotelu *Lost Highway*. Ubytuje se v pokoji č. 25, čeká, až odejde Renee, a pak napadne Laurenta v pokoji č. 26. Tato část filmu je "realitou".

Na otázku, proč tomu tak je, odpovídá autor: "Protože sen je iluzí vycházející z útržků reality. Jedna z těch scén je realitou, aby se potom mohla "pozměněně" objevit ve snu. A pro to, že první uváděná scéna je snem, svědčí kromě dalšího i to, že Alice nemůže být dole, kde okrádá mrtvého Andyho, a zároveň nahoře. Z těch dvou otázek jsme zase schopni odvodit, že Fred zabil Renee bez toho, aby vysvětlila, proč mu byla nevěrná. Ve

snu ho to trápí, ale raději "zavře dveře", aby mu Renee (Alice) neřekla něco ošklivého" (Tomcat, 2007 [online]).

Tomcat přichází i s vlastní souhrnnou interpretací: "Schizofrenní Fred jako ego Tajemný muž zabije milence své ženy a potom i manželku samotnou. Ve vězení usne a zdá se mu, že jako mladý Pete opustil vězení. Na konci filmu se z tohoto snu probudí" (Tomcat, 2007 [online]).

K snu připodobňuje *Lost Highway* také Anthony Leong ve své analytické eseji nazvané příznačně *Demystifying Lost Highway*. Klíč k tlumočení *Lost Highway* se dle něj (Leong, 2007 [online]) nachází v následujícím krátkém rozhovoru s policií, na který jsme již také upozorňovali během popisu děje: "Máte vlastní videokameru?" "Ne, Fred kamery nenávidí." "Já si rád pamatuji věci po svém." "Co tím myslíte?" "Pamatuji si je ne nutně tak, jak se staly."

Události vyličené ve filmu jsou z velké části tak, jak si je "Fred pamatuje svým způsobem, ne nutně jak se skutečně staly". Příběh je potokem vědomé interpretace reality, skoro jako sen, s náhlými změnami v nastavení, scény se probíjejí bezcílně do dalších scén s prudkými přerušováními kontinuity. Místo toho, aby byl *Lost Highway* zápletkou-řízený film, je zážitkem-řízený, kde se David Lynch snaží, aby publikum sdílelo bohatství zážitků jednoho z jeho snů (Leong, 2007 [online]).

V podstatě je *Lost Highway* o Fredově snaze racionalizovat si své násilné činy, které spáchal na Renee, jeho manželce, a Dickovi Laurentovi, milenci jeho manželky. Fred nakonec přijímá vraždy, kterých se dopustil, když jede do svého domu a interkomem zanechá tajemný vzkaz "Dick Laurent je mrtev" - stejnou zprávu jako v úvodní scéně filmu.

Toto vysvětlení *Lost Highway* pak umožňuje dělat závěry, pokud jde o význam některých symbolů a akcí roztroušených během celého filmu, jako např. videokazety. Realita v *Lost Highway* je reprezentována tím, co bylo zaznamenáno videokamerou – to je pravda. Fred, v popření skutečných důsledků svého vlastního jednání, "nenávidí" videokamery a raději si chce pamatovat věci po svém. Když dostane pásky, nemůže je poznat, i když je pravděpodobně on ten, kdo je natočil (Leong, 2007 [online]).

Na konci filmu, když se Fred znovu objevuje přes Peta, Tajemný muž honí Freda s videokamerou a nutí Freda čelit realitě. Tato metafora může být použita k odvození "skutečné povahy" Renee: v závěrečném aktu *Lost Highway*, vidíme její obraz zaznamenaný v několika pornografických filmech vytvořených Andym nebo panem Eddym. Je to ta pravá Renee, kterou chce Fred přijmout, na rozdíl od tiché a klidné Renee z prvního dějství?

Jestli videokazety odpovídají skutečnosti, tak Tajemný muž pravděpodobně zosobňuje Fredovu žárlivost. Fred se setkal s Tajemným mužem proto, že si dovolil bujet pocity žárlivosti ve svém svědomí, takže ho ve skutečnosti pozval i do svého domu. Tajemný muž se Andym nazývá "přítel Dicka Laurenta", protože Fredovy pocity žárlivosti jsou spojeny s Dickem Laurentem díky jeho působení s Renee (Leong, 2007 [online]).

V *Lost Highway* alter ega hlavních postav posílila jejich vnímání Fredem. Fred sám sebe vidí jako mladého, silného a nevinného muže - Peta Daytona. Fred vnímá Renee jako temperamentní mladou ženu, která je do něj zamilovaná a potřebuje zabezpečení – Alice. Dicka Laurenta si Fred pamatoval jako ztělesnění zkaženosti, porno-malicherného-kontrolujícího-blázna se zálibou v násilí - pana Eddyho.

Nakonec dochází Anthony Leong k závěru, s nímž by pravděpodobně mohli souhlasit všichni předešní autoři, jejichž hlediska jsme předložili: "Miluj to, nebo to nenávid', *Lost Highway* je to, co bych nazval "intelektuálním puzzlem", s mnoha vrstvami jemnosti a smyslem vyřčeným netradičním způsobem, prosícím o diskusi a interpretaci. Lynchovy filmy vždy představují výzvu, nekompromisní náhled na jeho pohled na svět, a pokud hledáte zkušenosti s "nebezpečnou filmovou tvorbou", *Lost Highway* je sázkou na jistotu" (Leong, 2007 [online]).

3.2.4.5. Naše point of view

Můžeme souhlasit s jakoukoliv z výše uvedených interpretací, s žádnou z nich, nebo i se všemi. Jedná se o jednotlivá hlediska, přičemž každé může být správné, záleží jen na stanovisku, které k danému tématu zaujmeme, neboť přesně to bylo Lynchovým záměrem.

Naše point of view je následující. Celý film vidíme okem hlavního hrdiny. Fred je tím, do koho se může divák přenést. Sdílíme s ním jeho point of view; jeho obavy, strach, žárlivost, zášť, vzrušení a všechny další emoce. Sdílíme s ním i jeho nemoc. Abychom

mohli zaujmout alespoň částečně logický postoj, "svedeme" všechna mystéria na halucinogenní stavy způsobené Fredovými prožitými hrůzami. Jeho metamorfózy chápeme jako odraz schizofrenie nebo disociační fugy, možná rovnou obou poruch naráz.

Budeme-li se společně s Brucem F. Kawinem ptát, kdo film vypráví, můžeme navrhovat hlavního hrdinu a jeho "mentální oko". Fred nám ukazuje svůj subjektivní pohled na odehrané události, aniž by nás jasně upozorňoval, kde končí realita a začíná jeho snění nebo patologické vnímání. Stejně tak ale můžeme přemýšlet o Tajemném muži, který zde vystupuje jako Fredovo alter ego. Tajemný muž toho také očividně ví více než Fred, Pete i další postavy, proto si může lépe nárokovat pozici "vševědoucího vypravěče". Zde bychom také popř. mohli hovořit o nulové a vnitřní fokalizaci dle Genetta.

Za Fredovým patologickým chováním vidíme společně se Slavojem Žižkem neukojenou mužskou touhu, nemožnost dát manželce to, co se domníváme, že si přeje. Tajemného muže vnímáme jako Fredovo alter ego a je dost možné, že všechny vraždy ve filmu byly vykonány jen tímto alter egem a snad se ve filmové realitě ani nestaly. Alice může být chápána také jako alter ego Renee. Alice je Fredova vysněná podoba Renee. Jedná se zjevně o sexuálně podmíněnou představu.

Alice i Renee jsou odrazem slavné ikony všech pin-ups Bettie Page (viz obr. 21). Dívka, jejichž podobizny ve vyzývavých pózách si přišpendlovali muži po celém světě na nástěnky a prohlíželi v různých magazínech typu *Playboy*. Bettie se proslavila v 50. letech minulého století a byla nechvalně známá i kontroverzním pózováním, kdy předstírala, že je mučena, nebo si naopak hrála na dominu. Svými černými dlouhými vlasy s krátkou ofinou zastřiženou do špičky a perfektní figurou, kterou neváhala dle potřeb poddhalit, se zapsala do dějin jako nejslavnější modelka padesátých let a v roce 1955 si dokonce vysloužila titul "Miss Pin-up Girl of the World" (All about Bettie [online]).

Ovšem ani podobnost Renee/Alice s idolem mužů v polovině minulého století nechránila Freda před zklamáním největšího formátu. Poté, co jej během milování odstrčí s ujištěním, že mu nikdy nebude patřit, nezbyvá Fredovi, než dokonat své hrůzostrašné úmysly. Našeho hrdiny je nám líto, Lynch mu nepřipravil právě růžový osud, takže se mu vůbec nedivíme, že se nakonec snaží od všeho utéct. Jen nechápeme kam, když se bezhlavě řítí po Möbiově pásce.

4. ZÁVĚR

"Je úžasné, když si představíte, že každý divák vnímá fotografii či film velmi rozdílně. Někteří z nich se velmi blíží mému původnímu záměru; nicméně někteří jsou mu na míle vzdáleni. Když se dívám na film nebo na fotografii, tak vlastně nikdy o ničem takovém neuvažuji, obzvláště pokud mne ta práce zcela vtáhne a já pak přemýšlím o tom, co vlastně vidím. Dokonce bych si až dovolil tvrdit: čím abstraktnější, tím lepší." (Lynch in *artmagazin.eu* [online])

David Lynch je zářným příkladem umělce, který i za použití mnoha "cizího" dokáže vytvořit dílo s osobitou pečeti a splnit předpoklady pro reflektování autora dle Sarrisovy autorské teorie (Sarris, 1962). Skládáním útržků filmů jiných autorů, kombinováním symbolických odkazů na známé osobnosti i předměty a pohráváním si s odlišnou lidskou představivostí tvoří díla nesoucí "honosné" přízvisko "lynchian" neboli "lynčovský".

Analyzováním snímků *Wild at Heart* a *Lost Highway* jsme ukázali, jak Lynch používá intertextualitu a jak pracuje s hledisky svých postav. Intertextualita je pro něj možností, jak snadno dodat postavám ze svých filmů požadované charakteristiky a uspokojit "náročného - intertextualitou poučeného" diváka. Jen stěží může divák bez obsáhlejší znalosti kinematografie odhalit "skryté" narážky na Lynchovy "studnice inspirace". Kouzlo Lynchovy manipulace s intertextualitou a intertextuality jako takové také spočívá v možnosti, že každý divák může v Lynchově díle zahlédnout stopu někoho a něčeho jiného.

Jak již jsme dříve naznačili, nelze obsáhnout celou intertextovou škálu jednoho díla, zde konkrétně dvou analyzovaných filmů. Vždyť i my máme na mysli mnohé další snímky související s tímto tématem. *Spellbound*, *Psycho*, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *La Pianiste* a mnohé další filmy se úzce dotýkají námi vymezené oblasti, ale není možné věnovat pozornost každému střípku z tolika. Proto jsme citovali a upozorňovali jen na ta díla, která v tuto chvíli považujeme za nejlépe charakterizující Lynchovu práci s intertextualitou.

Odhalení intertextuality ve filmu nám umožňuje film lépe a snáze pochopit. Zakomponování zjevných odkazů však také podporuje individuálnost přístupů k daným dílům a narušuje koncept diváka jakožto pasivního příjemce sdělení.

Na příkladu *Lost Highway* jsme zároveň předvedli, jak přínosné a zajímavé může pro diváka být ztotožnění se s hlavní postavou a sledování děje a uvažování o něm z jejího pohledu. Ačkoliv *Lost Highway* pracuje se silnou odosobnělostí a používá techniky zabraňující přiblížit se postavám ve smyslu plně chápat jejich jednání, zároveň nás nabádá vnímat film jako Fredovo point of view a vstupovat s ním do nejtemnějších zákoutí jeho "chorobné duše".

Podobně jako jsme představili mnohé citované filmy, nastolili jsme také několik přístupů k interpretaci. Zejména v případě *Lost Highway* můžeme zvažovat mnohá points of view, a to jak od těch "fundovanějších" (viz Slavoj Žižek), tak od méně známých či uznávaných autorů (viz Róbert Mátyus nebo Tomcat). Vnímáme-li je jako individuální názory, jen těžko můžeme vyvrátit jejich správnost.

Tím narážíme na další Lynchův záměr – stvořit "multiinterpretovatelné" dílo a zahrát si na "pavouka" a lapit každého diváka "jako mouchu" do své sítě. Sítě nekonečné intertextuality a nekonečného množství výkladů. Sítě, jejíž rozpínání se podobně jako rhizomatické spojení dle Deleuze a Guattariho nelze nikdy ukončit. Neboť "rhizom může být na nějakém místě přerušen či roztržen, bude se však rozvíjet dál po některé ze svých linií i po liniích jiných" (Deleuze & Guattari, 2010: 16).

Časté používání uvozovek v rámci celé práce je jen další úlitbou intertextuality. Téměř každé uvozené slovo či slovní spojení má pejorativní nádech, obsahuje ironii nebo odkaz (a samozřejmě se také může jednat o citaci či název, což však také souvisí s intertextualitou). Pravděpodobně celé *Wild at Heart* i *Lost Highway* bychom mohli uzavřít do jedné velké uvozovky.

Povzneseme-li se nad "uvozovky" a nutnost "zavraždit" mnohé autory před Lynchem, jejichž díla si Lynch dovolil "vybrakovat", uznejme, že intertextualita skýtá i mnoho pozitivního. Přináší sice mnohým autorům po vzoru Barthesa smrt, zároveň jim však touto smrtí nabízí nesmrtelnost. Jak jinak může přežít myšlenka, než že se stane součástí myšlenky jiné?

Bibliografie

BARTHES, Roland. Smrt autora. In: *Aluze*. Roč. 10, č. 3., 2006. Přeložil: Tomáš Jirsa. Přeloženo z: *La mort de l'auteur*, 1968. (In Roland Barthes, *La bruissement de la langue*, *Essais critiques IV*, Paříž, Éditions du Seuil 1984, s. 63-69).

BUBENÍČEK, P. *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno: Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav české literatury a knihovnictví. 2007. 268 s. Vedoucí disertační práce doc. PhDr. Jiří Kudrnáč, CSc.

CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Přel.: Helena Giordanová. Praha: AMU, 2008. Přel. z: *Teorie del cinema 1945 – 1990*. 408 s. ISBN 978-80-7331-143-8

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin. Kapitalismus a Schizofrenie II*. 1. vyd. Přel.: Caporale Marie Caruccio. Praha: Herrmann a synové, 2010. 592 s. ISBN: 978-80-87054-25-3

ECO, Umberto. Casablanca / kultovní filmy a intertextová koláž. *Cinepur*, říjen/1997, No. 9, s. 58 – 64. Přel.: Petr Šaroch. Přel. z: *Travels in Hyperreality*. London: Picador, 1987.

FILA, Kamil. *Pozdní filmy Davida Lynche a problém interpretace*. Brno: Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav filmu a audiovizuální kultury. 2006. 65 s. Vedoucí magisterské diplomové práce: doc. PhDr. Jiří Voráč, Ph.D.

FISHER, Robert. *David Lynch: Temné stránky duše*. 2. vyd. Přel.: I. Kratochvílová, J. Navrátilová. Brno: Jota, 2006. 466 s. ISBN 80-7217-433-9

FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. 1. vyd. Přel.: Čestmír Pelikán. Praha: Herrmann & synové, 2002. Přel. z: *L'archéologie du savoir*. 318 s. ISBN 80-239-0124-9

FOUCAULT, Michel. Co je to autor? In *Diskurs, autor, genealogie*. 1. vyd. Přel.: Petr Horák. Praha: Svoboda, 1994. 115 s. ISBN 80-205-0406-0

HARTL, Pavel. *Psychologický slovník*. 1.vyd. Praha: Budka, 1993. 297 s. ISBN 80-901549-0-5

HRABAL, J. *Analýza pojmu fokalizace. Naratologická studie*. Olomouc: Univerzita Palackého. Filosofická fakulta. Katedra bohemistiky. 2011. 205 s. Školitel disertační práce doc. PhDr. Tomáš Kubíček, PhD.

KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román: Texty o sémiotice*. 1. vyd. Přel.: Josef Fulka. Praha: Sofis / Pastelka, 1999. Přel. z: Le mot, le dialogue et le roman, Sémeiotiké. 82 s. ISBN 80-902439-3-2

LYNCH, David. *Velká ryba. Meditace, vědomí a kreativita*. 1. vyd. Přel.: Ondřej Kopička. Praha: Dokořán, 2007. Přel. z: Catching the Big Fish. Meditation, Consciousness, and Creativity. 158 s. ISBN 978-80-7363-139-0

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. 1. vyd. Přel.: Jiří Pechar. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. 206 s. ISBN 80-7007-047-1

MARCELLI, Miroslav. *Příklad Barthes*. 1. vyd. Bratislava: Kalligram, 2001. 320 s. ISBN 80-7149-441-0

NEWMAN, Kim. Blowup. In SCHNEIDER, Steven Jay a kol. *1001 filmů, které musíte vidět, než umřete*. 1. vyd. Přel. Ladislav Šenkýř. Praha: Volvox Globator, 2006. 960 s. ISBN 80-7207-560-8. s. 456 - 457.

NÚNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. 1. vyd. Přel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová. Brno: Host, 2006. 912 s. ISBN 80-7294-170-4

SARRIS, Andrew. Notes on the Auteur Theory in 1962. In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 2004. s. 561 – 564

STRÁNSKÝ, P. *Narace v detektivních románech Georgese Simenona a Léa Maleta*. Brno: Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav románských jazyků a literatur. 2011. 162 s. Vedoucí disertační práce prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.

THEIN, Karel. *Rychlost a slzy. Filmové eseje*. 1. vyd. Praha: Prostor, 2002. 524 s. ISBN 978-80-7260-073-1

THOMPSONOVÁ, Kristin & BORDWELL, David. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Přel.: Helena Bendová a kol. Praha: AMU a Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 827 s. ISBN 978-80-7331-091-2

TRUFFAUT, François. *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Přel. Ljubomír Oliva. Praha: Čs. filmový ústav, 1987. 216 s.

ŽIŽEK, Slavoj. *Nepolapitelný subjekt. Chybějící střed politické ontologie*. 1. vyd. Přel. Michael Hauser. Brno: L. Marek - 3K, 2007. 440 s. ISBN 978-80-87127-02-5

ŽIŽEK, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: Chapin Simpson Centre for the Humanities, 2000.

Elektronické zdroje

50 Best Frida Kahlo Paintings. *livelearnloveleave.com* [online]. 2012 [cit. 2012-06-27].
Dostupné z: <<http://livelearnloveleave.com/design/50-best-frida-kahlo-paintings/>>.

All about Bettie. *Bettie Page Official Website* [online]. 2010 [cit. 2012-06-21]. Dostupné z:
<<http://www.bettiepage.com/about/bio.html>>.

ASTRUC, Alexandre. The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo [online]. In Peter Graham, ed. *The New Wave: Critical Landmarks*. Garden City: Doubleday, 1967. [cit. 2012-02-18]. Dostupné z: <http://www.fadedrequiem.com/zoetrope/wp-content/uploads/2007/11/alexandre_astruc_birth_of_new_avante_garde.pdf>.

Barry Gifford / Zběsilost v srdci. *divadlo petra bezručě* [online]. [cit. 2012-06-27].
Dostupné z: <<http://www.bezrucy.cz/hra/zbesilost-v-srdci/>>.

CAMERON, Ian. Films, Directors, and Critics. In *Movie: A Journal of Film Criticism*. Issue 1, 2010. *Film Studies For Free* [online]. 2010-08-05 [cit. 2012-02-18]. Dostupné z:
<http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/films_directors_and_critics.pdf>.

David Lynch: nové fotografie. *artmagazin.eu* [online]. 2008-10-22 [cit. 2012-06-20].
Dostupné z: <<http://www.artmagazin.eu/aktualne/david-lynch-nove-fotografie.htm>>.

Halloween Costume Idea: Bettie Page - 1950's Pin Up Model. *Village Shoes* [online]. 2008-10-15 [cit. 2012-06-27]. Dostupné z:
<<http://villageshoes.blogspot.cz/2008/10/halloween-costume-idea-bettie-page.html>>.

HALSALL, Philip. 50 Percent Sound. In The Films of David Lynch. *The British Film Resource* [online]. 2002 [cit. 2012-03-04]. Dostupné z:
<<http://www.britishfilm.org.uk/lynch/Sintro.html>>.

Hitchcock's Pure Cinema- "The Kuleshov Effect". *YouTube* [online]. [cit. 2012-06-27].
Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=TNVf1N34-io>>.

CHANDLER, Daniel. Intertextuality. In *Semiotics for Beginners* [online]. Poslední revize 2003-10-04 [cit. 2012-01-11]. Dostupné z:
<<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html>>.

KARCHER, Herman. The Mobius Strip. *Virtual Math Museum* [online]. 2004 – 2006 [cit. 2012-05-15]. Dostupné z:
<http://virtualmathmuseum.org/Surface/moebius_strip/moebius_strip.html>.

KOBLÍŽEK, Tomáš. Intertextualita: genealogie a smysl pojmu. *iLiteratura.cz* [online]. 2009-05-21 [cit. 2012-02-27]. Dostupné z:
<<http://www.iliteratura.cz/Clanek/24407/intertextualita-genealogie-a-smysl-pojmu>>. ISSN 1214-309X.

KUČERA, Jakub. Diegeze. *Cinepur* [online], leden/2004, č. 31 [cit. 2012-06-27].
Dostupné z: <<http://cinepur.cz/article.php?article=57>>.

KUČERA, Jakub. Film noir – záblesky černé. *Cinepur* [online], únor/2002, č. 19 [cit. 2012-05-09]. Dostupné z: <<http://cinepur.cz/article.php?article=29>>.

LEONG, Anthony. *Demystifying Lost Highway* [online]. 1997 [cit. 2012-06-05]. Dostupné z: <<http://www.mediacircus.net/lh.html>>.

LUKAVEC, Jan. Bachtin, Michail Michajlovič: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. *iLiteratura.cz* [online]. 2008-01-27 [cit. 2012-02-27]. Dostupné z:
<<http://www.iliteratura.cz/Clanek/22067/bachtin-michail-michajlovic-francois-rabelais-a-lidova-kultura-stredoveku-a-renesance>>. ISSN 1214-309X.

LYNCH, David & GIFFORD, Barry. Zvláštní jsou cesty tajemství. Převzato z *Lost Highway: Ztracená dálnice. Scénář filmu*. 1. vyd. Přel.: Petr Zenkl. Brno: Jota, 1999. 172 s. ISBN: 80-7217-026-0 [cit. 2012-05-15]. Dostupné z:
<<http://lynch.euweb.cz/?id=100000>>.

LYNCH, David. *Lost Highway – The Screenplay* [online]. 1995-06-21 [cit. 2012-02-27]. Dostupné z: <<http://www.lynchnet.com/lh/lhscript.html>>.

MÁTYUS, Róbert. *Lost Highway – Stratená dial'nica*. *Kinema.sk* [online]. 2007-11-12 [cit. 2012-04-24]. Dostupné z: <<http://www.kinema.sk/clanok/27654/lost-highway-stratena-dialnica.htm>>.

PEARSON, Matt. Authorship and the Films of David Lynch. In *The Films of David Lynch*. *The British Film Resource* [online]. 1997 [cit. 2012-03-04]. Dostupné z: <<http://www.britishfilm.org.uk/lynch/intro.html>>.

Reklamní kampaň Alfons Mucha. *Pilsner Urquell* [online]. [cit. 2012-06-27]. Dostupné z: <<http://www.pilsner-urquell.cz/cz/Reklamy/reklamni-kampan-alfons-mucha.html>>.

Svět se odhaluje [online]. Převzato z *form: The Making of Design*, 158, 2/1997, s. 41 - 45 [cit. 2012-05-18]. The World Reveals Itself [online]. Originálně dostupné z: <<http://www.form.de/w3fa.php?nodeId=116&lang=2&id=1085&ausgabe=158&pic=43>> Přel.: Josef Beran. Překlad dostupný z: <<http://lynch.euweb.cz/?id=100006>>

TOMCAT. *Lost Highway*. *lynch.pillowfight.cz* [online]. v.vracovsky 2007 [cit. 2012-06-03]. Dostupné z: <<http://lynch.pillowfight.cz/f18.php>>.

Topology (maths). *TalkTalk* [online]. 2012 [cit. 2012-06-27]. Dostupné z: <<http://www.talktalk.co.uk/reference/encyclopaedia/hutchinson/m0005344.html>>.

TRUFFAUT, François. A Certain Tendency of the French Cinema. In *Wiley: Knowledge for generations* [online]. 2000-2012 [cit. 2012-02-18]. Dostupné z: <http://media.wiley.com/product_data/excerpt/34/14051533/1405153334.pdf>.

ZACH, Ondřej. *Lost Highway* [online]. Převzato z *Film a doba*, 43, 3/1997, s. 148-150 [cit. 2012-05-18]. Dostupné z: <<http://lynch.euweb.cz/?id=030305>>.

ZUSKA, Vlastimil. Fikce, nicota a afirmace reality. In *K estetice XX. století: mimésis – fikce – distance*. *www.filosofie.cz* [online]. [cit. 2012-06-27]. Dostupné z: <<http://www.fysis.cz/filosofiecz/texty/zuska/mimesis/fikce.htm>>.

Filmografie

Wild at Heart (Zběsilost v srdci; David Lynch, USA, 1990)

Režie: David Lynch. *Scénář:* David Lynch (podle románu Barryho Gifforda). *Kamera:* Frederick Elmes. *Hudba:* Angelo Badalamenti. *Úryvky hudby z:* "Im Abendrot" (Richard Strauss); "Kosmogonia" (Krzysztof Penderecki). *Střih:* Duwayne Dunham. *Výprava/kostýmy:* Patricia Norris. *Zvuk:* Jon Huck. *Zvukový mistr:* Randy Thom. *Masky:* Michelle Buhler. *Speciální masky:* David B. Miller, Louis Lazzara. *Účesy:* Frida Aradottir. *Světla:* Jules Labarthe, John Vecchio, Paul Hauser. *Scéna:* Michael Shore. *Asistenti režie:* Margaux Mackay, Charles Myers, Steve Hirsch, Deepak Nayar, W. Thomas Snyder. *Asistenti kamery:* Robert Sweeney, Kate Butler. *Steadicam:* Dan Kneece. *Hudební supervize:* Mark Roswell. *Střih hudby:* David Slusser. *Hudební poradci:* Jon Huck, Peter Afterman. *Interiérové rekvizity:* Daniel Kuttner. *Koordinace výpravy:* Nancy Martinelli. *Zvukový asistent:* Rob Scott. *Montáž zvukových efektů:* John Wentworth. *Kontrola zvukového střihu:* Richard Hymns. *Montáž zvuku:* Randy Thom, David Parker. *Speciální efekty (zvuk):* Don Power. *Dohled nad kostýmy:* Amy Stofsky. *Garderobiérka:* Cheri Reed. *Speciální efekty – pyrotechnika:* David Domeyer. *Choreografie:* Kimberly Vashiell. *Casting:* Johanna Ray. *Casting – asistent:* Eric Da Re. *Vedoucí kaskadérů:* Jeff Smolek. *Supervize:* Ute Leonhardt, Danielle Liekefet. *Asistenti produkce:* Richard F. Murken, Alessandro Rossellini, Mara Lee, Christy Susskind, Robert Neft, Brian Stewart, Ruth Turman, Darren Leno, Arthur Girard. *Vedoucí výroby:* Marjorie Webster, Pat Mediedo, Kathryn Powell. *Vedoucí produkce:* Kool Marder. *Výkonný producent:* Michael Kuhn. *Producenti:* Monty Montgomery, Steve Golin, Sigurjon Sighvatsson. *Produkce:* Propaganda Films/Polygram Film Produktion GmbH.

Hrají: Nicolas Cage (*Sailor Ripley*), Laura Dern (*Lula Pace Fortune*), Willem Dafoe (*Bobby Peru*), J. E. Freeman (*Marcello Santos*), Crispin Glover (*Dell*), Diane Ladd (*Marietta Fortune*), Calvin Lockhart (*Reginald Sula*), Isabella Rossellini (*Perdita Durang*), Harry Dean Stanton (*Johnnie Farragut*), Grace Zabriskie (*Juana*), Sherilyn Fenn (*Julie Day, dívka zraněná při autonehodě*), Marvin Kaplan (*strýček Pooch*), W. Morgan Sheppard (*pan Reindeer*), David Patrick Kelly (*Drop Shadow*) ad.

Délka: 124 minut. *Formát:* 35 mm, širokoúhlý (1:2,35), barva, dolby-stereo. *Natáčení:* 9. srpen až konec října 1989. *Místa natáčení:* Los Angeles, Palmdale, El Paso, New Orleans. *Výrobní náklady:* 9,5 milionů dolarů. *Premiéra:* 19. květen 1990 (filmový festival Cannes). *Česká premiéra:* květen 1991. *Monopol:* Lucernafilm – skupina Beta. České titulky. (Fila, 2006)

Lost Highway (David Lynch, Francie / USA, 1997)

Režie: David Lynch. *Scénář:* David Lynch, Barry Gifford. *Kamera:* Peter Deming. *Hudba:* Angelo Badalamenti, Barry Adamson. *Střih:* Mary Sweeney. *Výprava/kostýmy:* Patricia Norris. *Zvuk:* Susumu Tokunow. *Zvukový mistr:* David Lynch. *Masky:* Debbie Zoller. *Účesy:* Toni-Ann Walker, Patricia Miller. *Světla:* Mark Sadler. *Scéna:* Leslie Morales. *Asistenti režie:* Scott Cameron, Simone Farber, Adam Rosen. *Skript:* Cori Glazer. *Osobní asistent Davida Lynche:* Gaye Pope. *Asistenti kamery:* Scott Andrew Ressler, Andrea Chesney. *Steadicam:* Dan Kneece. *Střih hudby:* Marc Vanocur. *Asistent střihu:* Hilary Schroeder. *Rekvizity:* Craig Sherman Hall. *Kontrola zvukového střihu:* Frank Gaeta. *Dohled nad kostýmy:* Maurizio Bizzarri. *Speciální efekty:* Kurt Godel. *Scénické fotografie:* Suzanne Tenner. *Casting:* Elaine J. Huzzar, Johanna Ray. *Vedoucí kaskadérů:* Chris Howell. *Supervize:* Sabrina S. Sutherland. *Asistenti produkce:* John T. Churchill, William Jorgenson. *Producenti:* Deepak Nayar, Tom Sternberg, Mary Sweeney. *Produkce:* Ciby 2000 / Asymmetrical Productions.

Hrají: Bill Pullman (*Fred Madison*), Patricia Arquette (*Renee Madison/Alice Wakefield*), Balthazar Getty (*Peter Raymond Dayton*), Robert Blake (*Tajemný muž*), Natasha Gregson Wagner (*Sheila*), Richard Pryor (*Arnie*), Lucy Butler (*Candace Dayton*), Michael Masee (*Andy*), Jack Nance (*Phil*), Jack Kehler (*dozorce Johnny Mack*), Henry Rollins (*dozorce Henry*), Giovanni Ribisi (*Steve 'V' Vincencio*), Scott Coffey (*Teddy*), Gary Busey (*William Dayton*), Robert Loggia (*pan Eddy/Dick Laurent*) ad.

Délka: 137 minut. *Formát:* 35 mm, širokoúhlý (1 : 2,35), barva, dolby. *Natáčení:* září 1995 - únor 1996.

Místo natáčení: Kalifornie. *Výrobní náklady:* 15 milionů USD. *Premiéra:* 15. ledna 1997. *Česká premiéra:* 28. srpna 1997. *Monopol:* Bontonfilm-Beta. České titulky. (Fila, 2006)

Bacic Instict (Základní instinkt; Paul Verhoeven, USA / Francie, 1992)

Belle de jour (Kráska dne; Luis Buñuel, Francie / Itálie, 1967)

Blow-Out (Výstřel; Brian De Palma, USA, 1981)

Blow-up (Zvětšenina; Michelangelo Antonioni, Velká Británie / Itálie / USA, 1966)

Blue Velvet (Modrý samet; David Lynch, USA, 1986)

Body Heat (V žáru vášně; Lawrence Kasdan, USA, 1981)

Casablanca (Michael Curtiz, USA, 1942)

Crumb (Terry Zwigoff, USA, 1994)

Double Indemnity (Pojistka smrti; Billy Wilder, USA, 1944)

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Dr. Jekyll a pan Hyde; Rouben Mamoulian, USA, 1931)

Eraserhead (Mazací hlava; David Lynch, USA, 1976)

Eyes Wide Shut (Spalující touha; Stanley Kubrick, USA / Velká Británie, 1999)

Fight Club (Klub rváčů; David Fincher, USA / Německo, 1999)

Gentlemen Prefer Blondes (Páni mají radši blondýnky; Howard Hawks, USA, 1953)

Il deserto rosso (Červená pustina; Michelangelo Antonioni, Itálie / Francie, 1964)

Inception (Počátek; Christopher Nolan, USA / Velká Británie, 2010)

Inland Empire (David Lynch, USA / Francie / Polsko, 2006)

Kiss Me Deadly (Líbej mne až k smrti; Robert Aldrich, USA, 1955)

L'Avventura (Dobrodružství; Michelangelo Antonioni, Itálie / Francie, 1960)

L'Eclisse (Zatmění; Michelangelo Antonioni, 1962)

La notte (Noc; Michelangelo Antonioni, 1961)

La pianiste (Pianistka; Michael Haneke, Francie / Rakousko, 2001)

La Regle du jeu (Pravidla hry; Jean Renoir, Francie, 1939)

Les Dames du Bois de Boulogne (Dámy z Bouloňského lesíka; Robert Bresson, Francie, 1945)

Lolita (Stanley Kubrick, USA / Velká Británie, 1962)

Mulholland Dr. (David Lynch, Francie / USA, 2001)

One-Eyed Jacks (Křivák; Marlon Brando, USA, 1961)

Pierrot le fou (Bláznivý Petříček; Jean-Luc Godard, Francie / Itálie, 1965)

Pink Flamingos (John Waters, USA, 1972)

Polyester (John Waters, USA, 1981)

Pretty as a Picture: The Art of David Lynch (Toby Keeler, USA, 1997)

Psycho (Alfred Hitchcock, USA, 1960)

Rear Window (Okno do dvora; Alfred Hitchcock, USA, 1954)

Se7en (Sedm; David Fincher, USA, 1995)

Six Figures Getting Sick (David Lynch, USA, 1966)

Spellbound (Rozdvojená duše; Alfred Hitchcock, USA, 1945)

The Alphabet (Abeceda; David Lynch, USA, 1968)

The Amputee (David Lynch, USA, 1974)

The Conversation (Rozhovor; Francis Ford Coppola, USA, 1974)

The Elephant Man (Sloní muž; David Lynch, USA, 1980)

The Fugitive Kind (Sestup Orfeův; Sidney Lumet, USA, 1959)

The Game (Hra; David Fincher, USA, 1997)

The Grandmother (Babička; David Lynch, USA, 1970)

The Pervert's Guide to the Cinema (Sophie Fiennes, Velká Británie / Rakousko / Nizozemsko, 2006)

The Wizard of Oz (Čaroděj ze země Oz; Victor Fleming / King Vidor / Richard Thorpe / Mervyn LeRoy / George Cukor, USA, 1939)

Twin Peaks (Městečko Twin Peaks; Tim Hunter / Graeme Clifford / Todd Holland / Duwayne Dunham / Stephen Gyllenhaal / Caleb Deschanel / David Lynch / Diane Keaton / Lesli Linka Glatter / James Foley / Uli Edel / Jonathan Sanger / Tina Rathborne, USA, 1990 - 1991)

Written on the Wind (Psané ve větru; Douglas Sirk, USA, 1956)

Obrazová příloha

Obr. 1: Kouzelné červené střevíčky Dorotky vs. rudé lodičky Luly

Obr. 2: Zlá čarodějnice vs. zlá matka

Obr. 3: Hodná čarodějnice Glinda v *The Wizard of Oz* vs. "Glinda" ve *Wild at Heart*

Obr. 4: Sako Vala Xaviera (Marlon Brando) vs. sako Sailora Ripleyho (Nicholas Cage)

Obr. 5: Bláznivý Petříček (Jean-Paul Belmondo) s obličejem natřeným na modro

Obr. 6: Bouračka ve filmu *Week End* a noční bouračka ve *Wild at Heart*

Obr. 7: Lakování nehtů Lolity a Luly

Obr. 8: Bobby Peru verbálně znásilňuje Lulu ústy plnými zkažených zubů

Obr. 9: Bobby Peru (Willem Dafoe) a režisér snímků *Polyester* a *Pink Flamingos* John Waters

Obr. 10: Zběsilá Perdita (Isabella Rossellini) a malířka Frida Kahlo

Obr. 11: Renee a Alice – dvě verze jedné ženy

Obr. 12: Jedna fotografie viděna z hlediska různých postav

Obr. 13: Do nekonečna ubíhající ztracená dálnice

Obr. 14: Judy a Madeleine – další variace na dvě verze jedné ženy

Obr. 15: Síla mizanscény - divákům zcela odcizení hrdinové

Obr. 16: (Ne)věrohodnost média – video a fotografie

Obr. 17: "Noirové" variace na femme fatale

Obr. 18: Vybuchující domky na pláži

Obr. 19: Obrazové halucinace jako nejpodvratnější chvíle *Lost Highway* a vyjádření závratě ve *Vertigu*

Obr. 20: Model Möbiovy pásky

Obr. 21: Zjevná inspirace pro stylizaci hlavních hrdinek pin-up ikonou Bettie Page

Obr. 1: Kouzelné červené střevíčky Dorotky vs. rudé lodičky Luly



Zdroj: DVD *The Wizard of Oz* a *Wild at Heart*

Obr. 2: Zlá čarodějnice vs. zlá matka



Zdroj: DVD *The Wizard of Oz* a *Wild at Heart*

Obr. 3: Hodná čarodějnice Glinda v *The Wizard of Oz* vs. "Glinda" ve *Wild at Heart*



Zdroj: DVD *The Wizard of Oz* a *Wild at Heart*

Obr. 4: Sako Vala Xaviera (Marlon Brando) vs. sako Sailora Ripleyho (Nicholas Cage)



Zdroj: DVD *The Fugitive Kind* a *Wild at Heart*

Obr. 5: Bláznivý Petříček (Jean-Paul Belmondo) s obličejem natřeným na modro



Zdroj: DVD *Pierrot le fou*

Obr. 6: Bouračka ve filmu *Week End* a noční bouračka ve *Wild at Heart*



Zdroj: DVD *Week End* a *Wild at Heart*

Obr. 7: Lakování nehtů Lolity a Luly



Zdroj: DVD *Lolita* a *Wild at Heart*

Obr. 8: Bobby Peru verbálně znásilňuje Lulu ústy plnými zkažených zubů



Zdroj: DVD *Wild at Heart*

Obr. 9: Bobby Peru (Willem Dafoe) a režisér snímků *Polyester* a *Pink Flamingos* John Waters



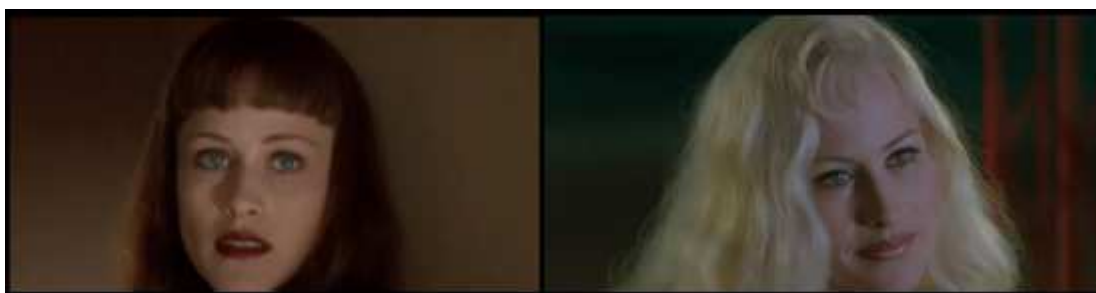
Zdroj: DVD *Wild at Heart* a *Pink Flamingos*

Obr. 10: Zběsilá Perdita (Isabella Rossellini) a malířka Frida Kahlo



Zdroj: DVD *Wild at Heart*, <http://livelearnloveleave.com/design/50-best-frida-kahlo-paintings/>

Obr. 11: Renee a Alice – dvě verze jedné ženy



Zdroj: DVD *Lost Highway*

Obr. 12: Jedna fotografie viděna z hlediska různých postav



Zdroj: DVD *Lost Highway*

Obr. 13: Do nekonečna ubíhající ztracená dálnice



Zdroj: DVD *Lost Highway*

Obr. 14: Judy a Madeleine – další variace na dvě verze jedné ženy



Zdroj: DVD *Vertigo*

Obr. 15: Síla mizanscény - divákům zcela odcizení hrdinové



Zdroj: DVD *L'Avventura*

Obr. 16: (Ne)věřohodnost média – video a fotografie



Zdroj: DVD *Lost Highway* a *Blow-Up*

Obr. 17: "Noirové" variace na femme fatale



Zdroj: DVD *Double Indemnity*, *Kiss Me Deadly* a *Body Heat*

Obr. 18: Vybuchující domky na pláži



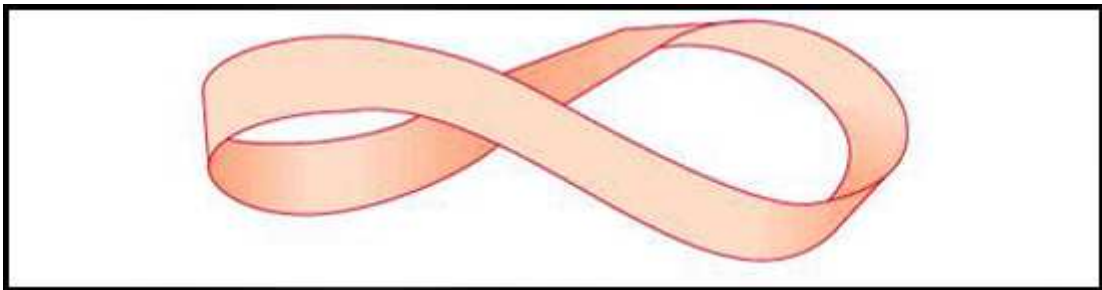
Zdroj: DVD *Lost Highway* a *Kiss Me Deadly*

Obr. 19: Obrazové halucinace jako nejpodratnější chvíle *Lost Highway* a vyjádření závratě ve *Vertigu*



Zdroj: DVD *Lost Highway* a *Vertigo*

Obr. 20: Model Möbiovy pásky



Zdroj: <http://www.talktalk.co.uk/reference/encyclopaedia/hutchinson/m0005344.html>

Obr. 21: Zjevná inspirace pro stylizaci hlavních hrdinek pin-up ikonou Bettie Page



Zdroj: DVD *Lost Highway*, <http://villageshoes.blogspot.cz/2008/10/halloween-costume-idea-bettie-page.html>

Jmenný rejstřík

Adamson Barry	67
Aldrich Robert	64
Antonioni Michelangelo	61
Arquette Patricia	51, 71, 72
Astruc Alexandre	11, 12, 13, 14
Auteuil Daniel.....	60
Badalamenti Angelo	29, 47, 67
Bach Johann Sebastian.....	74
Bachtin Michail M.	4, 5, 6, 7
Bal Mieke.....	23, 24, 25
Ball Lucille	45
Balzac Honoré de.....	15
Barthes Roland.....	6, 15, 16, 17, 18, 68, 81
Bazin André	12, 13
Beatty Warren	38
Belmondo Jean-Paul	39
Binoche Juliette.....	60
Blake Robert	52
Bleuler Eugen	73
Bowie David	57, 67, 68
Brando Marlon.....	13, 37, 44, 45
Branigan Edward	20, 21, 25
Bresson Robert.....	11, 12
Brooks Cleanth	19
Buñuel Luis.....	64
Cage Nicholas	34, 37
Cameron Ian.....	13
Casetti Francesco	20
Clémenti Pierre	63
Cocteau Jean	12

Coppola Francis Ford.....	62
Corrigan Timothy	30, 31
Cruise Tom	64
Curtiz Michael	34
Dafoe Willem.....	35
Deleuze Gilles.....	81
Deleyto Celestino.....	24
Deneuve Catherine.....	63
Dern Laura	35, 37, 45
Doniol-Valcroze Jacques	12
Dostojevský Fjodor Michajlovič	4, 5
Dunaway Faye	38
Eco Umberto	33, 45, 49
Edward G. Robinson.....	66
Fecé José Luis	25
Ferzetti Gabriele	61
Fila Kamil	50
Fincher David	59
Fischer Robert.....	46, 49
Ford John	30
Foucault Michel	9, 15, 17, 18
Freeman J. E.	43
Friedman Norman	20
Genette Gérard.....	7, 8, 19, 22, 23, 79
Getty Balthazar	54
Gifford Barry	33, 50, 76
Godard Jean-Luc.....	30, 39
Guattari Félix	81
Hackman Gene.....	38
Halsall Philip.....	47, 68
Haneke Michael	60, 61
Hawks Howard	45
Hemmings David	62
Hitchcock Alfred.....	21, 50, 57, 59, 68

Hrabal Jiří	19, 20, 23
Hurt William	66
Huston John	65
Chion Michel	30
Isaak Chris	47
Jahn Manfred	25
James Henry	19, 20
Jiří Hrabal	25
Jost François	24
Kahlo Frida	44
Karina Anna	39
Kasdan Lawrence	64
Kawin Bruce F.	20, 21, 25, 79
Keith Robert	40
Kidman Nicole	64
Kieslowski Krzysztof	50
King Henry	30
Koblížek Tomáš	4
Kristeva Julia	4, 5, 6, 7
Kubrick Stanley	39
Kučera Jakub	65
Kulešov Lev	21
Ladd Diane	36
Leong Anthony	77, 78
Loggia Robert	54
Lubbock Percy	19, 20
Lumet Sidney	37
Lynch David	1, 2, 3, 15, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81
Lyon Sue	39
Lyotard Jean-François	31
Magnani Anna	37
Mallarmé Stéphane	15

Manson Marilyn.....	56, 67, 68, 72
Marcelli Miroslav	7, 17
Massari Lea.....	61
Massee Michael	52
Mátyus Róbert.....	69, 81
McMurray Fred.....	65
Michel Foucault	16
Mikulášek Jan	49
Miller Glenn.....	47
Monroe Marilyn.....	44, 45
Mozžuchin Ivan	21
Nolan Christopher.....	59
Novak Kim.....	57
Nünning Ansgar	20
Orr John	27
Page Bettie	79
Page Geneviève.....	63
Palma Brian De.....	62
Penn Arthur.....	37, 39
Piccoli Michel	63
Pollard Michael J.	38
Pouillon Jean.....	19, 23
Presley Elvis	35, 44, 47
Proust Marcel.....	15
Pullman Bill	51
Rabelais François.....	5
Renoir Jean	11, 12
Rodley Chris	28
Rosselini Isabella.....	44
Russell Jane.....	45
Sarris Andrew	13, 14, 27, 30, 61
Sirk Douglas	40
Sorel Jean.....	63
Stanton Harry Dean	43

Stanwyck Barbara	65
Stanzel Franz.....	20
Stewart James	22, 57
Stone Sharon	66
Strauss Richard	47
Sweeney Mary	53
Swift Jonathan.....	5
Tarkovskij Andrej	50
Tati Jacques.....	12
Thein Karel	75
Todorov Tzvetan.....	19, 22, 23
Tomcat	76, 81
Truffaut François	12, 14, 21
Turner Kathleen	66
Valéry Paul	15
Vitti Monica.....	61
Warren Robert Penn.....	19
Waters John.....	35, 40, 41, 43
Welles Orson.....	11, 32, 65
White Lionel	39
Wilder Billy	64
Williams Raymond	10
Williams Tennessee	37
Wright Frank Llyod	60
Wright Lloyd.....	60
Wuliger Deborah.....	74
Zabriskie Grace.....	44
Žižek Slavoj	35, 41, 50, 65, 68, 71, 72, 73, 79, 81