

POLSKI UNIWERSYTET NA OBCZYŹNIE
W LONDYNIE

ZESZYTY NAUKOWE

SERIA TRZECIA, NR 4, 2016

MAGDALENA WANDA ZEGARLIŃSKA

PUNO W LONDYNIE

ALIENACJA I WYKLUCZENIE W FILMACH DAVIDA LYNCHA

Filmy Davida Lyncha często uważane są za kontrowersyjne ze względu na poruszane przez reżysera tematy i sposób ich przedstawiania. Kenneth C. Kaleta, w przedmowie do monografii Lyncha, opisuje reżysera w następujący sposób:

Lynchowska wizja świata jest wyraźna; ale, co ważniejsze, siła jego obrazów, ich ładunek emocjonalny – w sposób wyjątkowy i dokładny opisuje współczesny świat¹.

Mel Brooks, wielbiciel Lyncha i jego pełnometrażowego debiutu „Głowa do wycierania”, tak opisuje pierwsze spotkanie z reżyserem:

Spodziewałem się spotkać postać groteskową. [...] Zamiast tego, zobaczyłem czystego, amerykańskiego młodzieńca, przypominającego Jimmy’ego Stewarta z Marsa².

Cytat ten wyraźnie podkreśla wyjątkowość artystycznej wizji reżysera.

Jednym z kluczowych motywów związanych z konstrukcją świata przedstawionego u Lyncha jest temat wykluczenia. Reżyser nie stroni od pokazywania bohaterów nieszablonowych, pochodzących z różnych warstw społecznych, jak również postaci „nie z tego świata” – demonicznych, których interakcje ze światem rzeczywistym są istotnym elementem kreacji Lynchowskiego uniwersum. Chris Rodley napisał, że

¹ K. C. Kaleta, *David Lynch*, New York, 1995, s. IX.

² P. A. Woods, *Weirdsville USA. The Obsessive Universe of David Lynch*, London, 1997, s. 44.

nastrój albo poczucie, jakie wywołują filmy Lyncha, jest silnie związany z formą intelektualnej niepewności, którą sam reżyser nazywa „byciem zagubionym w ciemności i zamieszaniu”. To tam wyraźnie odznacza się niesamowitość filmów Lyncha³.

Poniższa rozprawa jest omówieniem sposobów prezentacji bohaterów wykluczonych i wyobcowanych oraz ich roli w filmach Davida Lyncha.

Z licznych biografii reżysera dowiadujemy się, iż jako dziecko przejawiał on skłonności do indywidualizmu i izolowania się od świata. Cechy te przeniósł później na swoich bohaterów. Miał wyraźne problemy z integracją w grupie, szczególnie, że zmuszony był zmienić szkołę. Spowodowało to *typową alienację* i sprawiło, że Lynch *nigdy nie potrafił się wpasować w środowisko*⁴. Swoje odczucia opisuje następująco:

przyzwyczaiłeś się do jednego miejsca i nagle musiałeś przenieść się do drugiego i musiałeś nawiązywać nowe przyjaźnie. To dobrze działa na niektóre dzieci, inne niszczy⁵.

Do tego dodał:

Trudno jest być na zewnątrz, zmusza cię to do próby wejścia do środka, a to zabiera dużo czasu. Kiedy jesteś wyrzutkiem, możesz to poczuć i to cię dotyka. Każde dziecko to czuje⁶.

Chris Rodley twierdzi, że David Lynch *owocnie czerpał z dzieciństwa w poszukiwaniu inspiracji*⁷.

Lynch najlepiej czuł się, kontemplując przyrodę we własnym ogrodzie lub podczas wypraw do lasu z ojcem – leśnikiem.

Ojciec małego Dave’a był naukowcem pracującym dla leśnictwa i to on wprowadził syna do niezwykłych prywatnych światów istniejących poza granicami miasta⁸.

Sam reżyser następująco wspomina te wycieczki:

Zawoził mnie do lasu w samochodzie Służby Leśnej, jechaliśmy po bezdrożach, przez najpiękniejsze lasy, gdzie drzewa są bardzo wysokie i promienie słońca prześwitują pomiędzy nimi. W górskich potokach tęczowe pstrągi składały ikrę, w której odbijało się słońce. Ojciec wysadzał mnie tam z samochodu i odjeżdżał. Bycie samemu w lesie było dziwne, lecz komfortowe. Były tam dziwne, tajemnicze rzeczy. W takim właśnie świecie dorastałem⁹.

³ Lynch on Lynch, ed. Ch. Rodley, New York, 2005, s. 10.

⁴ P. A. Woods, *Weirdsville...*, s. 5.

⁵ Lynch on Lynch..., s. 2.

⁶ Tamże, s. 3.

⁷ Tamże, s. 1.

⁸ P. A. Woods, *Weirdsville...*, s. 8.

⁹ Tamże, s. 8.

Paul A. Woods następująco komentuje wspomnienia Lyncha:

Kiedy mały David leżał w wysokiej trawie, słuchając owadów poruszających się wokół niego, kiedy oglądał pomrukujące samoloty przelatujące nad głową, jego młode serce instynktownie wiedziało, że żyje w najlepszym z możliwych światów – zbudowanym z harmonicznego połączenia przemysłu i natury¹⁰.

Zapewne dlatego miasto i duże skupiska ludzkie były dla niego źródłem niepokoju i poczucia obcości. Stąd konflikt pomiędzy naturą a krajobrazami przemysłowymi jest bardzo silnie zaznaczony w poszczególnych dziełach reżysera.

Gdy ludzie z czasem stawali się coraz bardziej odcięci od natury, to uczucie [niesamowitość] stało się współczesnym źródłem lęku, utożsamianym z chorobą i zaburzeniami psychicznymi. Dziecięca panika związana z krajobrazem miejskim, jaką odczuwał Lynch, jak również jego zamiłowanie do natury i idyllicznej przeszłości, prawdopodobnie przyczyniły się do utworzenia poczucia przestrzennego lęku, jaki dominuje w jego filmach,

twierdzi Rodley i następnie dodaje:

brak poczucia bezpieczeństwa, balansu i dezorientacja, są czasami tak wyraźne w Lynchlandzie, że pojawia się pytanie czy jego bohaterowie kiedykolwiek czują się jak w domu i czy w ogóle jest to możliwe¹¹.

Swoje idealne, szczęśliwe dzieciństwo Lynch postrzegał jako sztuczne i nierealne, stąd w jego filmach obraz rozbitej, dysfunkcyjnej rodziny. Paul A. Woods zauważa:

Mały David Lynch, rozwijał wewnętrzną wizję świata, która nijak się miała do jego cukierkowego, niewinnego dzieciństwa. Z jego punktu widzenia, mama i tata zachowywali się tak miło i idealnie, że wywoływało to u niego kłującą samoświadomość¹².

Sam reżyser tak opisuje swoje dzieciństwo:

Moje dzieciństwo to eleganckie domy, ulice z drzewami po obu stronach, mleczarz, budowanie fortów na podwórku, rzucanie samolotów w powietrze, niebieskie niebo, spiczaste płoty, zielona trawa, drzewa wiśniowe. Środek Ameryki, taki, jaki powinien być¹³.

Woods dodaje, że – pomimo tej nostalgii – Lynch nie był dumny ze swojego dzieciństwa, ponieważ wychowano go w bajkowej wersji amerykańskiego snu, która wydawała mu się obca i nierealistyczna¹⁴. Z tego powodu protagonistów w swoich

¹⁰ Tamże, s. 7.

¹¹ Lynch on Lynch..., s. X.

¹² P. A. Woods, Weirdsville..., s. 8.

¹³ Lynch on Lynch..., s. 10.

¹⁴ P. A. Woods, Weirdsville..., s. 7.

filmach tworzył tak, aby byli *zmieszani, zagubieni w ciemności*¹⁵ otaczającego ich świata. Rzeczywiście, poszczególni bohaterowie mają problem z przystosowaniem się do środowiska, w którym żyją, społeczności czy rodziny i nierzadko spotykają się z wykluczeniem. Aby uniknąć konfrontacji z własnymi lękami, często tworzą swój własny świat lub mentalnych „sobowtórów”, którzy próbują się „wpasować” w rzeczywistość.

Problem wyobcowania i wykluczenia zaobserwować można już w najwcześniejszych dziełach reżysera. W krótkometrażowym filmie „Babcia” główny bohater, nazywany zwyczajnie Chłopcem, żyje w dysfunkcyjnej rodzinie, w której rodzice przejawiają silne skłonności sadystyczne oraz kazirodcze wobec własnego syna. Ich relacja znacznie odbiega od typowych stosunków pomiędzy dziećmi a rodzicami, przez co chłopiec czuje się wyobcowany i wykorzystywany tylko do zaspokajania potrzeb rodziców. Woods twierdzi, że postać chłopca *uosabia podświadome sny – lęki dzieciństwa, horror złego rodzicielstwa i samotności, organiczną obcość narodzin*. Ponadto dodaje, że chłopiec *szuka schronienia przed koszmarem świadomego życia w świecie snów*¹⁶.

Aby wypełnić pustkę powstałą w wyniku braku miłości i opieki rodzicielskiej, tworzy postać babci, którą hoduje na swoim łóżku z ziarenka. Babcia staje się jedyną życzliwą mu osobą, odskoczną od horroru domowej przemocy. Alienacja chłopca jest również podkreślona przez fakt, że jego pokój znajduje się na strychu, z dala od pokoju rodziców. Pomieszczenie jest ciemne i nieprzyjazne, urządzone ascetycznie, zupełnie nieprzypominające pokoju dziecięcego. W tym środowisku chłopiec dorasta w osamotnieniu – nie dlatego, że pragnie izolacji, ale został do takiego stanu rzeczy zmuszony. Potrzeba bliskości przejawia się przede wszystkim w desperackiej próbie stworzenia podmiotu, który tę bliskość zapewni. Pomysł wyhodowania babci może wydawać się kontrowersyjny w swoim odrealnieniu, jednak warto zaznaczyć, że wszystkie postacie ludzkie w filmie narodziły się w ten sposób. Animacja komputerowa przedstawia moment poczęcia chłopca pod ziemią, a rodzice wyłaniają się spod ziemi jak rośliny. Ich zachowanie, wyraźnie odczłowieczone, pokazuje silny związek człowieka z przyrodą. Jest on organiczną tkanką, żywą i pulsującą, choć sterowaną przez najprostsze, prymitywne, zwierzęce instynkty. Chłopiec w tym świecie czuje się obco i pozostaje wyobcowany aż do końca filmu.

Michel Chion twierdzi, że niezdrowe zachowanie rodziców spowodowane jest tym, że *podczas poczęcia i porodu nie było żadnego cielesnego kontaktu pomię-*

¹⁵ Lynch on Lynch..., s. 90.

¹⁶ P. A. Woods, *Weirdsville...*, s. 15.

*dzy dzieckiem i matką*¹⁷. Z tego powodu wszystkie cechy matki zostają przeniesione na kolejną najbliższą osobę, na przykład babcię... Przeniesienie uczuć z matki na babcię znaczy, że archetyp zostaje podniesiony na wyższy poziom¹⁸. Z babcią chłopiec może nawiązać ludzki kontakt¹⁹ na różnych płaszczyznach – fizycznej i emocjonalnej, co też czyni. Pozwala mu to łatwiej przetrwać w świecie pozbawionym opieki i miłości rodzicielskiej.

Temat wyobcowania i wykluczenia kontynuowany jest w pełnometrażowym debiucie Lyncha „Głowa do wycierania”. Główny bohater, Henry Spencer, zamrożony w wiecznej niedojrzałości lat nastoletnich²⁰, żyje samotnie w mikroskopijnym mieszkaniu, w przemysłowej dzielnicy. Przez cały film błąka się po świecie z dziecinnym zdziwieniem Jacquesa Tati i Bustera Keatona²¹ – twierdzi Woods i dodaje, że Henry jest biernym graczem w swojej własnej egzystencji²² i jej zaskoczonym widzem²³. Ponadto możemy go określić jako

*prostego człowieka, który zostaje wtrącony w związek i rodzicielstwo; jest zagubiony i wszystko wokół niego staje się ciemne i obce, podczas gdy on tęskni za czystym, niewinnym obrazem dzieciństwa, które trwało zanim to wszystko mu się przytrafiło*²⁴.

Lynch tak opisuje wizję świata, jaką chciał pokazać w filmie:

*W mojej głowie istniał świat pomiędzy jedną a drugą fabryką. Małe, nieznanne, pokręcone, niemal zupełnie zagubione, ciche miejsce, gdzie istnieją małe szczegóły i małe cierpienia. Ludzie walczyli ze światem w ciemności. To nie jest świat ani tu, ani tam. Narodził się w filadelfijskim powietrzu. Zawsze powtarzam, że to jest moja „filadelfijska opowieść”*²⁵,

co stanowi nawiązanie do filmu George’a Cukora z 1940 roku. Woods opisuje świat Henry’ego następująco:

*W świecie Henry’ego organiczna tkanka miesza się z mechaniczną²⁶ i rury to jedyna rzecz, jaka mogłaby rosnąć na drzewach*²⁷.

¹⁷ M. Chion, *David Lynch*, London, 1997, s. 16.

¹⁸ C. G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton, 1990, s. 102.

¹⁹ M. Chion, *David...*, s. 20.

²⁰ P. A. Woods, *Weirdsville...*, s. 34.

²¹ Tamże, s. 36.

²² Tamże, s. 23.

²³ Tamże, s. 34.

²⁴ Tamże, s. 35.

²⁵ *Lynch on Lynch...*, s. 55.

²⁶ P. A. Woods, *Weirdsville...*, s. 27.

²⁷ Tamże, s. 30.

Kaleta dodaje, że *widzowie, podobnie jak Henry, czują się pożarci przez przemyśl i są ciągnięci przez pozbawione sensu sytuacje, z których nie mają szansy się wyrwać*²⁸.

Ponadto twierdzi:

*Pokój jest abstrakcją przerażających kształtów i cieni pojawiających się w wadliwym świetle. [...] Pokój wygląda strasznie i niepokojąco w migotającym świetle lampy. Z tego powodu ani Henry, ani publiczność nie czuje się w tym otoczeniu bezpiecznie. [...] Publiczność wciąż się boi*²⁹.

Co więcej, Rodley, twierdzi, że poczucie obcości wynikać może z *braku jasnych granic pomiędzy wnętrzem a zewnątrz*³⁰ w świecie Henry'ego. Założenie to wynika z faktu, iż *widok przez okno jest na ceglana ścianę i, choć dźwięki się od siebie różnią, niemal zawsze panuje hałas, zarówno wewnątrz apartamentu, jak i poza nim*³¹. Opinia Lyncha o miejscu jest jednak inna:

*Jego pokój był dość przytulny. To było jedyne miejsce, gdzie mógł pomyśleć. [...] Chciałbym mieszkać w mieszkaniu Henry'ego*³².

Spokój Henry'ego zostaje zburzony po pojawieniu się w jego życiu Mary – dziewczyny, z którą nawiązuje krótki romans. Długo po jego zakończeniu Henry dostaje zaproszenie na obiad do państwa X, rodziców Mary. Atmosfera podczas spotkania jest niezręczna dla obu stron. Samopoczucia Henry'ego nie poprawiają zaloty matki dziewczyny i rubaszne żarty jej ojca. Po raz kolejny zauważyć można prezentację dysfunkcyjnej rodziny i subtelne odniesienia do kazirodztwa. Chłopak czuje się zażenowany i nie rozumie celu swojej wizyty. Uświadamia go matka Mary, która informuje, iż Henry jest ojcem dziecka, które jej córka niedawno powiła. Henry jest wyraźnie zaskoczony konsekwencjami swych czynów. Wydaje się *przechodzić przez wyjątkowo trudne dojrzewanie, ponieważ traktuje seks jako coś jednocześnie nęcącego i obrzydliwego*³³ oraz z pewnością niezrozumiałego. Dziewczyna po przeprowadzce do mieszkania Henry'ego, wraz z nowo narodzonym dzieckiem, czuje się nieswojo i po pewnym czasie wraca do rodziców. Zanim to następuje, widzimy, jak dysfunkcyjne jest ich małżeństwo: *Mąż i żona śpiący razem w łóżku są sobie zupełnie obcy, dzielą ich mile od fizycznej intymności*³⁴.

²⁸ K. C. Kaleta, *David...*, s. 23.

²⁹ Tamże, s. 24.

³⁰ *Lynch on Lynch...*, s. 56.

³¹ Tamże, s. 56.

³² Tamże, s. 57.

³³ P. A. Woods, *Weirdsville...*, s. 34.

³⁴ M. Chion, *David...*, s. 185.

Hermetyczny świat Henry'ego nie był jej światem, a ponadto chłopak nie był w stanie (i z pewnością nie chciał) nikogo do niego wpuścić. Nawet pojawienie się dziecka nie spowodowało otwarcia się Henry'ego na świat. Nie w pełni rozwinięty noworodek, o wyglądzie istoty pozaziemskiej lub zdeformowanego potwora, budzi w Henrym lęk i poczucie obcości, podobne do tego, jaki wywołuje diabelska kreatura w filmie Romana Polańskiego „Dziecko Rosemary”. Woods opisuje dziecko jako *wzbudzającą litość amfibię, uosobienie Lynchowego strachu przed rodzicielstwem i odpowiedzialnością; odpychając żywą płodopodobną istotę*³⁵, która *nieustannie wydaje z siebie przerażający płacz błagający o uwagę*³⁶. W wizji reżysera *poczucie staje się tajemniczym, niemal instynktownym aktem zbiorowej świadomości, archetypowym aktem przemocy seksualnej. Akt ten jednocześnie odstręcza i pozostaje w świadomości*³⁷.

Mimo że pod nieobecność Mary Henry opiekuje się potomkiem, szczególnie gdy ten zapada na poważną chorobę, wciąż patrzy na niego z niepokojem i niezrozumieniem, wręcz obrzydzeniem. Zabójstwo dziecka jest potwierdzeniem braku rodzicielskiej więzi między nim a Henrym i aktem ostatecznego wykluczenia. Chion sugeruje, że dziecko,

*rozwijając się niezależnie od swojego twórcy, staje się oddzielną, wymagającą jednostką, niezależną od umysłowej kontroli ojca. Niszcząc je, Henry dokonuje samokastracji*³⁸.

Co więcej, pozbywając się dziecka, Henry unicestwia symbolicznie sam siebie, pozbywa się własnej tożsamości. We śnie widzi utratę własnej głowy i jej zastąpienie głową dziecka. Alienacja i wyobcowanie przyjmują tu ekstremalną formę. Henry, aby uniknąć konfrontacji ze światem i uciec od roli, która mu przypadła, jest gotowy posunąć się do środków ostatecznych, z zabójstwem i mentalnym samobójstwem włącznie. Kiedy rzeczywistość wokół niego się destabilizuje i *kończy się implozją mieszkania*³⁹, Henry znajduje pocieszenie u „kobiety z kaloryfera”, która wita go z niewinnym uśmiechem i obiecuje: *W niebie wszystko jest w porządku*⁴⁰. Henry wreszcie czuje się szczęśliwy.

Motyw wykluczenia najbardziej obrazowo przedstawiony jest w kolejnym filmie Davida Lyncha – dramacie historycznym – „Człowiek słoń”. Fizyczna deformacja głównego bohatera staje się powodem wykluczenia przez społeczność

³⁵ P. A. Woods, *Weirdsville...*, s. 29.

³⁶ Tamże, s. 28.

³⁷ Tamże, s. 45.

³⁸ M. Chion, *David...*, s. 45.

³⁹ K. C. Kaleta, *David...*, s. 20.

⁴⁰ „Głowa do wycierania”, reż. D. Lynch, The American Film Institute Center for Advanced Film Studies, 1977.

stwo oraz licznych upokorzeń, których doznaje jako gwiazda cyrku osobliwości. Wraz z innymi dziwolągami John jest obiektem szykan, ale również ciekawości mieszkańców wiktoriańskiego Londynu. Samo miasto jest pokazane jako nieprzyjazne i zdominowane przez przemysł. Allister Mactaggart tak opisuje konstrukcję świata przedstawionego w filmie:

Uświadomienie widzowi potencjalnych zagrożeń ze strony przemysłu i świata zewnętrznego pojawia się już na początku filmu, gdy Frederick Treves wykonuje operację na człowieku w sali przypominającej fabrykę. [...] Przez cały film widać dialektyczny kontrast pomiędzy „naturalnym” zniekształceniem Merricka a industrialną deformacją, które pokazane są w jednym miejscu⁴¹.

Jak twierdzi Kenneth C. Kaleta, Lynchowi udało się w filmie *uchwycić* [...] atmosferę dziewiętnastowiecznego Londynu widzianego oczami Merricka⁴².

Gdy Merrick trafia pod opiekę doktora Trevesa, wydaje się, iż jego los ma szansę odmiany na lepsze. Niestety, gdy doktor przedstawia jego przypadek grupie ekspertów, prezentuje go nagiego przed całą salą lekarzy, co niewiele różni się od jego wcześniejszych występów w cyrku. Bohater zostaje ostatecznie upodlony, gdy przedmiotem dyskusji ekspertów stają się jego niezmiennione przez chorobę genitalia. Chion kwestionuje motywy, które skłoniły Trevesa do przyjęcia Johna do szpitala:

Czy jego działania spowodowane są szaleńczą ciekawością, chęcią zaimponowania współpracownikom poprzez odkrycie rzadkiego przypadku, czy przez współczucie dla drugiego człowieka?⁴³

Pytanie pozostaje bez odpowiedzi.

Choroba Johna powoduje powstawanie kalafiorowatych narośli na jego ciele oraz upodabnia jego skórę do skóry słonia. Co więcej, zniekształcenie czaszki oraz nadmiar luźnej skóry na twarzy potęgują ten efekt, tworząc narośl w kształcie słoniowej trąby. Cechy te powodują, iż John nie jest postrzegany jako człowiek, lecz – w najlepszym wypadku – jako ludzko-zwierzęca hybryda. Kaleta stwierdza, że

film pokazuje Merricka w sposób bezpośredni, nie w postaci złagodzonej abstrakcji – jest on odrażający. Wybór przedstawienia bohatera w taki sposób kontrastuje fizyczną brzydotę i zniekształcony głos z jego ludzką naturą⁴⁴.

⁴¹ A. Mactaggart, *The Film Paintings of David Lynch. Challenging Film Theory*, Chicago, 2010, s. 54.

⁴² K. C. Kaleta, *David...*, s. 40.

⁴³ M. Chion, *David...*, s. 54.

⁴⁴ Tamże, s. 40.

Sposób postrzegania bohatera nie zmienia się aż do samego końca pomimo prób wprowadzenia Merricka do społeczeństwa przez doktora Trevesa. Znajomi lekarza przychodzą w odwiedziny do jego osobliwego znajomego, w tym samym celu, co widzowie do cyrku – aby obejrzyć potwora. Co prawda, odnoszą się do Johna z sympatią, jednak nie jest traktowany jak „swój” i pozostaje towarzyską ciekawostką.

Jedną z niewielu osób, które zdają się dostrzegać człowieczeństwo Merricka, jest aktorka, z którą odgrywa scenę z „Romea i Julii” podczas jej wizyty. Urzeczona wrażliwością bohatera, kobieta zapewnia go: *Pan jest Romeo, panie Merrick*⁴⁵. To pierwsza sytuacja, w której John przestaje być tym wykluczonym i zostaje rozpoznany jako istota ludzka, a nie dziwoląg. Nawiązuje się między nimi nic przyjaźni, która trwa aż do jego śmierci. Podobnie pani Treves dostrzega w Johnie człowieka, gdy ten pokazuje jej zdjęcie swojej pięknej matki. John wini się za śmierć rodzicielki:

*Musiałem sprawić jej ogromny zawód. Gdyby mogła zobaczyć mnie z takimi wspaniałymi przyjaciółmi – zastanawia się – może pokochałaby mnie takim, jaki jestem. Bardzo staram się być dobry*⁴⁶.

Słowa te podkreślają wyraźnie tragizm postaci.

Niestety, pomimo usilnych starań doktora Merrick do końca życia pozostaje wykluczony ze społeczeństwa. Dowodem na to jest napaść na bohatera przez nocnego stróża i grupę gapiów. Chion zauważa, że John

*jest przerażony tak, jak ci, którzy go oglądają, o ile nie bardziej. To, co widzimy, w postaci dużej, nieproporcjonalnej głowy i smutnych oczu Johna Hurta [grającego Merricka], to nie potwór, ale dziecko. Posłusznie wykonuje polecenia i zachowuje się jak dziecko*⁴⁷.

Szpital staje się więc kolejnym miejscem udręki, więzieniem dla Johna. Okazuje się jasne, że *Treves nie jest w stanie zapewnić bezpieczeństwa Merrickowi i jedyne, co może zrobić, to postarać się o tymczasowe lokum*⁴⁸, które jednak nie staje się bezpiecznym sanktuarium. Kaleta nazywa szpital *mikrokosmosem wiktoriańskiego porządku społecznego, którego Merrick jednocześnie szuka i przed którym ucieka*⁴⁹. Jedynym miejscem, w którym John może się poczuć bezpiecznie, jest dom Trevesa. Wnioskować zatem możemy, że prawdziwe więzienie Merricka jest złożone ze zde-

⁴⁵ „Człowiek słoń”, reż. D. Lynch, Brookfilms, 1980.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ M. Chion, *David...*, s. 54.

⁴⁸ A. Mactaggart, *The Film Paintings...*, s. 54.

⁴⁹ K. C. Kaleta, *David...*, s. 67.

*formowanych kości i organów jego własnego ciała, które znajduje odzwierciedlenie w jego uwięzieniu w szpitalnej sali*⁵⁰.

Gdy John opuszcza mury szpitala i przenosi się z *jednego potencjalnie bezpiecznego miejsca do drugiego*⁵¹, jest pozostawiony sam sobie. Podczas sceny w miejskim szalecie, gdzie zostaje zaszczuty przez wściekły tłum, rozpaczliwie próbuje bronić swojego człowieczeństwa słowami: *Nie jestem potworem! Jestem istotą ludzką!*⁵². Chion wnioskuje:

*Zamiast zaakceptować swoją potworność, John aspiruje do jednego: normalności. [...] Jego chęć bycia jak inni, spania jak inni i picia herbaty jak inni, jest przytłaczająca*⁵³.

Ten kulminacyjny moment przypuszczalnie umacnia w nim poczucie bezsensowności dalszej walki o przynależność do społeczeństwa i podsuwa myśl o samobójstwie. Aktu tego dokonuje po wizycie w teatrze, gdzie główną rolę w przedstawieniu gra zaprzyjaźniona z nim aktorka. Owacje, które gotuje mu publiczność (na prośbę aktorki), są dla niego chwilowym wyrazem uznania. Miłe przyjęcie w teatrze nie zmienia jednak zamiarów bohatera, który tego samego wieczoru odbiera sobie życie. Po raz kolejny Lynch posłużył się samobójstwem jako reakcją bohatera na alienację. W przeciwieństwie jednak do Henry'ego, John nie wyzbywa się tożsamości, a desperacki akt staje się wyrazem protestu przeciwko ludzkiej znieczulicy i ignorancji. Merrick nie ucieka przed wykluczeniem, on świadomie odcina się od społeczeństwa, którego postawą czuje się głęboko rozczarowany.

Kategorie swojego i obcego, akceptowanego i wykluczonego regularnie przewijają się w kolejnych filmach Davida Lyncha. Społeczności małych miasteczek, takich jak Twin Peaks czy Lumberton („Blue Velvet”), są zazwyczaj przedstawiane jako hermetyczne, niechętnie dopuszczające do siebie ludzi z zewnątrz. W „Miasteczku Twin Peaks”, do którego przybywa agent FBI Dale Cooper (w celu przeprowadzenia śledztwa w sprawie śmierci Laury Palmer), mieszkańcy początkowo odnoszą się do niego z nieufnością, dając mu odczuć, że jest obcy. Co jednak ważne, nie przejawiają wrogości wobec przybysza. Wręcz przeciwnie, Cooper zostaje potraktowany życzliwie i z gościnnością, pomimo że mija trochę czasu, zanim zdobywa pełne zaufanie mieszkańców. Momentem symbolicznego wtopienia się Coopera w społeczność Twin Peaks jest jego zawieszenie z funkcji agenta FBI po uratowaniu Audrey Horne z klubu One-Eyed Jack's. Cooper zostaje zastępcą

⁵⁰ Tamże, s. 25.

⁵¹ A. Mactaggart, *The Film Paintings...*, s. 54.

⁵² „Człowiek słoń”, reż. D. Lynch...

⁵³ M. Chion, *David...*, s. 56.

szeryfa Trumana, zmienia styl ubierania na bardziej miejscowy i zastanawia się nad kupnem domu w okolicy. Z czasem przestaje być dla mieszkańców obcy i zaczynają go traktować jak jednego ze swoich. Wciąż jednak zwracają się do niego *per* „agent Cooper”, co znaczy, iż całkowita asymilacja jest w jego przypadku niemożliwa. Sam Cooper fascynuje się pięknem okolicy i sielską atmosferą miasteczka, jednakże ze względu na pełnioną funkcję zmuszony jest do zachowania pewnego dystansu.

Postać Coopera to – według Woodsa – *uosobienie Lynchowskiego podejścia do „mało-miasteczkowości”: sentymentalnie aprobującego, pełnego serdecznych, wypełnionych zachwytem wypowiedzi, ale jednocześnie wyśmiewającego życie na prowincji swoim niezwykle inteligentem*⁵⁴.

Chion z kolei opisuje Coopera jako *odwrotność Krokodyla Dundee: wystylizowanego agenta FBI wśród drwali, który jest wyraźnie określony, szarmancki, naiwny i pełen młodzieńczego entuzjazmu*⁵⁵, czym zjednuje sobie sympatię widzów.

Warto tu wspomnieć, że istotnym elementem świata przedstawionego w filmie jest las, który izoluje Twin Peaks od reszty świata i – jednocześnie – jest siedliskiem niewyjaśnionych zjawisk. Lynch tak opisywał znaczenie lasu w serialu:

*W moim umyśle było to miasteczko otoczone przez lasy. To jest ważne. Lasy zawsze były tajemniczym miejscem. Więc uczyniłem z nich postać w swojej głowie*⁵⁶.

Innym razem dodaje:

*Wielu ludzi, którzy lądują w lesie, nie ma wszystkich klepek na miejscu. W to miejsce – do lasu – możesz się przejść i robić rzeczy po swojemu, z dala od wszystkich, którzy mogliby ci przeszkodzić – jak rząd i urząd podatkowy*⁵⁷.

Samo miasteczko jest odizolowane od reszty świata i hermetyczne:

*Lubię miasteczka, które są wystarczająco małe, aby nie przytłaczać, ale wystarczająco duże, że nie zna się wszystkich – pojawiają się tajemniczy nowi ludzie, obcy, których możesz poznać*⁵⁸.

W miasteczku takim rzeczy dzieją się za zamkniętymi drzwiami, a zło nie pochodzi nawet z tego świata. Pochodzi spoza tego świata⁵⁹. I tak właśnie dzieje się w Twin Peaks.

⁵⁴ P. A. Woods, *Weirdsville...*, s. 96.

⁵⁵ M. Chion, *David...*, s. 110.

⁵⁶ *Lynch on Lynch...*, s. 163.

⁵⁷ Tamże, s. 25.

⁵⁸ P. A. Woods, *Weirdsville...*, s. 95.

⁵⁹ *Lynch on Lynch...*, s. 178.

Co ciekawe, postać, która jest głównym motorem napędowym fabuły, Laura Palmer, pomimo przedstawienia jej jako osoby lubianej i emocjonalnie związanej z wieloma mieszkańcami miasteczka, jest postacią wybitnie wyalienowaną, „wypełnioną tajemnicami”, jak opisuje ją karzeł ze snu Coopera. Na co dzień wzorowa uczennica, dobra przyjaciółka i kochająca córka, w odosobnieniu Laura jest uzależnioną od narkotyków młodocianą prostytutką, która poprzez swój tryb życia próbuje uciec od świadomości przemocy seksualnej, której doświadcza ze strony ojca. Po raz kolejny Lynchowski bohater ucieka się do zachowań destrukcyjnych, w odpowiedzi na rozczarowanie życiem i zewnętrzną brutalną w nie interwencję. Według Woodsa,

zagubiona i pozbawiona poczucia bezpieczeństwa, pomimo swojej popularności i urody [Laura] szuka otuchy i wsparcia gdziekolwiek może: w kokainie, seksualnej swobodzie, wyuzdanym seksie ze starszymi mężczyznami – [...] aby udowodnić, że żaden mężczyzna nie może jej już zranić; za to może zaspokoić ją w ekstremalnie dzikich zabawach, w które wprowadził ją ojciec gwałciciel⁶⁰.

Lynch tłumaczył się z zastosowania tak kontrowersyjnej tematyki w następujący sposób:

Kazirodztwo jest tematem problematycznym dla wielu ludzi, ponieważ prawdopodobnie sami robią to w domu! A to, wiesz, nie jest miła sprawa. Laura jest jedną z wielu osób, które przez to przeszły. To jej sposób radzenia sobie z problemem. O to w tym chodziło – o samotność, wstyd, poczucie winy, zmieszanie i zniszczenie ofiary kazirodztwa. Film również rozprawia się z wewnętrzną walką ojca⁶¹.

Koszmar przemocy domowej sprawił, że Laura czuła się obco i niebezpiecznie nawet we własnej sypialni: *Czasami moja sypialnia zamyka się nade mną i dusi mnie* – wspominała w pamiętniku⁶². Frost powtarzał, że Laura żyła *innym, ukrytym życiem, które było dużo mroczniejsze, ciemniejsze, bardziej niebezpieczne i przerażające*⁶³. Lyncha z kolei pociągał koncept *kobiety z problemami*⁶⁴, która sprawiła, że pod koniec serii David powiedział: *Zakochałem się w postaci Laury Palmer i jej sprzecznościach: w tym, że promieniała na zewnątrz, a wewnątrz umierała*⁶⁵.

W filmie „Ogniu, kroc za mną”, który przedstawia wydarzenia poprzedzające akcję serialu, agenci oddelegowani do rozwikłania zagadki śmierci Teresy Banks, pierwszej ofiary mordercy Laury, muszą stawić czoła miejscowej ludności. Gdy

⁶⁰ P. A. Woods, *Weirdsville...*, s. 155.

⁶¹ *Lynch on Lynch...*, s. 185.

⁶² J. Lynch, *The Secret Diary of Laura Palmer*, New York, 1990, s. 19.

⁶³ P. A. Woods, *Weirdsville...*, s. 94.

⁶⁴ *Lynch on Lynch...*, s. 156.

⁶⁵ Tamże, s. 184.

przybywają na miejscowy posterunek, spotykają się z wyjątkowo wrogim przyjęciem. Posterunkowi naigrawają się z nich, a szeryf odmawia współpracy. Podobnie reszta mieszkańców miasteczka odnosi się do agentów z nieufnością i jest niechętna do pomocy. Podział na „swoich” i „obcych” jest tu bardzo wyraźnie zaznaczony i – w przeciwieństwie do Twin Peaks – niechęć nie zostaje zażegnana. Agenci są wykluczeni i nie mają możliwości rozwiązania konfliktu. Sprawia to, że są poirytowani odmową współpracy, z racji tego, że uniemożliwia im to wykonanie obowiązków służbowych.

Zarówno w filmie, jak i w serialu występuje szereg postaci drugoplanowych, które w pewien sposób odstają od społeczeństwa, są wyobcowane lub – podobnie jak Laura – pełne tajemnic. Warto tu wymienić Margaret – Pieńkową Damę, Harolda Smitha – człowieka cierpiącego na agorafobię albo postacie „z innego świata”, takie jak Olbrzym, Karzeł, pani Tremond z wnuczkiem czy zabójca Bob. Manifestują oni swoją obecność tylko wtedy, gdy uznają to za stosowne, w związku z czym wciąż pozostają obcy dla większości bohaterów. Co ciekawe, Margaret pomimo swojego wyraźnego ekscentryzmu, przejawiającego się w tym, iż wszędzie nosi ze sobą pieńiek (w którym, jak twierdzi, zaklęta jest dusza jej tragicznie zmarłego męża), nie jest odtrącana przez społeczność Twin Peaks, lecz traktowana z sympatią. Kaleta komentuje symbolikę pieńka w następujący sposób:

W „Miasteczku Twin Peaks” pieńiek jest znaczeniowo daleki od zwyczajnych, zmysłowych konotacji. Jest nierozpoznawalny jako symbol i staje się bliski abstrakcji⁶⁶.

Z kolei Harold izoluje się ze względu na chorobę. Lęk przed wychodzeniem z domu uniemożliwia mu kontakty z innymi ludźmi. Pomimo wrażliwego usposobienia ma problem z kontaktami interpersonalnymi. Jedynie Laurze udaje się do niego dotrzeć i z nim zaprzyjaźnić. Nawiązuje się między nimi specyficzna więź, niedostępna i niezrozumiała dla nikogo z zewnątrz. Gdy spokój Harolda zostaje zburzony przez Donnę – przyjaciółkę Laury, która nadużywa jego zaufania i próbuje wykraść pamiętnik Laury – Harold staje się agresywny i ostatecznie popełnia samobójstwo. Postępuje tu podobnie jak wspomniany wcześniej Henry z „Głowy do wycierania”.

Analogicznie do Laury, bohaterowie hollywoodzkiej trylogii obejmującej „Zagubioną autostradę”, „Mulholland Drive” oraz „Inland Empire”, uciekają w świat fantazji w obliczu niemożności stawienia czoła otaczającej ich rzeczywistości. Bohater pierwszego z wymienionych filmów, Fred Madison, muzyk jazzowy mieszkający w Los Angeles, tworzy alternatywną osobowość, aby uciec nie tylko od nieszczę-

⁶⁶ K. C. Kaleta, *David...*, s. 152.

śliwego małżeństwa, lecz także od świadomości brutalnego morderstwa, którego się dopuścił na własnej żonie. Muzyka staje się jego odskocznią od codzienności i pozwala się zatopić w świat dźwięków. Wszystkie te działania mają na celu próbę *oszukania siebie, aby uniknąć stawienia czoła temu, co wydaje się nie do zniesienia*⁶⁷.

Kolejnym ze sposobów – według Mactaggarta – jest ucieczka w świat snu,

*choć sen pojawia się w filmie przed sceną morderstwa, tak naprawdę to morderstwo prezentuje, a Fred próbuje się od tego zdystansować, najpierw próbując zaprzeczyć, że to Renee była ofiarą leżącą w łóżku, a później stając się Petem Daytonem*⁶⁸.

Ten zawikłany sposób narracji Rodley określa jako *złożoną przeplatankę równoległych światów i osobowości, które nie ujawniają swoich sekretów zbyt łatwo i których jakiegokolwiek wyjaśnienie będzie nieadekwatne i niewłaściwe*⁶⁹. Dzieje się tak dlatego, że *konwencjonalny sposób narracji filmowej, wymagający zachowania zasad logiki, nie znajduje u Lyncha zastosowania*⁷⁰. Stąd w jego filmach

*światy – te prawdziwe i te wyobrażone – zderzają się. Poczucie niepokoju w jego filmach jest spowodowane przez brak reguł i konwencji, które byłyby źródłem komfortu i – co ważniejsze – orientacji*⁷¹.

Slavoj Žižek twierdzi, że Fred

*przenosi się w świat psychotycznej halucynacji, której bohater rekonstruuje trójkąt Edypa, który przywraca mu sprawność seksualną. Pete znowu staje się Fredem, dokładnie wtedy, gdy, w świecie swojej iluzji, niemożliwość jego związku umacnia się*⁷².

Co więcej – według Žižka – oba scenariusze w życiu Freda są równie przerażające: życie wyobcowanego impotent, zazdrośnego o żonę i perwersyjnego mordercy:

*Fred został skonfrontowany z jałowym, szarym, wyobcowanym, przedmiejskim – megalopolis małżeńskiego życia. Stąd, zamiast typowego kontrastu pomiędzy ultra-realistyczną idylliczną powierzchownością a koszmarnym jej przeciwieństwem, dostajemy kontrast dwóch koszmarów: fantazmatycznego horroru czarnego uniwersum perwersyjnego seksu, zdrady i morderstwa oraz (może nawet bardziej niepokojącej) rozpaczy naszego odseparowanego codziennego życia pełnego niemocy i braku zaufania*⁷³.

⁶⁷ Lynch on Lynch..., s. 289.

⁶⁸ A. Mactaggart, *The Film Paintings...*, s. 101.

⁶⁹ Lynch on Lynch..., s. 215.

⁷⁰ Tamże, s. IX.

⁷¹ Tamże, s. X.

⁷² S. Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, Seattle, 2000, s. 19.

⁷³ Tamże, s. 17.

Anne Jerslev zwraca uwagę na alienację głównych bohaterów w domu, który nie daje im poczucia komfortu.

Nawet gdy przebywają w tym samym pokoju, Rene i Fred komunikują się, jakby znajdowali się w dwóch różnych miejscach w różnym czasie. Ich dom, podobnie, jest niepokojąco transparentny. Fred przechodzi przez nieistniejące drzwi i ciemne, niekończące się korytarze, które dają poczucie, że przestrzeń w filmach Lyncha jest dogłębnie dwuznaczna⁷⁴.

Rodley dodaje do tego, że *niepewna geografia domu* sprawia wrażenie, że jest on *nieskończony i jeśli do niego wejdiesz, znajdziesz się w wielkim, ciemnym labiryncie⁷⁵.*

Bohaterka kolejnego filmu Lyncha, Diane Selwyn z „Mulholland Drive”, marząca o karierze w Hollywood początkująca aktorka, niepowodzenia w życiu zawodowym i miłosnym rekompensuje sobie we śnie, w którym jej *alter ego* zakochuje się z wzajemnością w pięknej nieznanym i odnosi liczne sukcesy na castingach. W realnym życiu Diane czuje się odrzucona przez Camillę, która nie tylko dostaje jej wymarzone role, lecz także nawiązuje romans z reżyserem, odrzucając miłość Diane. Poczucie wykluczenia doprowadza bohaterkę do zlecenia zabójstwa Camilli, a następnie do samobójstwa (kolejnego już u Lyncha). Koncepcja „sobowtóra” Ericha Sterna zdaje się idealnie opisywać postać Diane:

Świadomość winy bohatera każe mu przenieść odpowiedzialność za pewne własne czyny na drugie „ja”, na „sobowtóra”, co też Diane czyni⁷⁶.

Działania te mają na celu odtworzenie poczucia bezpieczeństwa:

Zarówno Fred Madison, jak i Diane Selwyn są zmuszeni uciec się do drastycznych środków, aby odbudować poczucie stabilizacji i szczęścia. Udaje im się to przez stworzenie alternatywnych osobowości i światów – scenariuszy sennych, w których wydarzenia próbują przykryć rzeczywistość mentalnego upadku⁷⁷.

Warto wspomnieć, że motyw wykluczenia został zastosowany również w odniesieniu do kloszarda, który mieszka za restauracją Winkie’s w „Mulholland Drive”. Postać zostaje opisana przez jednego z bohaterów jako straszliwy potwór ze snu

⁷⁴ A. Jerslev, *Beyond Boundaries: David Lynch’s „Lost Highway”*, w: *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*, ed. E. Sheen, A. Davison, London – New York, 2011, s. 151.

⁷⁵ *Lynch on Lynch...*, s. 225.

⁷⁶ E. Stern, *Review of Otto Rank’s „Der Doppelgänger”*, „Die Literatur”, XXIX, 1926–1927, s. 555.

⁷⁷ *Lynch on Lynch...*, s. XI.

o diabolicznym wyglądzie. Pokazanie bezdomnego w konwencji horroru zdecydowanie wyróżnia go na tle innych postaci i czyni go obcym nawet w Lynchowskich kategoriach. Samo miasto również jest nieprzyjazne i w filmie stanowi *kontrolującą inteligencję* i staje się *głównym bohaterem, miejscem gdzie każdy marzy o byciu kimś lub czymś innym. Jest to miasto pełne duchów i nawiedzonych domów*⁷⁸. Mactaggart dodaje, że *Hollywood jest domem zarówno filmowych snów, jak i koszmarów*⁷⁹, których ofiarą padają główni bohaterowie.

W trzeciej części trylogii, zatytułowanej „Inland Empire”, fabuła skupia się na historii dwóch zupełnie obcych sobie kobiet, których losy w tajemniczy sposób się ze sobą przeplatają. Obie są odizolowane od świata: Nikki Grace w swojej eleganckiej willi na wzgórzach Hollywood; Karolina – „zagubiona dziewczyna” – zamknięta w pokoju z telewizorem, w którym wyświetlane są na przemian film z udziałem Nikki oraz sitcom o królikach. Karolina, pozbawiona możliwości kierowania własnym życiem, płacze z bezsilności, obserwując, jak Nikki „odgrywa” jej życie za nią. Dziewczyna bezskutecznie próbuje *dowiedzieć się, co się dzieje w dziwnej przestrzeni, w której się znalazła, gdzie wszystko wydaje się jednocześnie znajome i obce*⁸⁰. Stan ten powoduje poczucie wyobcowania.

Co ciekawe, z rozwoju fabuły wnioskujemy, że dziewczyna jest martwa. Aby jej dusza odzyskała spokój, Nikki musi dokończyć jej rolę w filmie, by umożliwić pojednanie Karoliny z mężem w zaświatach. Sama Nikki traci w pewnym momencie poczucie własnej tożsamości i stapia się w jedno z postacią graną przez siebie w filmie. Powoduje to jej oderwanie się od rzeczywistości i – w konsekwencji – izolację, podobną do tej w wykonaniu Freda czy Diane z poprzednio wspomnianych filmów. Mactaggart sugeruje, że *wszystkie bohaterki grane przez Laurę Dern [Nikki, Sandy z „Blue Velvet” i Lula z „Dzikości serca”] są tak naprawdę uosobieniem umęczonej psychiki jednej Bitej Kobiety*⁸¹, co sugerowałoby, że postać Nikki pokazuje przyszłość pozostałych bohaterek i brutalne konsekwencje życia, jakie prowadzą.

Film pokazuje również inne postacie, powszechnie odrzucane przez społeczeństwo, takie jak prostytutki, bezdomnych śpiących w Alei Gwiazd w Hollywood czy zanedbaną kobietę – ofiarę przemocy ze strony męża. Co najważniejsze, film w żaden sposób nie wartościuje przedstawianych postaci. Historie opowiedane przez bezdomnych czy prostytutki są równie ważne jak główny wątek i potraktowane z taką samą powagą. Mactaggart dodaje, że w filmie tym *my również jesteśmy za-*

⁷⁸ Tamże, s. 267.

⁷⁹ A. Mactaggart, *The Film Paintings...*, s. 72.

⁸⁰ Tamże, s. 143.

⁸¹ Tamże, s. 158.

*proszeni do przejścia przez portale lub dziurki od klucza do zupełnie niezwiązanych ze sobą miejsc i czasów, aby jeszcze lepiej poczuć odizolowanie i zagubienie głównych bohaterów*⁸². Film charakteryzuje skomplikowana struktura czasu i miejsca, gdzie wewnątrz i zewnątrz mieszają się ze sobą. W filmie *dwie różne lokalizacje geograficzne oraz dwa różne wymiary czasowe i dwa różne języki dodają tajemniczości i konfundują widza... Od samego początku jesteśmy zdezorientowani i tacy pozostajemy do samego końca*⁸³.

Podsumowując, w filmach Davida Lyncha można zauważyć różne przejawy wykluczenia i alienacji, odzwierciedlające hermetyczność amerykańskich miasteczek i strach ludzi przed innością i dziwnością. Warto jednak zaznaczyć, że reżyser nie dzieli bohaterów na lepszych i gorszych. Zamiast tego stara się pokazać piękno w brzydocie i zaintrygować tym, co odmienne, niekonwencjonalne. Bez względu na zastosowane konwencje poszczególnych gatunków filmowych, dzieła Lyncha wywołują lęk, często również zgorzienie i umacniają pozycję reżysera jako hollywoodzkiego *Króla dziwów*⁸⁴. Mark Frost, scenarzysta „Miasteczka Twin Peaks”, źródła owej dziwności upatruje w fakcie, iż Lynch *lubi dostawać się pod powierzchnię rzeczy i sprawiać, że ludzie czują się niekomfortowo*⁸⁵.

Greg Olson z kolei twierdzi, że Lynch *spędza życie na pokazywaniu niespójnych przeciwieństw i śmieszno-strasznych przemieszczeń świata*⁸⁶ oraz dodaje:

*Lynch jest mistrzem uwidaczniania niesamowitych wydarzeń i obrazów w kontekście codziennej, znanej nam rzeczywistości, modus operandi, które Kafka i Gogol praktykowali z przyjemnością*⁸⁷.

Sam Lynch do opinii na temat swojej twórczości odnosi się następująco:

*Na tym właśnie dla mnie polega kręcenie filmów: są światy i historie, ale są też rzeczy, które da się pokazać na ekranie, a których nie da się opisać słowami. To jest właśnie piękny język kina*⁸⁸.

⁸² Tamże, s. 145.

⁸³ Tamże, s. 145.

⁸⁴ P. A. Woods, *Weirdsville...*, s. 112.

⁸⁵ *David Lynch. Interviews*, ed. R. A. Barney, Jackson, 2009, s. 58.

⁸⁶ G. Olson, *David Lynch: Beautiful Dark*, Lanham, 2011, s. 56.

⁸⁷ Tamże, s. 54.

⁸⁸ *Lynch on Lynch...*, s. 27.

BIBLIOGRAFIA

- Chion M., *David Lynch*, London, 1997.
David Lynch. Interviews, ed. R. A. Barney, Jackson, 2009.
Jerslev A., *Beyond Boundaries: David Lynch's „Lost Highway”*, w: *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*, ed. E. Sheen, A. Davison, London – New York, 2011.
Jung C. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton, 1990.
Kaleta K. C., *David Lynch*, New York, 1995.
Lynch J., *The Secret Diary of Laura Palmer*, New York, 1990.
Lynch on Lynch, ed. Ch. Rodley, New York, 2005.
Mactaggart A., *The Film Paintings of David Lynch. Challenging Film Theory*, Chicago, 2010.
Olson G., *David Lynch: Beautiful Dark*, Lanham, 2011.
Stern E., *Review of Otto Rank's „Der Doppelgänger”*, „Die Literatur”, XXIX, 1926–1927.
Woods P. A., *Weirdsville USA. The Obsessive Universe of David Lynch*, London, 1997.
Žižek S., *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, Seattle, 2000.

MAGDALENA WANDA ZEGARLIŃSKA

ALIENATION AND EXCLUSION IN THE FILMS OF DAVID LYNCH

SUMMARY

The article presents David Lynch's treatment of the themes of alienation and exclusion in his films. It shows the relation between the director's biography and his cinematic visions. The analysis comprises the majority of Lynch's oeuvre – from the short film *Grandmother* and his feature debut *Eraserhead*, through *The Elephant Man* and *Twin Peaks* to the Hollywood trilogy (*Lost Highway*, *Mulholland Drive*, *Inland Empire*). In each of these films the protagonists are either excluded from society or alienate themselves from the outside world. The repertoire of characters that Lynch depicts in his cinematic creations is versatile: abused children, teenage rebels, adults who are unable to form a healthy, loving relationship, incestuous rapists and psychotic murderers with split personality, to name only a few. All of them struggle with their identity and aim to run away from the crude and disappointing reality of their lives. The measures that they undertake are sometimes drastic and portrayed in detail by Lynch, which is one of the main sources of Freudian *uncanny* in the director's films. Another significant aspect that is discussed is how particular characters are excluded from society due to their physical disfigurement, mental illnesses or unconventional behaviour. The conclusion discusses how Lynch creates his *beautiful language of cinema*.

Keywords: alienation, exclusion, David Lynch, dysfunctional family, industry and nature, society, uncanny