

## Hipertekstualna podróż w celu poszukiwaniu narratora w głąb bardzo „Zagubionej autostrady”.

"(...) Nie chodzi o to, żeby cokolwiek burzyć,  
ale o to, by stworzyć poczucie TAJEMNICY.  
Nie lubię zbyt wiele na ten temat mówić,  
bo wtedy — jeśli nie jest się poetą  
- wielka rzecz staje się mniejsza (...)" [1]

Oto właśnie klucz do filmów Davida Lyncha — TAJEMNICA. Reżyser za każdym razem, gdy wypowiada się na temat swojej twórczości, konsekwentnie unika jakiegokolwiek interpretacji swojego dzieła: „Ludzie chcą żebym się wypowiadał, jestem w stanie to zrozumieć, ale czy przypadkiem nie gadamy w kółko o tym samym? (...)" [2].

## Kontekst. Próba określenia „Zagubionej autostrady” jako dzieła postmodernistycznego

"(...) Właśnie klimat nierealności obrazów w ich warstwie przedstawieniowej dojmująco realnych, aż hiperrealnych w nasyceniu wewnętrznych relacji wyjątkową koherencją i spójnością, zaskakuje i wciąga w rzeczywistość, w której wszystko może się zdarzyć, jeśli tylko będziemy za nią podążać, damy się wciągnąć (...). Fantomy organizują **inną rzeczywistość**, umożliwiającą bycie gdzie indziej — w porządku wyobraźni i wypełniających ją obrazów, mających własną strukturę, niesprowadzalną do niczego innego formę bytu, uwolnioną od wymogów empirycznej rzeczywistości". [3]

Filmy Lyncha oscylują pomiędzy jawą i snem, a co za tym idzie, trudno je do końca zrozumieć. Dochodzi do sytuacji, gdy "nad światem **normalnym** zaczyna dominować świat koszmarnych wyobrażeń czy halucynacji, zmieniających sens istnienia". [4] Praktycznie cała twórczość reżysera „Zagubionej autostrady” wpisuje się w postmodernistyczny kontekst.

„Postmodernizm filmowy określa z jednej strony: wykwyty tendencji technologicznych (kino elektroniczne, interaktywne) i kulturowych (kino masowej rozrywki), z drugiej zaś (...) wykwyty tendencji filozoficznych (kino z założenia postmodernistyczne)". [5]

Jak podkreśla Alicja Helman, filmy postmodernistyczne to nielogiczne teksty „rządzone zmiennymi perspektywami, gdzie tworzenie zagadek i wyrafinowane gry między słowem a obrazem wyznaczają przestrzeń, w której rodzą się nowe znaczenia". Istotę stanowi nie tyle treść komunikatu, a sam akt komunikowania. [6] Utwory tego rodzaju, do których z całą pewnością możemy zaliczyć „Zagubioną autostradę”, nie poddają się analizie przyczynowo-skutkowej. Uczestniczenie w spektaklu filmowym stanowi raczej formę zabawy, w której widz staje się świadomym partnerem w konstruowaniu znaczeń a nic nie jest mu narzucone „odgórnie”. Ponowoczesny autor cieszy się wolnością twórczą. Bawi się konwencjami, eksperymentuje, dekonstrukcji ulega zarówno czas, przestrzeń, jak i bohater a także sama rzeczywistość (tak dzieje się w „Zagubionej autostradzie”). Wszystko staje się dozwolone, każde nawet najbardziej absurdalne posunięcie jest usprawiedliwione, bowiem twórca nie pragnie przedstawiać uporządkowanego świata, a wprost przeciwnie, celowo podkreśla to, co niewyjaśniane, nieokreślone, nierzeczywiste. Pytania zawsze dominują nad odpowiedziami.

Intertekstualność, hipertekstualność oraz estetyka cytatów „są typowymi cechami tekstu postmodernistycznego. Korzystając z powtórzeń, z przywracania przeszłości poprzez ponowne odczytanie każdej historii i każdego znaczenia". [7]

Z. Bauman określając ponowoczesność zwraca uwagę na bardzo ważny aspekt, mianowicie wieloznaczność. [8] Ponieważ dzieła te z reguły są otwarte, ilość interpretacji jest praktycznie nieograniczona. Nadawanie nowych sensów jest w istocie tym, dzięki czemu dany utwór istnieje.

Na koniec chcę wspomnieć o jeszcze jednym elemencie istotnym dla filmu postmodernistycznego, a mianowicie o dezorientacji. Dość wnikliwą analizą tego zjawiska zajął Racionalista.pl

się Andrzej Zalewski. [9] Uznaje on wspomnianą dezorientację za najważniejszą technikę w kinie postmodernistycznym. Pragnę bliżej przyjrzeć się podziałowi, jakiego dokonuje autor, ponieważ może to być jedno ze spojrzeń na omawiany w tej pracy film.

Dezorientację dzieli na przedmiotową i nieprzedmiotową. Ta pierwsza objawia się występowaniem dziwnych przedmiotów, obiektów czy samych bohaterów oraz ich niedostosowaniem do świata diegetycznego (w „Zagubionej autostradzie” mamy ich wiele, choćby domek na plaży czy postać Tajemniczego Mężczyzny). Motywacja bohaterów często jest niewykrywalna, charakterystyczna jest niezwykłość gestów i zachowań.

W przypadku dezorientacji nieprzedmiotowej (nieprzedmiotowej, nie ze względu na niewystępowanie przedmiotu, ale dlatego, że przedmiot sam w sobie schodzi na drugi plan — liczy się bowiem sam sposób jego przedstawienia). W obrębie technik nieprzedmiotowych autor wyróżnia: techniki demonstracyjne oraz techniki narracyjne. Te pierwsze to np. wielkie zbliżenia, (których w filmie nie brakuje), zabawa światłem (choćby w scenie transformacji), nagła zmiana poetyki czy hiperbolizacja dźwięku (tu szczególnie można dopatrzeć się odniesień u Lyncha — jest to bowiem reżyser niezwykle wrażliwy na strukturę dźwięku i obrazu. Zawsze do granic możliwości stara się zsynchronizować to, co widzimy z tym, co słyszymy. Często eksperymentuje z gatunkami muzycznymi i bardzo precyzyjnie wybiera z palety gam te dźwięki, które dadzą odpowiedni efekt. Szczególnie pierwsza część filmu przepełniona jest dziwnymi dźwiękami i niezwykle głośnym buczeniem, potęgującym atmosferę grozy i niesamowitości).

Do technik narracyjnych autor zalicza: zwolnienie (najczęściej zestawiane z dynamizmem), niejasność i brak logicznego związku między poszczególnymi sekwencjami, rozciąganie w czasie mało istotnych elementów oraz elipsy fabularne.

Nieumotywowane przeskoki diegetyczne to jeden z najczęstszych zabiegów postmodernistycznych, a i w filmach Lyncha ich nie brakuje. "(...) gest przyczynowości w odniesieniu do niewyjaśnionych przeskoków (przeskoków będących nadal konkretnymi zajściami diegetycznymi), zostaje przesunięty nie tylko z poziomu diegezy, lecz i narracji lub nawet wyłącznie z poziomu narracji. W takim przypadku narracja dysponuje swoistą **wizją** świata przedstawionego i jest przez nią metawyjaśnieniem dla przyczynowych jego zakłóceń".

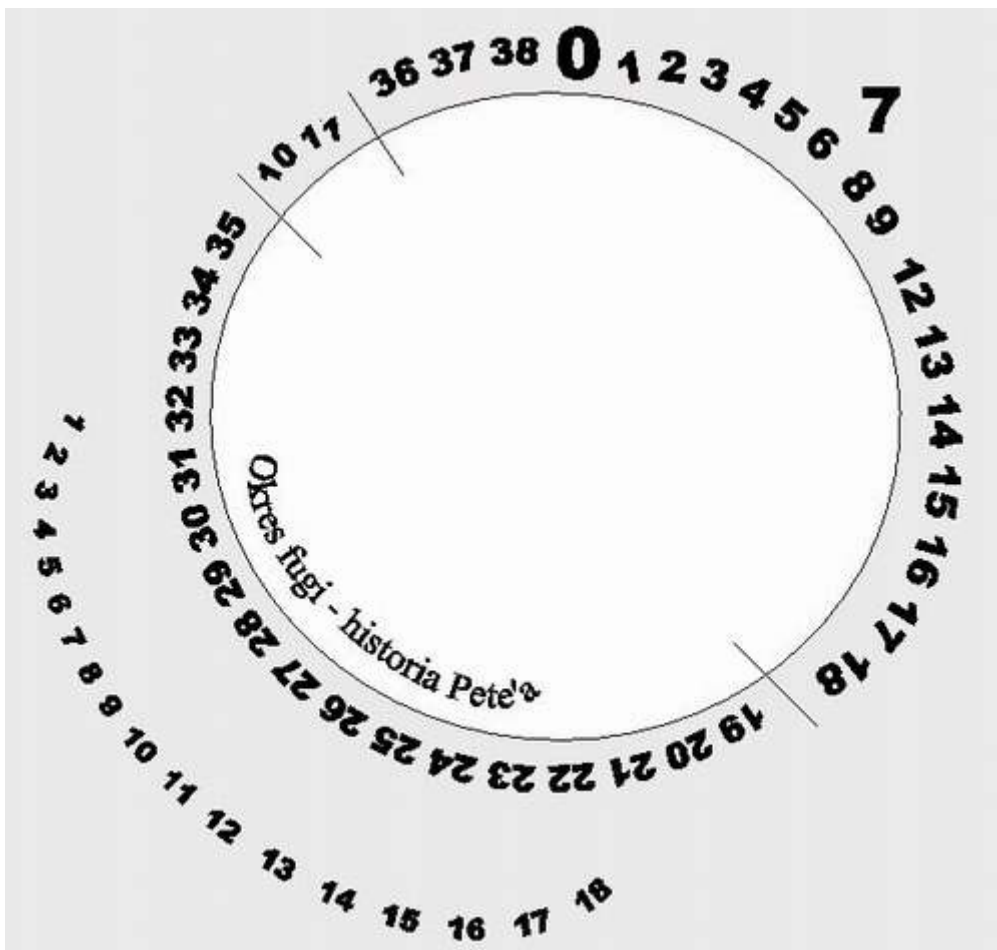
[10]

## A życie kołem się toczy... określenie struktury filmu

W wyniku stosowania wspomnianych technik dezorientacyjnych, widz ma często problemy z dotarciem do sensu obrazu filmowego. Utrudniona percepcja często jest niczym nieumotywowana (oprócz wolności i niezależności twórcy). Jak zauważa Zalewski: "Jeśli film, w pewnym zakresie, przez swoje nagłe i niespotykane usytuowanie obiektu, nie daje możliwości budowy znaczenia materialnego, widz jest w stanie zbudować znaczenie w oparciu o formę diegezy, uznając film, w tym zakresie, za **przejaw działania nieskrępowanej wyobraźni twórczej i walki z ograniczeniami**". [11]

Tak też można śmiało umotywować nietypową strukturę omawianej „Zagubionej autostrady”.

Jednym z ciekawych zabiegów, jakiego użył reżyser jest nie tylko „pocięta” fabuła i brak przyczynowo-skutkowego biegu akcji (poszczególne sekwencje często w żaden sposób nie łączą się ze sobą, a i w obrębie scen brak jest większego związku pomiędzy elementami i zdają się one nie do końca pasować do całości). Ale przede wszystkim chodzi tu o nietypową konstrukcję dzieła, którą najprościej można przedstawić na schemacie koła. Nie posiada ona wyraźnego początku ani końca, a film rozpoczyna się i kończy tą samą sceną. Niemniej jednak mamy tu do czynienia z cyklicznością, historia powraca do punktu 0, ale każda następna, nie będzie już taka sama jak poprzednia. Wydaje się więc, że kres transformacjom przynieść może jedynie śmierć bohatera.



Oznaczenia:

0 — film zaczyna się i kończy tą samą sceną — POV dwupasmowej autostrady nocą, oświetlanej punktowo przez przednie reflektory samochodu.  
 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 — to wydarzenia z życia Freda Madisonsa (opisane szczegółowo w dalszej części pracy)  
 punkt 7 jest to sen Freda, obraz jaki widzimy, wyprzedza wydarzenia mające dopiero nastąpić.

punkt 10, 11 to scena w hotelu Lost Highway, nakrycie żony na zdradzie oraz zabójstwo Dicka Lorant'a — to wydarzenia wyjęte z łańcucha przyczynowo skutkowego  
 Okres fugi — historia Pete'a, to dzieje Pete'a Dayton'a. Cyfry na dole (1-18) oznaczają, że ucieczka od samego siebie okazała się niemożliwa a pewne wydarzenia z życia Freda powracają (choć czasem w zmienionej formie) do życia Pete'a.  
 36-38 to dalsza część fugi, ale już nie pod postacią Pete'a, a Fred'a.

Dlatego wydaje mi się, że w pełni uzasadnione będzie porównanie „Zagubionej autostrady” do fugi.

„W sensie muzycznym ma tu więc miejsce ucieczka tematu w jednym głosie i pogoń za nim w głosie drugim (względnie w wielu głosach). Szczególna wyrazistość tematu jest niekiedy osiągnięta przez zastosowanie w jego konstrukcji, tzw. motywu czołowego. Tkwiące w nim napięcie sprawia, że każdorazowy powrót do tematu przykuwa uwagę słuchacza i nie przemija niezauważony. Po przeprowadzeniu tematu przez wszystkie głosy następuje dłuższy łącznik, kończący pierwszą część fugi, zwaną pokazem, ekspozycją (...) łącznik ów, podobnie jak króciutkie łączniki wspomniane wyżej, również opiera się na motywach tematu czy kontrapunktu. Spełnia on także ważne zadanie harmoniczne zawierając modulacje do tonacji dominanty lub — zwykle w fugach minorowych — do równoległej tonacji majorowej(...) Rozpoczyna się teraz druga, zwykle najdłuższa część fugi, zwana przetworzeniem lub drugą grupą. Istotę jej stanowi urozmaicone operowanie tematem jak i jego kontrapunktem często przy zastosowaniu najróżniejszych kombinacji polifonicznych(...)”. [12]

„Film rozpoczyna jeden temat, potem w odpowiedzi pojawia się drugi. Tymczasem

pierwszy nie przestaje akompaniować bądź też przeobrażać się w kontrtemat. Ta idea opisuje złożone relacje pomiędzy Fredem a Pete'm". [13]

Ponadto terminem fuga można posłużyć się także do interpretacji filmu (o ile takowa jest w ogóle możliwa). Chodzi tu konkretnie o pewne schorzenie zwane psychogeniczną fugą, będące poniekąd kluczem do zagadki.

„Fugi — ucieczki o charakterze czynności impulsywnych. Mogą one odbywać się w stanach przymglonej, obniżonej lub niezmienionej świadomości. Przy powtarzających się fugach, mówimy o poriomanii, tj. o popędzie wędrownym. Fugi mogą pojawiać się w wielu zaburzeniach psychicznych, zwłaszcza w stanach pomrocznych, padaczkowych (...) po stanach tych występuje niepamięć (...). Niekiedy, np. u histeryków, fugi są realizacją tendencji do romantycznych przeżyć, albo do ucieczki przed niemiłymi przeżyciami". [14]

Do tego terminu wrócę w dalszej części pracy, chciałabym jeszcze na koniec przytoczyć, co sam reżyser mówi na ten temat: "(...) w dodatku brzmi tak pięknie, **psychogeniczna fuga**. Ma w sobie muzykę, ma siłę i przypomina sen. Według mnie to określenie jest piękne, nawet gdy nic nie znaczy". [15]

Jednak warto spróbować dotrzeć do jego znaczenia.

## W poszukiwaniu narratora — analiza „Zagubionej autostrady”

W poniższej analizie, chciałabym zająć się problemem narracji i w tym celu posłużę się teorią kognitywną. Zajmuje się ona m.in. opisem procesów umysłowych, jakie zachodzą u widza w trakcie oglądania filmu, ale także wpływem określonych elementów na budowanie oczekiwań, co do dalszego przebiegu dzieła filmowego. To analiza roli widza, jaką pełni w konstruowaniu znaczenia, odnajdywaniu wskazówek w tekście i uzupełnianiu luk.

Sekwencja początkowa (określona przeze mnie jako punkt 0), przedstawia obraz dwupasmowej autostrady nocą, widziany z punktu widzenia osoby po niej jadącej. Trochę światła dają jedynie przednie reflektory samochodu. Ten POV trwa podczas trwania napisów początkowych, a towarzyszy mu utwór Dawida Bowie'go „I'm deranged” (jestem stuknięty), będącej klamrą otwierającą i zamykającą film. Tytuł wydaje się bardzo znaczący, jeśli weźmiemy pod uwagę głównego bohatera, ale znaczenia nabiera dopiero na koniec filmu (na początku nie wiemy, że główny protagonista ma problemy ze zdrowiem psychicznym i że to on jest za kierownicą samochodu).

W scenie 1. poznajemy głównego bohatera, Freda Madisona i zakładamy, że będzie on głównym protagonistą filmu. Najpierw widzimy go pośród totalnych ciemności, odpalającego papierosa. Chwilę potem robi się jasno, a więc przyjmujemy, że przesiedział tak całą noc. Nie wygląda on najlepiej, można więc wyciągnąć wniosek, że albo jest chory, albo go coś trapi. Nagle słyszy dźwięk domofonu, po czym odbiera wiadomość: „Dick Lorant nie żyje”. Gdy podchodzi do okna (a my wraz z nim), nikogo nie dostrzega, ulica jest pusta. Słyszy jedynie odgłos policyjnych syren. Ostatnie ujęcie, zrobione z zewnątrz, przedstawia Freda stojącego w oknie.

Pojawiają się więc w tej scenie dwie zagadki: kim jest (był) Dick Lorant, oraz kto jest nadawcą tej wiadomości. Nie wiemy tego tak, jak nie wie tego główny bohater, a więc używając Braniganowskiego określenia, przyjmujemy, że Fred jest tu fokalizerem. Fokalizacja jest w tym przypadku zarówno zewnętrzna, (gdy w przybliżeniu widzimy to, co on) jak i wewnętrzna (gdy dosłownie patrzymy jego oczami — fokalizacja percepcyjna). Na koniec pojawia się jednak coś, co można uznać za punkt widzenia narratora. Film jest tu mało komunikatywny, ponieważ otwarcie odmawia się nam pokazania istotnej informacji, kto nadał tę wiadomość.

Oglądając film zawsze tworzymy jakieś hipotezy, prognozujemy dalsze wydarzenia. Czynimy to na podstawie różnych wskazówek, jakie otrzymujemy w trakcie oglądania filmu. Na podstawie zdobytej wiedzy konstruujemy pewnego rodzaju schemat. Pomaga on budować oczekiwania, co do dalszego rozwoju akcji a także klasyfikowania nabywanej wiedzy bazując na wiedzy już zdobytej, pewne informacje odrzucamy, a inne wpisujemy w schemat uznając je za istotne. [16] W filmach tego typu co „Zagubiona autostrada” bardzo często musimy aktualizować wiedzę, co chwilę zmieniać nasze twierdzenia. Bordwell mówi o istnieniu w filmie luk, służą one m.in. potęgowaniu ciekawości, są elementem zaskoczenia.

Wyróżnia kilka jej rodzajów. Mówi m.in. o lukach tymczasowych, (które wyjaśniają się na koniec filmu) oraz stałych, o lukach jawnych, (gdy istotne dla filmu informacje zostają usunięte i celowo opóźnia się ich dostarczenie) i zatajone (ledwie dostrzegalne). [17] Tu mamy do

czynienia z luką jawną, bowiem otwarcie odmawia się nam pokazania, kto dostarcza wiadomości o śmierci Dicka Loranta, ale zakładamy, że wkrótce się to wyjaśni.

Scena 2. rozgrywa się późnym wieczorem lub nocą (a więc znów mamy do czynienia z długim upływem czasu), w trakcie której bohater szykuje się do swojego koncertu. Poznajemy jego żonę Rene, która decyduje się zostać w domu i poczytać książkę.

Kolejna scena w klubie Luna Lounge wyraźnie różni się od dwóch poprzednich, zarówno wizualnie jak i audialnie. Zrealizowana została w konwencji wideoklipu, obrazy zmieniają się bardzo dynamicznie, a towarzyszą temu ostre błyski światła i głośna muzyka (utwór „Red Rabbits With Teeth”). Dźwięki wydobywające się z instrumentu przypominają raczej przeraźliwy krzyk doprowadzający do obłędu. W przerwie koncertu Fred telefonuje gdzieś, ale nikt nie odbiera telefonu (zostaje nam pokazane puste pomieszczenie). Najprawdopodobniej bohater sprawdza swoją żonę podejrzewając, że nie pozostaje mu wierna. Widz wciąż ma problemy z określeniem głównego wątku filmu: czy będzie to nieudane małżeństwo, śmierć Dicka Loranta i czy obie sprawy są w jakikolwiek sposób ze sobą powiązane. Ponownie mamy tu do czynienia z focalizacją (czy też — jakby to określił Borwell — narracją ograniczoną), bowiem nie wiemy gdzie jest Rene, czy rzeczywiście zdradza męża. Pojawia się kolejna zagadka.

Gdy Fred wraca do domu (scena 4.) Rene smacznie śpi. Fred jednak wydaje się być zdenerwowany całą sytuacją.

Scenę 5. rozpoczyna ujęcie domu od zewnątrz. Rene wychodzi z rana przed dom po gazetę (znów elipsa czasowa) i znajduje na schodach tajemniczą kopertę. Wchodzi do mieszkania (w którym zawsze, bez względu na porę dnia panują ciemności) i odnajduje w kopercie kasetę video. Wydaje się być przy tym dość zdenerwowana. Nie udaje się jej ukryć taśmy przed Fredem, gdyż ten nadchodzi z nienacką. Włączają taśmę i okazuje się, że przedstawia ona frontalne ujęcie domu Madisonów. Dziwnym wydaje się fakt, że Fred w żaden sposób nie próbuje wyjaśnić sytuacji z poprzedniej nocy, a jej zachowanie z kolei budzi wątpliwości. Dochodzi tu kolejne pytanie: kto nagrał taśmę i dlaczego? (sugestia Rene, że jest to ktoś z biura nieruchomości, nie jest zbyt przekonująca). Kolejna scena przedstawia bohaterów w łóżku. Fred przypomina sobie jakiś koncert, podczas którego widzi jak Rene wychodzi z młodym mężczyzną z budynku. Nie wydaje się by był to ten sam koncert, ponieważ po pierwsze Fred jest ubrany inaczej, a po drugie byłoby to całkiem nielogiczne, gdyby Rene wiedząc, że Fred nie spodziewa się jej, pojawiła się tam z jakimś mężczyzną. Wnioskujemy więc, że młody mężczyzna jest jej kochankiem, a koncert miał miejsce wcześniej (dlatego Fred podejrzewa żonę o zdradę). Wciąż mamy ograniczony dostęp do wiedzy o świecie przedstawionym, co więcej focalizacja pogłębia się (mamy dostęp do myśli, wspomnień głównego bohatera). To, co daje się zauważyć dotychczas, to także brak większego związku pomiędzy kolejnymi scenami a także elipsy czasowe: akcja rozgrywa się albo nad ranem, albo w nocy. Niemniej jednak nic nie wskazuje na brak linearności, z wyjątkiem wspomnianego w scenie 6. koncertu.

Chwilę później Fred i Rene kochają się (scenie tej towarzyszy utwór „Song to the Siren”), ale z jej strony nie widać większego zaangażowania. Na twarzy Freda pojawia się złość i upokorzenie. Następnie opowiada jej swój sen z poprzedniej nocy (scena 7.). Tej opowieści towarzyszy obraz: Fred idzie korytarzem, słyszy wołającą go Rene. Nagle widać ją leżącą już w łóżku, a kamera (POV) gwałtownie zbliża się w jej kierunku. Rene zasłania się rękami i krzyczy. Po czym następuje przebudzenie Freda, spogląda na żonę, ale jej twarz na chwilę zmienia się w twarz jakiegoś mężczyzny (widzimy ją z pozycji Freda — focalizacja percepcyjna). Scena ta budzi wiele wątpliwości. Po pierwsze to, co widzimy nie do końca pokrywa się z tym, co słyszymy (gdy Fred mówi, że patrzył na żonę, ale to nie była ona, my widzimy obraz, przedstawiający leżącą w łóżku Rene. Dopiero potem, rzeczywiście pojawia się twarz jakiegoś człowieka, ale ma to miejsce po skończonej już opowieści). Można postawić więc hipotezę, że to, co widzieliśmy, nie było owym snem, a jedynie obrazem nałożonym na opowieść Freda. Po drugie dość dziwne jest przebudzenie bohatera tuż po „ataku” kamery na Rene (trudno do końca stwierdzić, w którym momencie sen się kończy). Biorąc pod uwagę wcześniejsze sceny i fakt, że Fred od początku jest focalizerem i mamy do czynienia z focalizacją mentalną, a więc często widzimy to co Fred, to ów dziwny obraz może być jego wyobrażeniem. Komunikatywność jest tu niska, ponieważ wydarzenia zostały przedstawione w sposób niejasny, nie wiemy do końca, w którym momencie sen się skończył.

Scena 8. rozpoczyna się tak samo jak scena 5. — Rene nad ranem znajduje kasetę.

Początkowo wydaje się to być ta sama kasetka, ale okazuje się, że tym razem ktoś wszedł do środka i sfilmował bohaterów podczas snu. Rene postanawia zadzwonić na policję. Do Madisonów przyjeżdża dwóch detektywów i dokładnie oglądają mieszkanie. Następnie wypytują Freda o posiadanie kamery i tu pojawia się kluczowe dla filmu zdanie, gdy Fred przyznaje „Lubię zapamiętywać przeszłość na swój sposób (...) Zapamiętuję, co pamiętam a niekoniecznie to, co się wydarzyło”.

Detektywi zalecają włączenie alarmu, a następnie obiecują obserwować dom.

Wypowiedź Freda jest więc bardzo istotna, wydaje się bowiem usprawiedliwieniem nie tylko dla trudności w określeniu sjużetu, ale i, jak się później okaże, dla braku linearności. Niemniej jednak Fred przestaje być już wiarygodny, bo zapamiętuje to, co chce, a nie to, co się wydarzyło.

Ponieważ widzimy a zarazem wiemy tyle co Fred, a to, co on pamięta jest niekoniecznie prawdziwe, to stawia to pod znakiem zapytania wszystko, co wiemy do tej pory (czy na pewno widział Rene z jakimś mężczyzną, czy odebrał wiadomość o śmierci Dicka Lorant'a itd.) Film jest coraz mniej komunikatywny.

Kolejna, 10. scena rozgrywa się wieczorem i tak jak było to wcześniej, scena ta nie wynika z poprzedniej. Madisonowie są na przyjęciu u znajomego Rene — Andy'ego (mężczyzna ze sceny 6.). Rene jest pijana i flirtuje z Andy'm, co nie wydaje się zbytnio poruszać Freda. Odchodzi po drinki, muzyka cichnie, a do bohatera podchodzi Tajemniczy Mężczyzna (TM) (to jego twarz pojawiła się na chwilę w scenie 7.). To postać dość groteskowa, budząca raczej przerażenie niż śmiech. Ale jeszcze bardziej nierealny niż sam wygląd owej postaci, wydaje się rozmowa, w jaką wdał się z Fredem. Sugeruje on, że spotkali się już wcześniej, chociaż Fred zaprzecza i faktycznie wydaje się tego nie pamiętać, (ale my wiemy, że postać ta już się pojawiła i my ją widzieliśmy, co więcej, ukazana została z perspektywy Freda. Mając na uwadze skłonności pamięciowe Freda, przestajemy traktować go jak osobę wiarygodną). Tuż potem ma miejsce sytuacja, w której Tajemniczy Mężczyzna znajduje się w dwóch miejscach na raz (na imprezie i u Madisonów). Odbiera bowiem telefon, który nasz bohater wykonuje do własnego domu. Co więcej TM sugeruje, że Fred sam go tam zaprosił, bo on nigdy nie pojawia się nie zaproszony. Tym razem trudno w jakikolwiek sposób to wyjaśnić (chyba że jest on jedynie wytworem wyobraźni Freda). Na pytanie, kim jest ów mężczyzna, Andy odpowiada, że jest to przyjaciel Dicka Loranta. Gdy Fred mówi, że Dick Lorant nie żyje, Andy najpierw wydaje się zmieszany, a potem zdenerwowany. Madisonowie wychodzą z imprezy.

Teoretycznie w tej scenie pojawia się wiele wskazówek, którymi można by uzupełnić luki (kim jest mężczyzna, z którym Rene wyszła z koncertu, kim jest człowiek, którego twarz widzieliśmy w scenie 7. Dick Lorant staje się postacią kojarzoną przez innych bohaterów, a więc należy do diegezy). Niczego jednak to nie zmienia, nic nie staje się przez to jaśniejsze, a wprost przeciwnie.

Gdy po imprezie wracają do domu (scena 13.) Fred wypytuje żonę o Andy'ego. Okazuje się, że jakiś czas temu załatwił jej pracę, ale nie pamięta jaką. Gdy podjeżdżają pod dom, Fred sprawdza, czy nikogo nie ma, a następnie wchodzi razem. Rene szykuje się do spania, a Fred chodzi po mieszkaniu. Bohaterka zaczyna wołać męża (tak, jak w scenie 7., a więc linearność została tu zaburzona), a ten idzie korytarzem (patrzy w kamerę — samoświadomy moment narracji). Różnica między sceną 7. a 13. polega na tym, że tym razem nie tylko widzimy, ale i słyszymy Rene. Fred wchodzi do sypialni i scena się kończy. Zestawiając obie sceny możemy wyciągnąć wniosek, że to Fred był owym napastnikiem. Ale odmawia się nam udzielenia odpowiedzi.

Scenę 14. rozpoczyna odnalezienie kolejnej kasety, ale tym razem po raz pierwszy odnajduje ją Fred. Zapewne znów jest poranek. Taśma przedstawia wnętrze domu, a następnie Freda całego we krwi, pochylonego nad zmasakrowanymi zwłokami swojej żony. Znów odmawia się widzowi pokazania istotnej dla filmu sceny, a więc aktu morderstwa. Wciąż widz jest zwodzony, a informacje docierają do niego z opóźnieniem w stosunku do tego, kiedy się wydarzyły.

Kolejna scena rozpoczyna się ciosem wymierzonym we Freda, patrzącego prosto w kamerę (samoświadomość jest więc tu wysoka). Okazuje się, że w mieszkaniu są detektywi, lecz moment ich przybycia został pominięty (elipsa czasowa). Nazywają go mordercą, a więc przyjmujemy, że Fred zamordował Rene, choć sam wydaje się być tego nieświadomy. Pomimo iż jest to 48. minuta filmu, widz ma problem z określeniem, co właściwie stanowi główny problem filmu.

Komunikatywność jest więc niska.

Kolejne sceny (16. i 17.), rozgrywają się w więzieniu. Fred zostaje skazany za morderstwo pierwszego stopnia na karę śmierci na krześle elektrycznym (sam proces zostaje pominięty, słyszymy jednak głos z offu ogłaszający wyrok, może być to wspomnienie samego bohatera, jego wewnętrzny głos). Zostaje wprowadzony do celi, przypomina sobie zamordowaną żonę. To, co widzimy, jest tym, co przypomina sobie bohater (głębia). Obrazy są na tyle chaotyczne, że wydaje się jakby on sam próbował sobie przypomnieć, co się właściwie stało. Ma poważne bóle głowy, wobec których medycyna jest bezsilna (nie pomaga wizyta u lekarza).

To, co się dzieje w scenie 18. jest bardzo trudne do wyjaśnienia. Fred ma bardzo silne bóle głowy. Ponownie słychać utwór „Song to the Siren”, pojawia się nagle obraz płonącego domku na plaży, z którego wychodzi i po chwili wchodzi Tajemniczy Mężczyzna. Obrazy te pojawiają się jako wizje, czy też wspomnienia głównego bohatera, zmieniają się szybko i nie wydają się łączyć w jakąś sensowną całość (ponownie mamy więc do czynienia z focalizacją mentalną). Od czasu do czasu widzimy twarz Freda wykrzywioną z bólu. Po serii ostrych błysków lampy, pojawia się obraz autostrady nocą (tak jak w scenie 0). Kamera nagle zatrzymuje się przed młodym chłopakiem, stojącym przy drodze. Słychać jak ktoś krzyczy do niego Pete. Następnie znów widzimy Freda, całego we krwi, wijącego się po podłodze. Jak określone zostało to w scenariuszu, jego twarz powoli nabiera rysów Pete'a Daytona. 18. scenę kończy ostry błysk lampy. To jedna z najbardziej tajemniczych scen filmu. Cały czas narracja jest ograniczona i głęboka, a co za tym idzie, nasza wiedza o diegezie jest niepełna. Film jest tu mało komunikatywny, ponieważ dostarcza nam mało precyzyjnych obrazów. Trudno widzowi poukładać to, co widzi, w całość.

Jak się okaże, scena 19. rozpoczyna drugą część filmu, w celi bowiem znajduje się już nie Fred, a chłopak, którego widzieliśmy w poprzedniej scenie. Zidentyfikowany zostaje jako Pete Dayton. Nikt nie potrafi wyjaśnić skąd się tam wziął ani gdzie się podział Fred Madison. Pete zostaje zabrany do domu i poddany obserwacji przez detektywów. Dość trudno racjonalnie wytłumaczyć to, co się stało. Ludzie nie zmieniają tożsamości, nie potrafią zniknąć ani przybierać innej postaci (chyba, że w bajkach). Dość wątpliwa jest też ucieczka Freda z celi śmierci. Mało prawdopodobne jest też, by już w tym miejscu widz przyjął, że to, co będzie się działo dalej, jest jedynie wytworem wyobraźni Freda. Pozostajemy więc bez odpowiedzi na pytania z pierwszej części filmu: kim był Dick Lorant, kto dostarczył informacji o jego śmierci, kto nagrywał taśmy i dlaczego, czy Rene zdradzała męża i czy dlatego ją zabił (o ile to on ją zabił), wreszcie gdzie jest Fred. Film ukrywa przed nami ważne informacje, komunikatywność jest więc bardzo niska. Widz nie jest w stanie skonstruować fabuły na podstawie dotychczasowego sjużetu. Wszystko wskazuje na to, że nie uzyskamy już odpowiedzi na tamte pytania, ponieważ pojawia się w filmie nowy protagonista.

W kolejnej scenie, gdy zabrany przez przyjaciół na imprezę Pete tańczy ze swoją dziewczyną Sheila (widzieliśmy ją w scenie 18.), dowiadujemy się, że jest „coś”, co wydarzyło się „tamtej” nocy, co zmieniło Pete'a. Nie wiemy jednak co się stało, tak jak nie pamięta tego Pete, a więc znów powtarza się sytuacja z pierwszej części — ograniczony zakres informacji, umotywowany istnieniem focalizera — Pete'a, który sam ich nie posiada. Ponieważ inni bohaterowie filmu wiedzą, co się wydarzyło (jak się okaże oprócz Sheili wiedzą o tym także rodzice Pete'a), dlatego film wciąż jest mało komunikatywny.

Scena 22. wprowadza nie mniej zamieszania. Pete jedzie do warsztatu samochodowego (po dłuższej przerwie, ale nie wiemy czym była spowodowana), a po chwili przyjeżdża jego stały klient, pan Eddie, którego dwóch detektywów identyfikuje jako Dicka Loranta. Widz w tym momencie jest kompletnie zdezorientowany, zupełnie niejasnym jest fakt, skąd wziął się tu Dick Lorant tym bardziej, że teoretycznie powinien już nie żyć (zakładając, że dotychczasowe wydarzenia występowały, co prawda z pewnymi elipsami, ale raczej linearnie. A więc transformacja w Pete'a nastąpiła po śmierci Dicka Loranta). Tu może pojawić się podejrzenie, że wydarzenia te nie dzieją się naprawdę.

Kolejna scena, pokazuje Pete'a przed lustrem przyglądającego się sobie pośród ciemności (Fred także często patrzył w lustro), a następnie kochającego się ze swoją dziewczyną.

Kolejne analogie między Fredem a Pete'm, odnajdujemy w scenie 24. kiedy podczas pracy w warsztacie z radia dobiega utwór „Red Rabbits With Teeth”, który wywołuje u niego silne bóle głowy.

Druga część, podobnie jak pierwsza, rozgrywa się wyłącznie albo w dzień, albo w nocy,

choć częściej jest to noc. Wiele jest tu niejasności, wynikających głównie z dziwnych analogii do pierwszej części. Na razie zadajemy sobie głównie jedno pytanie: co zaszło „tamtej” nocy? Pytań jednak przybędzie.

W scenie 25. pojawia się bowiem dziewczyna pana Eddiego — Alice, grana przez tą samą aktorkę co Rene, ale będącą poniekąd jej przeciwieństwem (jest blondynką, najczęściej ubraną na biało, wyglądającą jak typowa *femme fatale*). Znowu więc pytamy: czy jest to ta sama osoba, czy też Patricia Arquette gra dwie różne postacie?

Pete umawia się z Alice (sceny 26-28) i zostaje jej kochankiem. Sprawy zaczynają się komplikować, gdy pan Eddie zaczyna coś podejrzewać (Alice dzwoni do Pete'a, by go o tym poinformować. Rozmowa ta zostaje pokazana, tak samo jak rozmowa Rene z policją, poprzez wielkie zbliżenie ust i słuchawki telefonicznej). Scena 29. jest dość dziwną wizją halucynacji głównego bohatera (fokalizacja mentalna).

W kolejnej scenie ponownie wracamy do problemu „tamtej” nocy. Pete rozmawia z rodzicami i ma ostre bóle głowy. Z rozmowy wynika, że był tam z Sheilą z jakimś mężczyzną (pokazany zostaje fragment ze sceny 18., który najprawdopodobniej jest przebłyskiem pamięci Pete'a). Co więcej pojawia się na chwilę zmasakrowane ciało Rene. Tu zaczynamy mieć poważne wątpliwości, w jaki sposób coś, co było częścią pamięci Freda, nagle staje się wspomnieniem Pete'a? Coraz bardziej prawdopodobna jest więc hipoteza, że Pete jest jedynie wytworem wyobraźni Freda. Film pozostaje więc mało komunikatywny.

Pan Eddie zaczyna grozić Pete'owi (scena 31.), wobec czego Alice wymyśla plan: chce, by Pete pomógł jej okraść Andy'ego, który pracuje dla pana Eddiego (kręci filmy porno). Wtedy zdobędą pieniądze i będą mogli uciec. Pojawia się długa retrospekcja opowiadająca dzieje Alice (Andy załatwił jej pracę, nie wiedziała, że będzie to granie w filmach pornograficznych dla pana Eddiego; przy okazji została jego kochanką). Warto tu zaznaczyć, że pojawia się w tej scenie ten sam dialog co w scenie 13., gdy Alice opowiada mężowi o tym, jak poznała Andy'ego. Jeśli te dwie historie filmu rozumiemy analogicznie, możemy wyciągnąć wniosek, że Rene grała w filmach porno dla pana Eddiego/Dicka Loranta, i stąd jej strach, gdy znalazła tajemniczą kasetę przed domem.

Gdy Pete wraca do domu, Sheila wiedząc o tym, że Pete ją zdradza, zrywa z nim, po czym bohater otrzymuje dziwny telefon od pana Eddiego (scena 33.). Pete wyraźnie się boi, tym bardziej, gdy słuchawkę przejmuje Tajemniczy Mężczyzna. Znowu pojawia się analogiczny dialog (taki, jak w rozmowie z Fredem w scenie 12.), a następnie Tajemniczy Mężczyzna dodaje: „Na Dalekim Wschodzie, skazanego na śmierć wysłała się tam, skąd nie ma ucieczki. Nie wiem, kiedy kat stanie nad nim i wpakuje mu kulę w łeb”. Słowa te wydają się być całkiem adekwatne, lecz w stosunku do Freda. Ponownie nie wiemy skąd wziął się tu Tajemniczy Mężczyzna, a Pete, tak jak Fred kiedyś, zaprzecza, jakoby mieli się wcześniej spotkać, mimo że TM twierdzi inaczej.

W 34. scenie dochodzi do zabicia Andy'ego (jest to ten sam Andy, którego znała Rene). Morderstwo to nie było jednak zaplanowane. Na wielkim telebimie Pete ogląda film porno z udziałem Alice. Znajduje zdjęcie, na którym znajdują się Eddie Lorant, Andy, Alice i Rene. Sam wydaje się zaszokowany podobieństwem obu kobiet i zadaje pytanie, które i my zadawaliśmy sobie na początku, czy one obie to ta sama osoba? Alice jednak wskazuje na blondynkę i stwierdza, że to jest ona. Okradają Andy'ego, a Pete ponownie dostaje ataku. Idzie do łazienki korytarzem, scenie tej towarzyszy utwór „Rammstein” oraz ostre błyski światła. Mija pokój 25, wchodzi do pokoju 26 i widzi tam parę uprawiającą dość agresywny seks.

Następnie Alice i Pete jadą do pasera (scena 35.). Znowu pojawia się charakterystyczny obraz autostrady nocą, po czym bohaterowie trafiają do domku na plaży, który już wcześniej zaobserwowaliśmy w scenie [18]. W domku nikogo nie ma, a bohaterowie zaczynają się kochać. Scenie tej towarzyszy utwór „Song to the Siren”, ten sam, który pojawił się w scenie 6., gdy Rene i Fred kochają się. Tak jak było to w poprzednim przypadku, tylko męska strona angażuje się w akt, a Alice mówi: „Nigdy nie będziesz mnie miał”, po czym wstaje i odchodzi. Ale gdy Pete wstaje, okazuje się, że jest to Fred. Pojawia się Tajemniczy Mężczyzna i wchodzi do domku. Fred idzie za nim i woła Alice, ale TM krzyczy, że ona ma na imię Rene, po czym wyjmuje kamerę i zaczyna filmować Freda. Ten wsiada do samochodu i ucieka. Kolejny już raz pojawia się znane nam ujęcie autostrady. Tym razem jednak widzimy wyraźnie, że za kółkiem siedzi Fred.

W tej scenie wszystko właściwie na nowo traci sens. Z jednej strony wygląda na to, że to Tajemniczy Mężczyzna jest autorem kaset video, które otrzymywali Madisonowie. Ale nadal jest to postać „nie z tego świata”. Poza tym, nie wiadzieć czemu Pete zmienia się we Freda.



Alice/Rene wchodzi do domku po czym znika (a ludzie nie znikają). To wszystko sprawia, że zaczynamy mieć poważne wątpliwości, czy to co widzimy dzieje się naprawdę. Można przyjąć więc kolejną hipotezę, że to co się dzieje, jest jedynie wytworem wyobraźni Freda. Jediną różnicą jest powrót do swojego naturalnego wyglądu, (bowiem Pete już nie powróci).

W kolejnej scenie (10.) Fred jedzie do hotelu Lost Highway, widzimy jak mija pokój 26, w którym Rene kocha się z Dickiem Lorantem (my ją widzimy, ale Fred nie, a więc ujawnia się tu instancja narratora wszechobecnego). Bohater wchodzi do pokoju nr 25 a następnie wygląda przez okno. Widzi Rene (w białej sukni, w której pojawia się na imprezie u Andy'ego w scenie 12.) a następnie wychodzi z pokoju i idzie tym samym korytarzem, co Pete, w scenie 34. Pojawia się tu ten sam utwór muzyczny („Rammstein”), te same błyski światła. Wchodzi do pokoju 25 i zaczyna okładać pięściami kochankę żony, obezwładnia go i wsadza do bagażnika swego samochodu (całą tę sytuację obserwuje zza zasłonki Tajemniczy Mężczyzna). Następnie jadą na pustynię (scena 11.) do znanego już nam domku na plaży, po czym Fred morduje Dicka Loranta (to prawdopodobnie Tajemniczy Mężczyzna, choć nie wiadomo skąd się tam wziął, podaje Fredowi nóż). Na małym ekraniku obserwujemy film pornograficzny z udziałem Rene oraz jej bliskie stosunki z Dickiem Lorantem. Chwilę potem TM strzela do pana Eddiego i szepce coś Fredowi do ucha, po czym ten odjeżdża.

Tu właściwie wszystko nabiera sensu. Ponieważ Rene już nie żyje, wnioskujemy, że te wydarzenia miały miejsce wcześniej, pomiędzy sceną 11. a 12., tuż przed przyjęciem u Andy'ego, o czym świadczyć może strój Rene. Fred śledził swoją żonę, upewnił się, że go zdradza, więc postanowił się zemścić. Zabił kochankę i dlatego stwierdził u Andy'ego, że Dick Lorant nie żyje. Teraz cała historia Pete'a wydaje się jedynie wypełnieniem, wytworem jego wyobraźni.

Scena 36. przedstawia czterech detektywów w domu u Andy'ego (dwóch z pierwszej części i dwóch z drugiej). Ponieważ ci drudzy wcześniej funkcjonowali w obrębie świata halucynacji i wyobrażeń, a także mowa jest tam o odciskach palców Pete'a Daytona, a ten, jak przyjęliśmy, nie istnieje, cała ta scena wydaje się być dalszym ciągiem wydarzeń nierzeczywistych. (A więc wydarzenia 10. i 11. zostały po prostu przeniesione na koniec, by utrudnić zrozumienie filmu). Wobec tego, cały film wydaje się być mało komunikatywny.

Następnie Fred odjeżdża pod swój dom (scena 37.) i nadaje przez domofon wiadomość: „Dick Lorant nie żyje”. Widząc detektywów zaczyna uciekać, a ci włączają syrenę policyjną i zaczynają go gonić.

Scena ta wydaje się być uzupełnieniem do sceny 1., nadawcą wiadomości jest sam Fred, ale wiemy, że nie może on być zarówno nadawcą, jak i odbiorcą tej wiadomości, przynajmniej nie w realnym świecie. Tak więc można przyjąć, że scena 37. także jest częścią wyobraźni.

Fred ucieka (scena 38.), a ostatnie ujęcie pokazuje najprawdopodobniej kolejną transformację.

Przyjmujemy, że Fred jest w więzieniu, jest to kontynuacja jego wyobrażeń. Ponieważ „stanie się” Pete'm nie dało oczekiwanych rezultatów, rozpoczyna się kolejna historia, której już nie poznamy, ale której finał możemy przewidzieć.

Film kończy się ujęciem autostrady nocą i ponownie pojawia się utwór „I'm deranged”. Scena ta stanowi urocze preludium do kolejnej historii.

## Psychogeniczna fuga — próba dotarcia do sensu „Zagubionej autostrady”

Rzeczywiście wiele jest w tym filmie niedopowiedzeń, pewne elementy tej układanki nie pasują do całości, co więcej wydaje się, że pewnych elementów brakuje, a znaleźć może je tylko widz, używając do tego wyłącznie swojej wyobraźni.

Przez cały film sytuacja przedstawia się następująco: pojawiają się pytania, w następnej scenie zamiast odpowiedzi albo przynajmniej wskazówki pojawiają się kolejne pytanie. I taka sytuacja utrzymuje się przez cały film. Na końcu też właściwie niewiele się wyjaśnia i praktycznie nie dostajemy żadnej precyzyjnie określonej odpowiedzi.

Chciałabym przytoczyć tu fragment tekstu Petera Wussa *Struktury narracyjne a pamięć widza*. Mówi on tam, że informacja przechodzi określoną drogę: „poprzez pamięć sensoryczną do pamięci krótkotrwałej, a następnie poprzez pamięć roboczą do pamięci długotrwałej. Pamięć robocza odpowiada za rozpoznawanie i przetwarzanie pewnych elementów, które w pamięci

krótkotrwałej występują zaledwie przez kilka sekund". Z kolei, jak autor podaje za Klixem, podstawowa funkcja pamięci długotrwałej to odtwarzanie informacji odpornych na zapomnienie, zdolność identyfikowania, reprodukowania i produkowania. [19]

W przypadku „Zagubionej autostrady” sytuacja jest nieco utrudniona. „Poszatkowana” i nietypowa struktura utrudnia łączenie elementów i stawianie hipotez. Trudno za pierwszym razem dostrzec wszystkie istotne elementy, odkryć ich wzajemne powiązania, gdyż widz nie wie, co jest do końca istotne, nie spodziewa się takiego zakończenia, jakie ma go czekać. Dopiero oglądając film drugi raz (najlepiej pod rząd) pewne elementy utrwalane są w pamięci i mogą być kojarzone z określonymi scenami.

Trudno dopatrywać się logiki i racjonalnego wytłumaczenia, jeśli to, co widzimy na ekranie, jest w dużej mierze subiektywną wizją kogoś, kto w dodatku nie jest całkiem zdrowy psychicznie. Staralam się konsekwentnie podążać drogą, o której wspomniałam na początku tej pracy, zaznaczam jednak, że jest to jeden z wielu możliwych tropów.

Mowa o wspomnianym już schorzeniu, zwanym psychogeniczną fugą. Łatwo dopatrzeć się tu analogii: Fred ma pewne podejrzenia, że jego żona nie pozostaje mu wierna (być może jednym z sygnałów było zobaczenie jej z Andy'm). Postanawia więc ją śledzić i faktycznie jego przypuszczenia okazują się słuszne. Owładnięty chęcią zemsty zabija kochankę żony (Dicka Loranta) i odkrywa, że jego małżonka grała w filmach pornograficznych. Postanawia więc ukarać także Rene. W następstwie tych czynów zaczynają go gnębić wyrzuty sumienia i nie może poradzić sobie z tym, co zrobił. Będąc więc w celi śmierci w oczekiwaniu na wyrok skazujący go na śmierć na krześle elektrycznym, zapada w stan fugi, będącej jedyną formą ucieczki od siebie samego. Ponieważ nie może opuścić celi, odbywa tę ucieczkę we własnej głowie. Staje się młodym, przystojnym chłopakiem, ma ładną dziewczynę, ale wkrótce jego wizja okazuje się jeszcze większym koszmarem. Nie dość, że jego wyobrażone *alter ego* popełnia kolejne zbrodnie, fuga, mająca być jego wyzwoleniem, staje się dla niego koszmarem, i pewne elementy z jego prawdziwego życia powracają w zmienionej formie, prześladowając go.

Po pierwsze — postać kobiety. Rene jest brunetką, zwykle ubraną na czarno z kruczo pomalowanymi paznokciami. Alice, kochanka Pete'a jest blondynką, często w białych strojach, typowa *femme fatale*, więc Fredowi nie udaje się „stworzyć” sobie lepszej kobiety.

Po drugie postać Dicka Loranta/Eddiego, kochanka Rene i Alice, zajmującego się biznesem porno, dla którego najprawdopodobniej obie kobiety pracowały.

Dla Freda Dick był kochankiem jego żony, w swej własnej wizji — sam stał się kochankiem jego kobiety.

Po trzecie jest to zły stan zdrowia Pete'a. Cierpi on na silne bóle głowy, co może sugerować, że faktyczny, zły stan zdrowia Freda był na tyle poważny, że przeniósł się w jego wymaginowany świat. Pete również „coś” zrobił, czego niestety sam nie pamięta, a czego nikt nie chce mu powiedzieć. Kolejnymi elementami analogicznymi są te same dialogi (choćby Tajemniczego Mężczyzny czy Rene/Alice w sprawie pracy u Mouk'a), utwory muzyczne („Song to the Siren” pojawia się kilka razy, m.in. w scenach aktów miłosnych Freda i Pete'a czy „Red Rabbits With Teeth” — utwór, który Fred grał na koncercie, pojawia się w scenie w warsztacie samochodowym i wywołuje u niego silne bóle głowy).

Wreszcie postać Tajemniczego Mężczyzny, który nawiedza zarówno Freda jak i Pete'a. Analogicznych sytuacji można by jeszcze wymieniać wiele: pojawienie się we wspomnieniach Pete'a zmasakrowanego ciała Rene, podobna realizacja scen, m.in. tych, gdzie Pete stoi przed lustrem, itd.

Jeśli zgodnie z analizą przyjmiemy, że fokalizerem jest Fred (względnie Pete) i to, co widzimy i wiemy o świecie przedstawionym jest w pełni uzależnione od tego co wie, słyszy i widzi bohater, wtedy owa „poszatkowana”, trochę nielogiczna i chaotyczna fabuła jest uzasadniona. Usprawiedliwieniem są bowiem słowa Freda, że woli pamiętać rzeczy po swojemu. Co więcej sny i wyobrażenia rządzą się swoimi prawami, które niekoniecznie dadzą się przedstawić w logiczny sposób. Fokalizacja nie wyklucza przy tym istnienia kogoś poza obrębem świata przedstawionego, narratora wszechwiedzącego, i tym może być sam Lynch.

W filmie pozostają pewne elementy, budzące najwięcej kontrowersji: postać Tajemniczego Mężczyzny, bycie w dwóch miejscach na raz, domek na plaży, kasety video i wiele innych. Interpretacje mogą być tu dowolne.

Po pierwsze domek na plaży (czasem w płomieniach) — być może jest to po prostu piekło na ziemi, miejsce zagubione w czasie i przestrzeni, do którego trafia człowiek, gdy zbacza z właściwej drogi.

Nierozzerwalnie z domkiem wiąże się postać Tajemniczego Człowieka, postać uosabiająca zło, przypominająca po trochu demona i błazna. Warto zauważyć, że bardzo często postać ta pojawia się, gdy dzieje się coś złego. Można uznać go za wytwór wyobraźni Freda, uosabia on jego ukryte lęki i pragnienia, ciemną stronę jego duszy. To obserwator — manipulator, sumienie źle podpowiadające człowiekowi. Jego przebywanie w dwóch miejscach na raz jest wobec tego jedynie wytworem wyobraźni bohatera.

I wreszcie kasety video. Na pytanie, kto je zrobił nie ma żadnej, jednoznacznej odpowiedzi. Jeśli rzeczywiście przyjąć koncepcję, o której wspomniałam wyżej, że w filmie mamy do czynienia z narratorem, kimś, kto całą historię stworzył i manipulował nią od początku do końca, można uznać, że w ten oto sposób zaznaczył nam swoją obecność. Ma to być poniekąd symbol obserwatora-voyera, którym także jesteśmy my — widzowie (w tym miejscu pragnę przypomnieć 1. scenę, kiedy widzimy Freda w oknie z podobnej perspektywy, z jakiej wykonywane są później ujęcia domu na kasetach). Jest w filmie kilka momentów, gdy można uznać, że ujawnia się instancja narratora. Jak wspomniałam, może być nim sam reżyser, który zza owej czerwonej kotary przygląda się swoim bohaterom i reżyseruje swoją historię.

## "Zagubiona autostrada" jako hipertekst. Wnioski końcowe

Na koniec pragnę wrócić do wspomnianego na początku pojęcia hipertekstu, który narodził się wraz z upadkiem umysłu linearnego.

Jak wskazuje Levinson, każdy użytkownik hipertekstu, staje się w jakimś sensie jego autorem. Tekst powstaje właśnie w trakcie hipertekstualnej lektury. [20]

Widz w trakcie oglądania „Zagubionej autostrady” nie może biernie percypować obrazów, ale sam musi nadawać im znaczenie, dopasowywać poszczególne frazy filmowe.

Zdecydowanie większą wartość zyskuje samodzielne i swobodnie odnajdywanie powiązań pomiędzy poszczególnymi elementami, zerwanie z linearnością umożliwia wyzwolenie z narzucanego z zewnątrz sensu.

Alicja Helman zwraca uwagę na jeszcze jeden szczegół: „uwaga widza koncentruje się na dygresjach w czasie, nadmiarze detali i przesadnej fragmentaryzacji. Odrywa się od akcji i wielkiego obrazu rzeczy, by kierować się w stronę tego, co budzi szok i wrażenie niezwykłości”. I to właśnie owa dygresja „zapewnia egzystencję hipertekstowi postmodernistycznemu”. [21]

Film, dzięki swej wielopoziomowej strukturze, otwartej kompozycji, umożliwia widzowi swobodną nawigację w poszukiwaniu i nadawaniu znaczeń. Stąd moje porównanie filmu do hipertekstu.

Wydaje się, że cały sens „Zagubionej autostrady” tkwi w niekończących się interpretacjach, na ciągłych rozważaniach i nowych koncepcjach, na próbach dotarcia do TAJEMNICZY, ale nie wyjaśnieniu jej. Można oczywiście próbować zburzyć całą tajemnicę, odkryć mechanizmy nią rządzące, ale wtedy sen się urwie i pozostanie coś, co niekoniecznie będzie budziło jakąkolwiek ciekawość.

### BIBLIOGRAFIA:

- Bauman Zygmunt, *Wieloznaczność nowoczesna*, Warszawa 1999.
- Branigan Edward, *Schemat fabularny*, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, pod red. J. Ostaszewskiego, Kraków 1999.
- Elsaesser Thomas, Buckland Warren, *Cognitive Theories of Theories (Lost Highway)*, [w:] *Studying Contemporary American Film*, London 2000.
- Encyklopedyczny słownik psychiatrii*, pod red. Prof. dr. L. Korzeniowskiego, Warszawa 1986.
- Gołaszewska Maria, *Logika i stylistyka metamorphosis. Dwa spojrzenia na miejsce postmodernizmu w przemianach kulturowych XX wieku*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1994.
- Gordon Tomasz, *Postmoderna — Ponowoczesna Sztuka — Lynchland*}.}
- Helman Alicja, *Postmodernizm i barok*, „Kino” nr 9, 1999.
- Jamrozikowa Anna, *Widmowa możliwość realności*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1994.
- Levinson Paul, *Miękkie ostrze*, Warszawa 1999.
- Lynch David, *Widzę siebie*, rozm. Chris Rodley, Kraków 2000.
- Ruthrof Horst, [Beyond film: Branigan's narrational world](#).
- Standler Jane, [Cognitive Theories of Narration: The Usual Suspects](#).

Wuss Peter, *Struktury narracyjne a pamięć widza*, [w:] *Kognitywna teoria filmu, Antologia przekładów*, pod red. J. Ostaszewskiego, Kraków 1999.  
Zalewski Andrzej, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998.  
[Stopklatka](#) - [scenariusze](#)  
[Muzyka na poważnie](#)

---

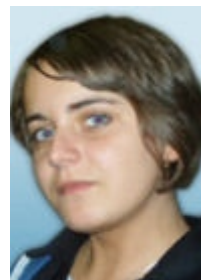
Przypisy:

- [1] D. Lynch, *Widzę siebie*, rozm. Chris Rodle, Kraków 2000, s. 302.
- [2] D. Lynch, tamże, s. 50.
- [3] A. Jamrozikowa, *Widmowa możliwość realności*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie awangardzie filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1994, s. 52.
- [4] M. Gołaszewska, *Logika i stylistyka metamorphosis. Dwa spojrzenia na miejsce postmodernizmu w przemianach kulturowych XX wieku*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie awangardzie filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1994, s. 172.
- [5] T. Gordon, *Postmoderna - Ponowoczesna sztuka - Lynchland*, (fragment pracy magisterskiej, zaczerpnięty ze strony: [Lynchland](#)).
- [6] A. Helman, *Postmodernizm i barok*, "Kino" nr 9, 1999, s. 51.
- [7] T. Gordon, tamże.
- [8] Z. Barman, *Wieloznaczność nowoczesna*, Warszawa 1999.
- [9] A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998, s. 54.
- [10] A. Zalewski, tamże, s. 105.
- [11] A. Zalewski, tamże, s. 54.
- [12] [Muzyka na poważnie](#)
- [13] D. Lynch, tamże, s. 325.
- [14] *Encyklopedyczny słownik psychiatrii*, pod red. Prof. dr. L. Korzeniowskiego, Warszawa 1986, s. 173.
- [15] D. Lynch, tamże, s. 329.
- [16] E. Branigan, *Schemat fabularny*, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, pod red. J. Ostaszewskiego, Kraków 1999, s. 112-154.
- [17] J. Standler, [Cognitive Theories of Narration: The Usual Suspects](#).
- [18] [Stopklatka - scenariusze](#)
- [19] P. Wuss, *Struktury narracyjne a pamięć widza*, [w:] *Kognitywna teoria filmu, Antologia przekładów*, pod red. J. Ostaszewskiego, Kraków 1999, s. 387-405.
- [20] P. Levinson, *Miękkie ostrze*, Warszawa 1999, s. 210-216.
- [21] A. Helman, tamże, s. 51

#### **[Paulina Wojtasik](#)**

Studentka filmoznawstwa w Krakowie. Zainteresowania: film, medioznawstwo, komunikacja kulturowa.

[Pokaż inne teksty autora](#)



(Publikacja: 14-02-2006)

[Oryginał.](#) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4598>)

Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.  
Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę katalogów, skrypty oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do [redakcja@racjonalista.pl](mailto:redakcja@racjonalista.pl)