



Dennis Hopper, Isabella Rossellini
Modri žamet

lynch-kit

ABECEDA

The Alphabet – naslov in tema Lynchevega prvega kratkega filma, dramatični pregled vseh črk od A do Z, ki prihajajo od vsepovsod in so vsepovsod, a nikoli ne morejo uiti neraložljivi linearnosti seznama. V *Twin Peaksu* FBI pod nohti žrtev najde majhne listke s črkami. Pod Teresinim T, pod Laurinim R. Tako morilec (Bob) namiguje na svoje ime (Robert). Če upoštevamo režiserjevo razlago, da je *The Alphabet* film o nasilnosti pedagoškega procesa, lahko sklepamo, da je Bob učitelj, ki preveč goreče poučuje svoje mlade učenke abecedo, tako da jim jo dobesedno zrine pod kožo.

BANDA

Še malo prej so vsi sedeli, sedaj pa so kar naenkrat vsi pokonci: v Lynchevih filmih se skupine vedno obnašajo v leni solidarnosti – po vzoru vodje. Naj bo to skupina nepridipravov (v Benovi hiši v *Modrem žametu*) ali dijaki, orgijaši (*Ogenj, hodi z menoj*), gostje na banketu (*Divji v srcu*), vedno so to negativne zlovesče skupine, gruče posameznikov, ki jih loči, a tudi združje posnemanje. In Lynch vedno najbolj nazorno najraje pokaže osamljenost, ki jo v takšni homogeni množici občutijo izločenci (hotel Great Northern v *Twin Peaksu*).

DEBLO

Dva konca, ki ponazarjata, kje sta bila ločena od celote. V *Modrem žametu* nas kamioni, naloženi z debli, opominjajo na to, da mestece Lumberton živi od sekanja narave na koščke. Napovednik lokalne radijske postaje ("Ob zvoku padajočega drevesa...") je še en opomin. Celo čas je razsekan kot drevesa. Pravzaprav je v Lumbertonu veliko sekanja, zato ni čudno, da je odrezano tudi kakšno uho. Morda Lynch s tem kaže na to, kaj jezik naredi s celoto telesa. Gospa z deblom svoje ime dolguje polenu, ki ga prenaša naokoli kot dojenčka. Pravzaprav njeno poleno zelo spominja na dojenčka iz *Eraserheada*. Poleno, trdi gospa, sliši marsikaj; in v vsaki družini je dojenček tisti, ki mora poslušati marsikaj. In največkrat niti ne more početi kaj drugega, saj njegov vid še ni povsem razvit, medtem ko je sluh že izostren.

GOVOR

Lynch si menda rad mrmra v brado, in včasih to navado vsili tudi svojim likom: notranji glasovi v *Dune* so en odraz te navade, ki je hkrati spremenila cinematične konvencije. V nekaj prizorih *Človeka slona* se Merrick in Treves pogovarjata sama s seboj. Torej se je del izvorno gledališkega preselilo v filmski govor, saj ni več nujno, da besede tvorijo del psihološkega dialoga (besede, namenjene drugemu liku), pač pa lahko obstajajo same po sebi, posredovane neposredno gledalcu. S takšnimi prijemi Lynch poživlja (prej kakor prenavlja) filmsko govorico.

KIT

Vemo, da ima Lynch bizarno navado, da raztelesa živali in jih potem spet "sestavlja", da jih tlači v steklenice, jim nategne kožo in organe in to potem imenuje "mačji skupek" ali "mišji skupek". To zanj pomeni, da odrta mačka ni več platonska forma mačke, a je vseeno njen skupek. Pri tem pa ga najbolj privlači tisto, kar najde: podrobnosti in, kot pravi, texture, ki jih ni mogoče videti, če ne zradiraš njihovih imen... Toda v povsem drugačnem okolju, o peklu na Zemlji Philadelphie, je Lynch vzkliknil: "Mnogokrat ko vidiš samo del, je to še huje, kot če vidiš celoto. Celoto je mogoče dojeti z logiko, izven tega konteksta pa delec postane neznansko abstrakten. To lahko postane obsesija." Ustvarjanje za Lyncha pomeni ustvarjanje skupkov, ki v naravi ne obstajajo, a iz nje jemljejo svoje dele, in ki bi v idealnem primeru morali upoštevati zakone nesorazmernosti tako dela kot celote; tako ima del svojo težo v celoti, hkrati pa lahko celoti pobegne. "Na prizorišču imam rad kakšno stvar, ki sama po sebi ne pomeni nič, v kontekstu in ravnovesju stvari okoli nje pa izstopa in sije in zato deluje tudi vse drugo."

LESTVICA

Letalo brni na prostranem nebu. Drobne mravlje gomazijo v travi. V Lynchevih opisih njegovega otroštva, ujetega med nebom in Zemljo, je opaziti vrtoglavost skrajnih nasprotij, med katerimi živimo. Zato tudi njegova ljubezen do kontrastov, predvsem so močni v *Divji v srcu*, med neznansko širokimi in skrajno, mikroskopsko bližnjimi plani. V *Divji v srcu* vidimo kozmični razpon obzorja, ki ga barvajo zadnji žarki zahajajočega sonca, poljub Zemlje in neba, in

makroprizor s prižgano vžgalico. Lynch je zaradi svojega načina prikazovanja kontrastov – zelo podobnega načinu Victorja Hugoja – v vseh pogledih (liki, zvok, ritmi, besede in velikosti od pritlikavcev do velikanov) ločevalec svetov. V naravni kontinuum vpeljuje razdvojenost; v kontinuum, ki ga sicer simbolično dojemamo kot nediferenciranega, saj je vse stvar posrednih stopenj, ali, kot bi rekel Leibniz, *natura non facit saltus*. Njegova je stvaritev.

MOČ

Pri Lynchu moč ni le sredstvo akcije ali doseganja ciljev. Je tudi izrazno sredstvo dimenzij nekega življenja; Lynch moč vzpostavi tam, kjer smo jo pozabili videti. Pri seksu je moč ravno toliko ali še bolj pomembna kot užitek. Ko se dva privlačita in se naposled telesno zbližata, se sprostí neznanska sila. Hard rockerski komad v *Divjih v srcu* (izvaja ga ustrezno poimenovana skupina Powermad) je izraz te sile.

MRK

Lyncheva resničnost je nestalna; je stvar izginotij (mrkov) in povratkov. Kar se običajno zgodi, kadar čezmerna moč vznemirjenja izniči vse drugo. Seveda gre tudi za "mrke" likov. Za vedno (agent Desmond v filmu *Ogenj, hodi z menoj*) ali dalj časa. Ali pa samo za trenutek: ob koncu večera pri Benu v *Modrem žametu* Frank vzklikne "Gremo fukat!" in povsem izgine, za njim pa dve sekundni ostane praznina (kar pa gledalec redko zavestno opazi). Frank je v naslednjem prizoru že na svojem mestu. Morda ga je za nekaj trenutkov požrla druga dimenzija...

Tudi Dale Cooper izgine v prizoru v rdeči sobi zadnjega dela *Twin Peaksa*. Za nekaj trenutkov. Lynch se kot otrok, ki ga je opazoval Freud, igra, da stvari izginjajo in se spet prikažejo, igra s svojimi liki. Odsotnost ni več motnja ali rez. Režiser obvlada skoke iz ene dimenzije v drugo (tudi major Briggs v *Twin Peaksu* izginja in se vrača).

V tem duhu ima tudi utripajoča svetloba pomembno vlogo. Neritmično žmrkanje žarnic, preden počijo, nestalnost električne svetlobe – predvsem v usodnih trenutkih – že premočno izražajo željo po kratkem stiku. Kratki stik in električne strele so v logu emblema družbe Lynch-Frost Productions in pomemben del vsaj štirih njegovih filmov: smrt in preobrazba otroka v *Eraserheadu*, Cooperjev prihod v rdečo sobo v zadnji epizodi *Twin Peaksa*, Laurin umor v *Ogenj, hodi z menoj* (samo tu je izmenjavanje svetlobe in teme ritmično).

NOČ

Eraserhead je bil v večini posnet ponoči, saj se takrat dogaja večina zgodbe. Odtlej je noč kraljestvo Lynchevih filmov; v njej se vse zbližuje, združuje in fragmentira. *Now it's dark*, pravita Frank Benu v *Modrem žametu* in Julee Cruise v pesmi *Into the Night* v nadaljevanki *Twin Peaks*. Noč, tema in mrak so za Lyncha čas, ko se dogaja vse: ponoči privrejo na plano skrivnosti in sence šepetajo besede. Noč je črna luknja; je negativ dneva in v *Ogenj, hodi z menoj* se noč in dan izmenjujeta tako hitro, da se zdi, kot bi bila prisotna eden v drugem. Morda je pomen noči takšen zato, ker pod plaščem teme izginejo izrazite oblike stvari in se stopijo v izgubljen celoto. Tema združuje in staplja vse, kar svetloba razdvaja.

Eraserhead

Kyle MacLachlan, Sean Young
Dune



Noč postavi prvinsko gledališče – gledališče zvoka.

ODER

Če verjamemo, da nas življenje postavlja v neizbežen položaj, da moramo potovati med različnimi svetovi (in pri teh prehodih preživeti), je za Lyncha gledališče gotovo eden od teh svetov. To je svet, ki ga pod okriljem noči lahko nadzoruje.

Henryjevo zasebno gledališče s pevko v radiatorju, nenavaden in staromodni nočni klub, v katerem Dorothy poje *Blue Velvet* v velikanski mikrofon iz tridesetih, Roadhouse v *Twin Peaksu*, kjer žgoli Julee Cruise, vse to so predstave, ki si jih želi Lynch zase in za nas. Prostor, kjer lahko človek sedi in se naslaja ob ženski, ki na odru poje s tankim, nežnim glasom. Toda dolgo ne moremo ostati gledalci. Kmalu je na nas vrsta, a stopimo na oder.

Isabella Rossellini
Modri žamet



OKVIR

"Vsak film je drugačen. Neglede na žanr si takoj, ko ga začneš, znotraj kadra in tu moraš ostati." Lynch gotovo govori o črni hiši, svetu, ki je nastal za *Twin Peaks*. Vsak, ki zaide vanj, je obsojen, da v njem ostane za vedno.

Glavni junak vsakega Lynchevega filma živi v okolju, v celoti, v svetu, ki je tudi njegovo prvo okolje; natančno je zakoličeno in omejeno; junak je v resnici zaprt. Svet, ki je orisan že takoj na začetku filma. Le v *Divji v srcu*, ki je nekakšen *road movie*, se zdi, da je Lynch pobegnil iz okvirjev, ki so utesnjevali njegove junake. Kajti edino *Divji v srcu* ljubijo odprte prostore in tako ponujajo nepozabno podobo (ob glasbi Riharda Straussa) obzorja ob sončnem zahodu, obzorju, ravno dovolj velikemu, da sprejme vso ljubezen med Lulo in Sailorjem. Toda hkrati se moramo zavedati, da je Lynch pri snemanju *Divji v srcu* uporabljal lečo, ki skrivi obzorje in nas tako opomni, da se totalnost zapira sama vase in tako ponazarja kristalno kroglo čarovnice (Luline matere), ki opazuje glavna junaka.

Sicer pa je edina resnična stalnica Lyncheve kinematografije, da obstaja več kot en svet.

6 Že v *The Grandmother* fant živi dvojno življenje v

dveh nadstropjih, ki ju povezuje stopnišče, po katerem se vzpenja in spušča samo on. Ločnica med obema svetovoma sta dve materi. Dve ženski (kot dve plati iste ženske), torej dva svetova. Tudi *Ogenj, hodi z menoj*, film o eni ženski, je hrati film, v katerem so različni svetovi prepleteni tako tesno, da so kot en, čeprav nestabilen in utripajoč.

PRAZNINA

Puščava, praznina človeških bitij, je lahko bogat, primarni gozd ali prazna narava. Ko Lula in Sailor potujeta skozi noč po cesti, ki jima jo riše trak rumene črte, je to praznina, ki odmeva osamljenost malim črvom podobnih bitij. Najglasnejši kriki groze se vedno porazgubijo.

RADIRANJE

Nekoč so Lyncha vprašali, kakšen je njegov okus glede teksture in materialov, tudi glede stvari, ki veljajo za odvratne (na primer serija mrtvih muh, ki jih je nekoč uporabil). Odgovoril je, da je ime, ki ga nečemu damo, torej beseda, s katero povezuje predmet ("mrtve muhe") tisto, kar nam onemogoča, da stvar vidimo kot lepo. Da bi jo videli drugače, moramo izbrisati besedo. Torej si naposled le lahko razlagamo, čemu naslov *Eraserhead* in čemu tovarna radirk. Lahko bi sicer rekli, da kosov razrezanega mačka ne moremo imeti za lepe, ker je bila to nekoč mačka; Lynch bo trdil, da je to le zato, ker se kosov še vedno drži ime mačka...

SANJE

"Ko spiš, ne moreš nadzorovati svojih misli. Rad se potopim v sanjski svet, ki si ga ustvarim sam, svet, ki si ga izberem sam in v katerem imam nadzor nad vsem." So sanje svet Drugega? Na začetku uvodne epizode *Twin Peaks* se Bobby Briggs v okrepevalnici od Nore poslovi z besedami "Videl te bom v svojih sanjah." "Ne, če te prej vidim jaz," mu odvrne Nora. Spominček na pesem *Blue Velvet* v *Modrem žametu*, ki jo Ben poje Jeffreyju, da bi dojel njegovo grožnjo: *In dreams you walk with me/In dreams you are mine*. Torej se glavno vprašanje, ki se mu mora izogibati Lynchev junak, glasi: V čigavih sanjah sem? "Speči se mora prebuditi" pove princu Paulu njegov oče v *Dune*. Jeffrey v *Modrem žametu* na koncu spolzi v Sandyjin sanjski svet, v katerem samo ena malenkot poruši umišljeno harmonijo: taščica ima v kljuno gosenco. Kajti taščice so roparice in resničnosti ni mogoče ubežati. Ali ni navsezadnje Laura Palmer stopila v pekel samo zato, ker je hotela ulti zadušljivi sladkobi *Twin Peaks*, ki spominja na osladne sanje televizijske žajfnice?

SEDEŽ

V notranjih posnetkih filma *The Grandmother* vsi člani družine najraje sedijo. V rdeči sobi *Twin Peaks* pritlikavec, velikan, Dale Cooper in Laura Palmer sedijo kot bogovi. V *Modrem žametu* sta Jeffreyeva mati in teta skoraj vedno v foteljih pred televizorjem. Vedno, kadar Lynchevi liki sedijo, so videti kot kolosalni egipčanski kipi. Film je pripomoček, da posname njihovo nepremičnost in mikroskopske pemičke, ki se zgodijo, ko je vse drugo na videz pri miru. Morda pa vsi ti liki... čakajo... Ali "potujejo brez premikanja" (kot pravi princ Paul v *Dune*).

STATI POKONCI

Lynch rad orisuje dvoumno vertikalnost, naj bo otrdela in nekoliko neudobna, arhaična, mitična (Dale Cooper je v svojem dežnem plašču pokončen kot pravica sama), ali pa tresoča in spotikajoča se, kot ostareli ali pohabljeni ljudje. Takšna vertikalnost pogosto potrebuje oporo: človek ostane pokončen le s pomočjo vertikalnega pripomočka. Zato se Leland Palmer oklepa gumba ob grlu šerifa Trumana, Dorothy Valens pa se, gola in vsa v modricah, kot vzpenjalca obeša Jeffreyju za vrat.

TEKSTURA

Potem ko je nekoč obril miš, je Lynch raztelesil mačko, da bi "izsledke" uporabil v *Eraserheadu*. "Pregledal sem vse njene dele, membrane, dlako, kožo in našel teksture, ki so po eni strani ogabne, a če jih osamiš in nanje gledaš bolj abstraktno, so popolnoma lepe." Zanj ima samo tekstura zelo osebni pomen, čeprav je takšno sklepanje iz njegovih besed, izrečenih v različnih kontekstih, lahko preveč pavšalno. Tekstura, kot jo skuša predstaviti v svojih filmih, je sestavljena iz različnih plasti in ravni z množico pomenov. V širšem smislu tekstura označuje podobo površine ali kože, njenih vzorcev, njeno granulacijo in mikroreliefe, ki se pojavijo, ko zrdiramo besede. Takrat tekstura ponazarja idejo delca iz naravnega kontinuuma, bližnji plan obleke narave. Lynch je že zgodaj svoje filme "odpiral" s špico ali prvim prizorom, v katerem se premika tekstura, ki povezuje film z določenim materialom ali snovjo. Človek slon se začne z belim dimom v obliki gobe in film je poln tako gledališkega kot naravnega dima, megle, ki priteka v močnih tokih ali razpršeno in se hrati skriva in razkriva. V špici *Dune* so seveda peščine, ki jih valovi veter, čeprav pesek ni glavna snov filma. Že tu Lyncha bolj zanimajo les, kovina in usnje na notranjih prizoriščih. V špici *Modrega žameta* valovi modri žamet (črno-beli Hollywood je svojčas najavne špice izpisoval na kakšnem nepremičnem blagu ali pergamentu), a takrat še ne vemo, da bomo žamet še videli na Dorothy Valens. Težka temna zavesa napoveduje, da bosta v filmu prevladovala noč in čutnost.

Tekstura, ki jo vidimo v špici vseh delov *Twin Peaksa*, je voda (ki jo je kot valujoče morje je uporabil v odjavni špici *Dune*). Najrej pada v slapovih, potem se zlije v nežno vzvalovano površino in teče naprej z zahrbtno mehko, skrivajoč nešteto nevarnosti. Voda nadaljevanki daje melodijo in ritem. Živahni plameni špice *Divjih v srcu* ob glasbi Richarda Straussa so grandiozni in gledališki. Najavljajo rdečo nit filma, ogenj, povezan z močjo seksa. In *Ogenj, hodi z menoj* se začne z elektronskim gibanjem modrih delcev (v naslovu obljubljenega ognja ni skoraj nič, pač pa je nenavadno veliko hoje). Izkaže se, da gre za povečavo snežne slike na televizijskem zaslonu.

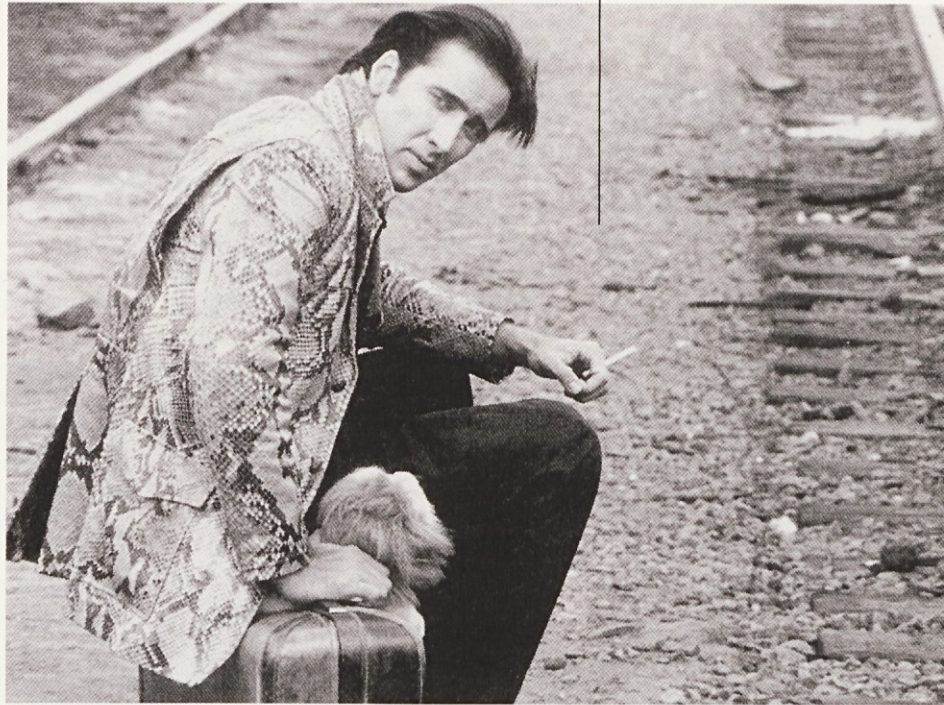
TELO

Za Lyncha je telo največkrat primarna masa; spodnje okončine so stebri, roke in glava pa izpostavljena in praviloma na voljo za odstranitev, torej izvzete iz celote. Glede na funkcijo nog večina Lynchevih likov skorajda ne hodi (vse je zelo statično in zamrznjeno, kot grški kipi) ali pa hodi tako, da noge komajda razširi (učinek "škarij").

Vse to ohranja falično enotnost telesa.

TOK

Uriniranja v *Modrem žametu* ne gre zanemariti. Je celo paralela med Jeffreyjem in njegovim očetom, ki po srčnem napadu na vrtu leži na travi, cev za zalivanje pa ima blizu mednožja in je tako videti, kot da urinira. Jeffrey mora, ko vdre v Dorothyjino stanovanje, takoj "odtočit", ker je popil preveč piva; ker med splakovanjem školjke ne sliši Sandyjinega opozorila, ne more pravočasno uiti iz stanovanja in tako je ujet v usodno zaporedje dogodkov... Z istim namenom – da zadovolji klicu narave – se Bobby Peru zrine v Lulino hotelsko sobo (*Divji v srcu*). Celu pošali se: "Slišala boš zvok iz globin Bobbyja Peruja." Moteč, a lep prizor, saj si Lynch ne more kaj, da ne bi stopnjeval vsega, česar se dotakne.



Nicolas Cage
Divji v srcu

Seveda je tu še tok časa, podoben uriniranju. Spremembe, težave, bolečine... in užitki. Lahko bi pravzaprav govorili o Lynchevem "urinarnem" času, saj je v *The Grandmother* čas poln tresljajev, prekinitvev in krčevitih popadkov; zaustavljajo ga rezi. V nasprotju s tem pa čas v nadaljevnaki *Twin Peaks* teče nežno, počasi in harmonično, kot reka, ki jo kaže v svoji špici. Seveda – na televiziji je imel Lynch časa na pretek...

UHO

Tisto, kar Sandy, ki ima sobo nad očetovo domačo pisarno, pove Jeffreyju, je značilno za mnoge Lyncheve like: "Marsikaj slišim." Poleno gospe z deblom tudi "marsikaj sliši". Lynch je nekoč rekel: "Ljudje me imajo za režiserja; a o sebi v resnici razmišljam kot o tonskem mojstru." Ni težko opaziti, da sta uho in sluh srčika Lynchevih filmov. Dale Cooper se zaupa diktafonu Diane, v *Modrem žametu* imamo odrezano uho, jezni pes (v Lynchevem stripu *The Angriest Dog In the World*) tudi marsikaj sliši in konec koncev imajo vsi Lynchevi filmi zelo osebno zvočno podobo, poleg tega pa režiser med snemanjem vedno nosi slušalke, da sam sliši glasove igralcev. Vse to bi lahko imeli zgolj za anekdote in osebna

mnenja, če bi Lynch na svoje filme obesil "originalne" soundtracke, kot to počno drugi režiserji. Namesto tega njegov film oblikuje zvok znotraj pripovedi ali celo slike. Tudi če bi Lynch delal neme filme, bi bili slišni. Torej je treba njegovim filmom prisluhniti. Poslušati z očmi, opazovati, kaj se dogaja v sliki, kakšne so njene ritmične modulacije in vibracije; le tako lahko opazimo variacije, valove in premike, ki jih lahko vidimo le, če ne gledamo. In spremembe v odtenku glasu, vrhunci in nižine intonacij in odstopi v zvoku, ki jih lahko slišimo le, če ne gledamo.

VETER

Kozmična sila matere narave. Tisto, kar ga ustvarja, kot na primer v *Ogenj, hodi z menoj* vzdržuje nenehne vrtince slišnih sil: nevihte, viharji, sunki, vzdihji, zavijajnje, vrtinci pod ventilatorjem na stropu. Veter je tisti tok med svetovi, ki jih slišimo v Lynchevih filmih; začne se v *Eraserheadu*. Veter se pretihotapi v vsak prehod, prebuja enegije in morda združuje tiste, ki bi se morali ljubiti: *Sometimes the wind blows/And you and I/Float/In love/And kiss/Forever/In a darkness/And the mysteries of love/Come clear*. Himnična melodija *Mysteries Of Love* te besede šepeta Jeffreyju in Sandy. In za Lyncha je glasba dih, ki potuje skozi prostor, pravzaprav veter: "Vsaka nota ima dovolj diha, da te ponese daleč proč. Kot režiser moraš dopustiti, da ti pravi veter zapiha ob pravem času."

John Hurt
Človek slon



ZA VEDNO

Večnost čaka povsod. Celo dolgočasen trenutek se lahko zdi kot večnost. In tu je Lyncheva genialnost: iz čakanja osebe, pa čeprav le za trenutek, zna ustvariti večnost. Seveda je za to moral iz rdeče sobe narediti čakalnico. In na policijski postaji v Deer Meadowsu (*Ogenj, hodi z menoj*) potrebuje zgolj sekundo, da ustvari občutek večnega čakanja.

"Vedno te bom ljubil" je bržkone najbolj obrabljena fraza na svetu. V *Modrem žametu* si Jeffrey in Sandy izpoveta ljubezen, medtem ko plešeta na pesem Julee Cruise, ki v *Mysteries Of Love* poje "I Kissed You For Ever." Pesem ne traja dolgo, a pred zaljubljenca je večnost.

Obljuba večnosti so seveda nebesa. V nebesih je vse čudovito. "Jaz imam svoje stvari, ti pa svoje," poje gospa v radiatorju. In če se ta obljuba pozneje spremeni v peklensko parodijo - kot na primer valček, med katerim Leland Palmer v *Twin Peaksu* ubije Madeleine - to ne pomeni, da ji nihče več ne verjame. Nasprotno: neozdravljiva nostalgija in hlepenje po nebesih Lynchevim filmom pridihne avtentičnost čustvovanja in jih obvaruje pred ironičnimi podtoni.

ZAVESA

Modri žamet valovi kot zavesa v najavnem prizoru *Modrega žameta*; težke rdeče zavesa obdajajo rdečo sobo in črno ložo v *Twin Peaksu*; in verjetno tudi gledališke zavesa v radiatorju (črnobelega) *Eraserheada*; zavesa, ki skriva *Človeka slona* pred "predstavo" in njegova kapuca, ki jo po tridesetminutnem pričakovanju dvignejo z njegovega obraza kot gledališki zastor; očarljivo nor prizor v uvodni epizodi *Twin Peaksa*, kjer zmedena enooka ženska odpira in zapira zavesa, ker skuša ustvariti neslišne karnise. Prav njene zavesa odprejo nočno življenje *Twin Peaksa*...

ZNOTRAJ

Ko Lynch še ni bil znan širokim množicam gledalcev, so bili vsi novinarji presenečeni, ker se njegova pojavnost ni ujemala z njegovimi filmi. Tip, ki je ustvaril bolno nočno moro *Eraserhead* in odurnega dojenčka, tip, ki naj bi za zabavo disektiral mačke, je v resnici uglajen, prijazen in čist mladenič, ki izstopa samo zaradi pridiha gizdalizma. Ker ni bil podoben svojim filmom, je bil nazorna potrditev mnenja, da zunanost ne odraža notranjosti. "Vsi moji filmi," pravi, "govorijo o svetovih, v katere lahko vstopiš le, še jih ustvariš in posnameš. To je pomembno."

ŽUŽELKA

Gomazeča žival, ki je vedno karseda povečana, je imela že pri Lynchevem projektu pred *Eraserheadom* (nikoli ga ni končal) pomembno vlogo (verjetno vpliv Kafke). Potem je dobila pomembno vlogo v *Modrem žametu* - na začetku filma se kamera spusti med rdeče mravlje in tudi v ušesu, ki ga najde Jeffrey, gomazijo mravlje. Jeffrey pride v Dorothyjino stanovanje pod pretvezo, da je *bug-man*, iztrebljevalec žuželk. •

Priredil in prevedel Boštjan Malus,

iz poglavja Lynch-Kit knjige Michela Chiona: *David Lynch*, zbirka Auteurs, Cahiers du Cinéma, 1992