

**SPOTKANIE Z REŻYSEREM „TWIN PEAKS”**

**DAVID  
LYNCH**  
**ROZMOWY**



**ZEBRAŁ**

**RICHARD A. BARNEY**

# **DAVID LYNCH ROZMOWY**

**ZEBRAŁ  
RICHARD A. BARNEY**



AXIS MUNDI



TYTUŁ ORYGINAŁU: „DAVID LYNCH. CONVERSATIONS WITH FILMMAKERS SERIES”, PETER BRUNETTE, GENERAL EDITOR

Copyright © 2009 by University Press of Mississippi. Published by agreement with University Press of Mississippi, 3825 Ridgewood Road, Jackson, MS 39211 [www.upress.state.ms.us](http://www.upress.state.ms.us) All rights reserved. Reprinted by permission.

Interview's copyrights:

1. „*Eraserhead: Is There Life after Birth?*” STEPHEN SABAN AND SARAH LONGACRE. From the *Soho Weekly News* (20 October 1977). Reprinted by permission of Stephen Saban.
2. „Good Eraserhead: Indiana.” GARY INDIANA From the *East Village Eye* (February 1980). Reprinted by permission.
3. „Director David Lynch—From Cult Film to *Elephant Man*”. JIMMY SUMMERS. From *Box Office* (October 1980). Reprinted by permission.
4. „You Can Have Any Colour So Long as It's Black”. STUART DOLLIN. From *MovieMaker* (October 1985).
5. „Is There Life after *Dune?*”. TIM HEWITT. From *Cinefantastique* (vol. 16, 1986).
6. „Out to Lynch”. DAVID CHUTE. From *Film Comment* (no. 22.5, September/October 1986). Reprinted by permission of David Chute.
7. „Blue Movie”. JEFFREY FERRY. From *The Face* (no. 82, February 1987).
8. „A Dark Lens on America”. RICHARD B. WOODWARD. From the *New York Times Magazine* (14 January 1990). Reprinted by permission of the New York Times Syndication Sales Corp.

9. „David Lynch”. DAVID BRESKIN. From David Breskin, *Inner Views: Filmmakers in Conversation* [Expanded Edition] (Da Capo Press, 1997). Reprinted by permission of David Breskin.
10. „Interview with David Lynch”. MICHEL CIMENT AND HUBERT NIOGRET. From *Positif* (October 1990), translated from the French. Reprinted by permission.
11. „An Interview with David Lynch”. KRISTINE MCKENNA. From *David Lynch* (Colección Imagen, 1992). Reprinted by permission of Institució Alfons el Magnànim.
12. „*Twin Peaks: Fire Walk with Me: The Press Conference at Cannes 1992*”. S. MURRAY. From *Cinema Papers* (no. 89, August 1992). Reprinted by permission.
13. „Naked Lynch”. GEOFF ANDREW. From *Time Out London* (18 November 1992). Reprinted by permission.
14. „Interview”. CHRIS DOURIDAS. From the *Morning Becomes Eclectic* radio show, broadcast by KCRW (Los Angeles, CA) on 19 February 1997. Reprinted by permission of KCRW. Transcribed by Melissa Musser.
15. „The World Reveals Itself”. KATHRIN SPOHR. From *Form* (no. 158, February 1997). Reprinted by permission of Kathrin Spohr and *Form*.
16. „Highway to Hell”. STEPHEN PIZZELLO. From *American Cinematographer* (March 1997). Reprinted by permission.
17. „The *Icon* Profile: David Lynch”. CHRIS RODLEY. From *Icon* (April 1997). Reprinted by permission of Chris Rodley.
18. „The Road to Hell”. DOMINIC WELLS. From *Time Out London* (13 August 1997). Reprinted by permission.
19. „I Want a Dream When I Go to a Film”. MICHAEL SRAGOW. From *Salon.com* (28 October 1999). Reprinted by permission of Salon Media Group, Inc.

20. „*Mulholland Drive*, Dreams, and Wrangling with the Hollywood Corral”. RICHARD A. BARNEY. Interview conducted on 26 October 2001. Previously unpublished.

21. „David Lynch and Laura Dern: *Inland Empire*”. JOHN ESTHER. From *Greencine.com* (15 December 2006). Reprinted by permission of John Esther.

22. „*Inland Empire*, Transcendental Meditation, and the 'Swim' of Ideas”. RICHARD A. BARNEY. Interview conducted on 16 January 2008. Previously unpublished.

Printed by permission. Some of the copyright owners couldn't not have been located despite numerous attempts to contact them. We kindly request the right owners to contact Axis Mundi ([www.axismundi.pl](http://www.axismundi.pl)).

TŁUMACZENIE: Mariusz Berowski oraz Marta Szelichowska

REDAKCJA I KOREKTA: Katarzyna Szajowska

KOREKTA TECHNICZNA: Basia Borowska

PROJEKT OKŁADKI: Borys Borowski

SKŁAD: Positive Studio

WYDANIE III

ISBN: 978-83-8394-905-5 | EAN: 9788383949055 | ISBN E-BOOK: 978-83-8394-906-2



Polish language copyright © 2019 Axis Mundi

Wszelkie prawa zastrzeżone. Żadna część książki nie może być wykorzystana bez zgody wydawcy.

Na zlecenie Woblink

**woblink**

[woblink.com](http://woblink.com)

plik przygotowała Katarzyna Błaszczuk

# Spis treści

Wstęp

GŁOWA DO WYCIERANIA: CZY ISTNIEJE ŻYCIE POPORODOWE?

Stephen Saban i Sarah Longacre / 1977

DOBRA GŁOWA DO WYCIERANIA: INDIANA

Gary Indiana / 1980

REŻYSER DAVID LYNCH – OD FILMU KULTOWEGO DO

CZŁOWIEKA SŁONIA

Jimmy Summers / 1980

W JAKIMKOLWIEK KOLORZE, POD WARUNKIEM ŻE BĘDZIE

CZARNY

Stuart Dollin / 1985

CZY ISTNIEJE ŻYCIE PO DIUNIE?

Tim Hewitt / 1986

LYNCH NA MIEŚCIE

David Chute / 1986

BŁĘKITNY FILM

Jeffrey Ferry / 1987

AMERYKA W PRZYCIEMNIONYM OBIEKTYWIE

Richard B. Woodward / 1990



DAVID LYNCH

David Breskin / 1990

WYWIAD Z DAVIDEM LYNCEM

Michel Ciment i Hubert Niogret / 1990

WYWIAD Z DAVIDEM LYNCEM

Kristine McKenna / 1992

TWIN PEAKS: OGNIU KROCZ ZE MNĄ – KONFERENCJA

PRASOWA W CANNES 1992

S. Murray / 1992

NAGI LYNCH

Geoff Andrew / 1992

WYWIAD

Chris Douridas / 1997

ŚWIAT NABIERA KSZTAŁTU

Kathrin Spohr / 1997

AUTOSTRADA DO PIEKŁA

Stephen Pizzello / 1997

DAVID LYNCH: PROFIL IKONY

Chris Rodley / 1997

DROGA DO PIEKŁA

Dominic Wells / 1997

W KINIE CHCĘ SIĘ POCZUĆ JAK WE ŚNIE

Michael Sragow / 1999

MULHOLLAND DRIVE, SNY I SIŁOWANIE SIĘ W ZAGRODZIE  
Z HOLLYWOODZKIM BYKIEM

Richard A. Barney / 2001

DAVID LYNCH I LAURA DERN: INLAND EMPIRE

John Esther / 2006

INLAND EMPIRE, MEDYTACJA TRANSCENDENTALNA ORAZ  
„PŁYWANIE” W POMYSŁACH

Richard A. Barney / 2008

Kalendarium

Filmografia

Karta redakcyjna

## WSTĘP

Zabrzmi to niczym jedno ze specyficznych sformułowań, z jakich ten reżyser słynie, ale wywiad z Davidem Lynchem naprawdę przypomina próby przygwożdżenia w miejscu bardzo gadatliwego grzechotnika, który jest do rozmówcy cholernie przyjaźnie nastawiony. Ten aspekt osobowości oraz kariery reżysera udowadnia, że często wysuwane pod jego adresem oskarżenia o „nieuchwytność” są raczej chybione, gdyż Lynch w istocie uwielbia rozmawiać. Czerpie wyraźną przyjemność z opowiadania różnych historii i dowcipów, spontanicznych filozoficznych dygresji i tym podobnych. Pewne tematy jednak skrzętnie omija. Nie lubi zdradzać szczegółów życia prywatnego ani wyklądać sensu swoich filmów – unika nawet jasnych deklaracji na temat znaczenia twórczości dla niego samego jako artysty. Jest zatem bardziej „nieprzenikniony” niż „nieuchwytny” – jest dla rozmówcy ruchomym celem, przenikliwym interlokutorem, który w wywiadzie często wyrazi więcej poprzez to, co przemilczy, niż przez to, co powie wprost.

Wywiady z Lynchem czasami – z różnych powodów – grzęzły w gąszczu krętych aluzji, ale odpowiadał za to przede wszystkim jego często przywoływany brak językowej giętkości. Zarówno sam reżyser, jak i jego byłe żony oraz partnerki wielokrotnie nawiązywali do tak zwanego „prewerbalnego stadium” jego życia, które trwało przez lata siedemdziesiąte i wczesne osiemdziesiąte, gdy to sytuacje względnie klarownej komunikacji załamywały się pod ciężarem jego zmagania ze

słowami. Na przykład Isabella Rossellini wspominała wielokrotne przypadki, gdy na zadane pytanie lub rzuconą uwagę – zamiast sformułować jakieś spójne zdanie – Lynch odpowiadał, nieprzewidywalnie gestykulując lub wydając ustami świszczące dźwięki. Reżyser nawiązywał do tego stanu rzeczy między innymi w rozmowie, którą przeprowadziłem z nim w roku 2008 (i która znajduje się w niniejszym tomie). Powiedział mi wówczas, że w swoich najwcześniejszych wywiadach, zwłaszcza tych poświęconych *Głowie do wycierania*: „przez dość długi czas w ogóle nie rozumiałem idei rozmowy o tym wszystkim. Więc nie mówiłem zbyt wiele. I to nie mówiłem zbyt wiele przez dość długi czas”.

Rzecz jasna, nie trzeba dodawać, że przez lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte Lynch poczynił zdecydowane postępy w sztuce rozmowy na temat swoich filmów, co obrazują wywiady zamieszczone w tym zbiorze. Odkładając na chwilę na bok pytanie, do jakiego stopnia dziennikarze próbują wygładzać specyficzny sposób wypowiedzi reżysera, można dostrzec wyraźną różnicę pomiędzy jego chropawymi i urywanymi zdaniami z wczesnych wywiadów dla „Soho Weekly News” czy „East Village Eye” a późniejszymi, o wiele bardziej składowymi i elokwentnymi rozmowami z dziennikarzami „New York Times Magazine” (1990) czy „Salon Magazine” (1999). Lecz pomimo to sposób posługiwania się przez Lyncha językiem pozostaje nieco kłopotliwy. Formułowane przez niego zdania – zawsze napędzane ogromnym ładunkiem entuzjazmu – cechuje spazmatycznie zmienny rytm, który w równym stopniu bywa frapujący, co zagadkowy. Natomiast swojsko-potoczne wyrażenia, od których roi się w jego wypowiedziach – od „kapitalny” przez „wypasiony” do „fantastyczny!” – często służą mu pomocą w próbach objaśniania jednego z najtrudniejszych aspektów jego filmów, tego co sam nazywa ich „abstrakcyjnością” – specyficznej atmosfery i sugestywności, których – jak

twierdzi – nie powinno się redukować do intelektualnej formułki czy wyczerpującego opisu.

To nas przywodzi do drugiej przyczyny, dla której Lynch tak nieprzejrzysto wypowiada się o własnej twórczości. Przecież już od samego początku swojej kariery filmowej poświęcił się estetyce opartej na zasadniczej wartości tego, co nieokreślone i niedopowiedziane. Jako zwolennik kina, które wprowadza widza w stan snu na jawie, kieruje się ambicją, by kreować obrazy jednocześnie wyraziście konkretne i sugestywnie tajemnicze. Nic dziwnego zatem, że słowo „tajemnica” pada często z jego ust już od pierwszego wywiadu z roku 1977 (przeprowadzonego z nim przez Stephena Sabana i Sarah Longacre). Nie jest to jednak ten pospolity rodzaj tajemnicy, która w toku narracji zostaje na koniec rozwiana lub rozwiązana. Wręcz przeciwnie, Lynch stawia sobie za cel tworzenie filmów, które na zawsze pozostaną tajemnicze, wywołując w widzach poczucie zadziwienia, jednocześnie prowokując i stawiając opór pragnieniu zrozumienia obrazów i treści – w potencjalnie nieskończonym cyklu. Determinacja reżysera w dążeniu do tego celu objawia się między innymi tym, że podczas wywiadów czujnie omija wszystko, co mogłoby rozproszyć tę specyficzną aurę – w tym też wszelkie możliwe (i według niego powierzchowne) „rozwiązania” zagadek, jakimi są jego filmy. Na przykład podczas wywiadu w 2001 roku zadałem mu pytanie na temat *Mulholland Drive*, po czym nastąpiła z jego strony bardzo długa pauza, ale gdy napomknąłem, że może zbyt trudno mu na to odpowiedzieć, odparł otwarcie: „Nie, po prostu nie chcę powiedzieć za dużo”. Natomiast przy innej okazji, w rozmowie z Chrisem Hodenfieldem (niezamieszczonej w tym tomie), reżyser nadmienił nieco obszerniej: „Ten cały filmowy biznes to bardzo niebezpieczna sprawa. Bo gdy twórca musi ciągle gadać o filmie i przekonywać ludzi słowami, nikt się nigdy nie dowie, o czym ten

film mógłby być”. Dla Lyncha jest to zatem absolutna konieczność, by w rozmowie jak najbardziej dosłownie obchodzić swoje filmy szerokim łukiem. I to „omijanie tematu” nie wynika z jego nieufności czy niechęci, lecz z pragnienia, by odpowiedzialność za tworzenie sensu spoczęła na widzach.

Jak wspomniano, reżyser nabył z czasem większej językowej zręczności, która w połączeniu z jego wiernością własnym zasadom estetycznym pozwoliła zaistnieć pewnemu – często specyficznemu, acz zawsze intrygującemu – zjawisku o nazwie „wywiad z Lynchem”. W kwestii potencjalnych tematów rozmowy Lynch zawsze woli opowiadać o procesie powstawania swoich filmów niż o tym, co znaczą poszczególne elementy dzieła. Aczkolwiek zdarzają się wyjątki od tej reguły, jak na przykład jego stanowcza i nieugięta odmowa (począwszy od roku 1977) odpowiedzi na pytanie: jak powstało „dziecko” z *Głowy do wycierania*. Co więcej, reżyser i niektórzy z jego rozmówców zdali sobie z czasem sprawę, że omawianie sposobu powstawania poszczególnych postaci lub elementów fabuły może łatwo stać się dla niektórych widzów kategoryczną wykładnią interpretacji filmu. Dlatego Lynch bardzo czujnie unika pokusy wnikania również w te kwestie.

Przez lata Lynch zgromadził pewien stały zasób słów niosących dla niego pewne konkretne znaczenia. Wykształcenie tego prywatnego słownika było dla niego niemałym trudem, konsekwentnie korzysta więc z tego narzędzia w rozmowach na temat swoich filmów – oferując objaśnienia, które nie są zbyt jasne. Często opisuje poszczególne elementy swoich dzieł jako na przykład: „piękne”, „elektryzujące” lub „magiczne”, zbudowane na bazie „harmonii”, „kontrastu” lub „równowagi”, które generują „nastrój” lub „uczucie”, pomagające wykreować „świat”, w którym się „zakochujemy” i który „pozwala nam śnić”. Inspiracje

prowadzące reżysera do poszczególnych obrazów, jak też wywoływane za ich pomocą uczucia często „unoszą się gdzieś w eterze”, są „darem”, którego źródła nie da się dokładnie określić. Ale dla Lyncha te wszystkie hasła są czymś więcej niż oklepanymi formułkami i często nabierają niuansów w kontekście konkretnych sytuacji i rozmów. A co więcej – mimo że rzadko je definiuje – poprzez konsekwencję, z jaką się nimi posługuje, słowa te nabierają głębi znaczenia. Zatem czytelnicy wywiadów z reżyserem, który twierdzi, że „faktura” słów bywa tak samo ważna jak ich dosłowne znaczenie, powinni wykazać się cierpliwością i gotowością do powolnego poszukiwania zrozumienia – bardziej intuicyjnie niż czysto analitycznie.

W konsekwencji dziennikarze (oraz czytelnicy) muszą się nieuchronnie zmagać z ciągłym poczuciem, że Lynch mówi o wiele mniej, niż mógłby powiedzieć, gdyby tylko chciał. Aczkolwiek z wywiadów zawartych w tym zbiorze dowiadujemy się również, że w procesie powstawania filmu reżyser często sam woli nie wiedzieć zbyt wiele o możliwym efekcie końcowym. W rozmowie z Michelelem Cimentem i Hubertem Niogretem wspomina, że zamiast redukować projekt twórczy do uproszczonego konceptu, „dobrze jest nie wiedzieć zbyt wiele na temat tego, co się w końcu zrobi”. Ten rodzaj podejścia bardzo wyraziście obrazuje metafora, do której Lynch sięga najczęściej w opisie procesu powstawania filmu – reżyser wyobraża to sobie jako „łowienie pomysłów”, które następnie wydobywa – niczym ryby – wyrywkowo i nieprzewidywalnie z „oceanu możliwości”. W ten sposób – jak sam twierdzi – nigdy nie ma wglądu w pełen obraz swojego filmu prawie aż do samego końca postprodukcji. Co więcej, swoje zadanie postrzega przede wszystkim jako wierność tym wyłowionym „pomysłom”, które – jak stanowczo podkreśla – są zawsze czymś innym niż „temat” czy „motyw przewodni”, gdyż tego typu szerokie idee z kolei nie pozwalają, by

film rozwijał się w sposób naturalny. (Wspomina o tym na przykład w naszej rozmowie z 2001 roku poświęconej *Mulholland Drive*). Następnie zaś opisując w wywiadach proces gromadzenia pomysłów do swoich poszczególnych filmów, reżyser skrzętnie pomija opis poszczególnych pomysłów – ponownie z obawy przed tym, że narzucą widzom jakiś kierunek interpretacji. A najbardziej zazdrośnie skrywa te pierwsze, wyjściowe pomysły, które mogłyby komuś posłużyć jako domniemany fundament i klucz objaśniający całą resztę. Zatem owa zagadkowa mglistość „pomysłów” odnosi się zarówno do Lyncha jako twórcy, jak też do odczytującego jego dzieło odbiorcy. W rozmowie ze Stuartem Dollinem zdradza: „Dla mnie chyba wszystko opiera się na odczuciach lub intuicji. Nie mam raczej potrzeby intelektualizacji”.

Trzecią przyczyną, dla której wywiady z Lynchem często przywodzą na myśl kręte węzowe sploty rozchodzące się w najróżniejszych kierunkach, jest fakt, że artysta ten posiada rozliczne talenty, które realizuje na niezliczone sposoby – a wszystkie one splatają się i wpływają na to, jak powstają jego filmy – począwszy od *Sześciu mężczyzn, którym robi się niedobrze*, aż do *Inland Empire*. Bez wątplenia jest znany przede wszystkim jako reżyser, ale regularnie pracuje w swoich filmach również jako: producent, autor zdjęć, operator, dźwiękowiec, scenarzysta, montażysta, projektant i inżynier dźwięku, animator i scenograf. (To skrócona lista, można by wymieniać dalej). A wszystkie te role pełni zarówno oficjalnie – co jest następnie uwzględniane w czołówce – jak też nieoficjalnie. Lynch wyróżnia się spośród współczesnych twórców kina jako reżyser obdarzony wyjątkową intuicją i artysta niemalże kompletny dzięki swojemu praktycznemu i bezpośredniemu zaangażowaniu w pracę nad filmem. Co więcej, pozafilmowe projekty i pasje Lyncha w istotnym stopniu wpływają na jego twórczość kinową. Na przykład żywe zainteresowanie malarstwem



kształtuje też jego podejście do kompozycji kadru (które bywa określane jako „malarzkie”), a zamiłowanie do projektowania mebli i własnoręcznych konstrukcji można dostrzec na przykład w scenografii domu Freda i Renee Madisonów (granych przez Billa Pullmana i Patricię Arquette) w *Zagubionej autostradzie*. Natomiast jego powszechnie znana miłość do muzyki (ostatnio nawet sam podejmuje próby wokalne) wpłynęła na kształt ścieżki dźwiękowej wielu filmów, począwszy od *Blue Velvet* do *Inland Empire*. W efekcie Lynch potrafi wypowiadać się ze znanstwem na całą masę tematów, które są mniej lub bardziej związane z twórczością filmową. Tę różnorodność można też odnaleźć w niniejszym zbiorze, który zawiera spostrzeżenia reżysera na temat taśmy filmowej i pracy z kamerą (na przykład w rozmowach ze Stuartem Dollinem i Stephenem Pizzello), pseudofilozoficzne refleksje na temat malarstwa, natury i sposobu przedstawiania przez Lyncha w jego twórczości typowej amerykańskiej rodziny (Kristine McKenna), uwagi na temat istotnej roli dźwięku i muzyki w filmie (Chris Douridas, Michel Ciment i Hubert Niogret), jak również omówienie relacji pomiędzy architekturą i sztuką projektowania mebli a sposobem kreowania przez reżysera wymiarów przestrzennych jego filmów (Kathrin Spohr).

Z perspektywy całej dotychczasowej kariery Lyncha można dostrzec stopniowo wzrastające uznanie krytyków dla indywidualizmu obecnego zarówno w jego twórczości, jak i w sposobie wypowiedzi. Co prawda zdarzały mu się również upajające wzloty entuzjastycznej popularności – czego przykładem jest ogromne powodzenie serialu *Twin Peaks* – jak i otrzeźwiający upadki – tu z kolei można przywołać krytyczno-finansową klapę bardzo chłodno przyjętego pełnometrażowego prequelu *Twin Peaks: Ogniu krocze ze mną*. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych jego filmy zaczęły w Stanach zdobywać nieco

większą publiczność, reżyser starał się wypowiadać na ich temat w nieco bardziej elokwentny sposób, widzowie zaś pomału nabrali wyobrażenia o tym, czego można się po filmie Lyncha spodziewać. I tym sposobem do języka krytyków i widzów weszło określenie „lynchowski”, będące swoistym odpowiednikiem słowa „kafkowski”, które na gruncie kina kojarzy się na przykład z twórczością Woody’ego Allena.

Jednak wywiady zamieszczone w tym tomie sugerują również, że skala reakcji i opinii na temat stylu i twórczości Lyncha była niezwykle szeroka i rozbieżna. Niektórzy rozmówcy – jak na przykład dziennikarz „The Face” – ekscytują się wywrotowymi treściami odnajdowanymi w dziełach pokroju *Blue Velvet*, inni z kolei – David Chute, Tim Hewitt czy Richard Woodward – podkreślają elementy osobliwości i dziwności w filmach reżysera. Ten ostatni aspekt twórczości Lyncha zdaje się też wywoływać u krytyków szczególnie niemądry odruch aliteracyjnych kalamburów w sformułowaniach typu: „Lynch na mieście”, „Czarnoksiężnik z krainy koszmaru”, „Osobliwości jego królewskiej mości”, „Nagi Lynch” i tym podobnych. W ten sposób zatytułowane wywiady odzwierciedlają też – obecną zwłaszcza w Stanach – tendencję do przedstawiania Lyncha i jego filmów w pewien przerysowany sposób. W niektórych przypadkach tego typu przezwiska nadawano mu ze szczerą sympatią. Tak było – wedle relacji samego reżysera – gdy na początku ich współpracy przy *Człowieku słońiu* Mel Brooks ochrzcił Lyncha „Jimmym Stewartem z Marsa”. Ale niekiedy nawet szczerą sympatią może zabrzmieć dość dwuznacznie. Gdy w 2007 roku, podczas ceremonii wręczenia nagród Independent Spirit Awards (dla twórców kina niezależnego), Dennis Hopper ogłaszał ze sceny przyznanie wyróżnienia specjalnego dla Lyncha i Laury Dern, dorzucił ze zwichrowaną poufałością Franka Bootha: „Wiecie co, u podstaw każdego filmu Lyncha leży fundamentalna tajemnica, którą można by streścić

słowami: O czym to, kurwa, miało być?”. Ta nuta irytacji, która w przypadku Hoppera brzmi żartobliwie, w niektórych zawartych tu wywiadach powraca, ale już pozbawiona uśmiechu. Dotyczy to zwłaszcza konferencji prasowej poświęconej *Twin Peaks: Ogniu krocze ze mną* na festiwalu w Cannes oraz wywiadu Dominica Wellsa dla „Time Out”, gdzie ze strony rozmówców wyczuć można dość agresywną frustrację w reakcji na mętne odpowiedzi Lyncha, a nawet pewien sarkastyczny sceptycyzm w sugestiach, że może artysta sam już nie wie, o czym mówi. Na marginesie warto zaznaczyć, że w obu przypadkach dziennikarze byli uprzednio zaznajomieni z językiem filmów Lyncha i sposobem wypowiedzi reżysera.

Trudno się jednak dziwić, że pewne istotne kwestie czasami prowokują dociekliwość rozmówców na tyle silnie, że próbują nakłonić Lyncha do bardziej wyczerpujących odpowiedzi. Przykładem może być ponownie konferencja w Cannes, gdzie kilkoro pytających domaga się od reżysera poważnej refleksji na temat implikacji obrazów przemocy i sadomasochizmu, pojawiających się w filmach takich jak *Blue Velvet* i *Dzikość serca*. Z kolei Kristine McKenna próbuje nakłonić Lyncha do wyjaśnienia jaskrawej sprzeczności, dającej się dostrzec pomiędzy jego wizją świata po brzegi wypełnionego lękiem a tym drugim światem, który zdaje się dobrotliwie przychylny istnieniu człowieka. David Breskin niemalże przymusza reżysera do dyskusji na temat sposobu przedstawienia postaci kobiecych w jego filmach, które często cechuje pozorna bierność i potrzeba cierpienia rzekomo w imię wyższego dobra. Jest to chyba jedyny wywiad, w którym Lynch poświęcił tej kwestii tak wiele uwagi. Natomiast w rozmowie z nim na temat *Inland Empire* próbuję dociec na różne sposoby, jak to się dzieje, że skojarzenia z medytacją transcendentną wyraźne w jego twórczości – jako wnikanie w pokłady doświadczenia

wymykające się racjonalnemu zrozumieniu – mogą się wydawać drastycznie sprzeczne z oczekiwaniami. Mam tu na myśli fakt, że bohaterowie jego filmów zazwyczaj odkrywają przerażający, zagrażający im wymiar istnienia, który następnie próbują przezwyciężyć, natomiast praktyka medytacji wiąże się raczej z pełną wewnętrznego spokoju eksploracją głębi świadomości przepełnionej mądrością. Do jakiego stopnia Lynchowi udało się satysfakcjonująco odpowiedzieć na te wszystkie pytania, pozostawiam ocenie czytelników.

Temat medytacji transcendentalnej pozwala też z perspektywy czasu dostrzec pewien szerszy wątek przewijający się w wywiadach, począwszy od 1977 roku aż do dzisiaj – mianowicie zainteresowanie reżysera odmiennymi, poszerzonymi czy też wyostrzonymi stanami świadomości. Jak sam wspomina w wielu wywiadach, Lynch zainteresował się tą praktyką w 1973 roku i od tamtej pory medytuje codziennie, twierdząc, że jej korzystne efekty są dla niego przełomowe pod względem osobistym i artystycznym. Intrygujące jest to, że w wywiadzie z 1977 roku reżyser wprawdzie nie wspomina o medytacji transcendentalnej, ale jego rozmówcy (Stephen Saban i Sarah Longacre), próbując zinterpretować symboliczne zawłości tożsamości w *Głowie do wycierania*, nawiązują z kolei do innego systemu duchowości Wschodu – buddyzmu tybetańskiego. Jednak mniej więcej do lat dziewięćdziesiątych Lynch dość ostrożnie podchodził do wypowiedzi na temat medytacji. Na przykład w odpowiedzi na pytanie Davida Breskina w rozmowie z 1990 reżyser odparł: „Na temat medytacji raczej nie rozmawiam. Wiele osób jest jej przeciwnych. A ja to po prostu lubię”. Aczkolwiek dalej w tym samym wywiadzie wspomina, że interesuje go proces ewolucji „różnych poziomów rozwoju człowieka. Poszczególne stopnie rozwoju świadomości i samowiedzy (...) by pod koniec tej ewolucyjnej ścieżki osiągnąć pełnię świadomości i samowiedzy”. Podobny

ton pobrzmiewa też w rozmowie z Kristine McKenną z roku 1992, gdy Lynch nadmienia, że ostatecznym dowodem na istnienie sensu życia byłaby „błogość pełni świadomości”.

To wszystko oczywiście nie znaczy, że istnieje jakaś bezpośrednia korelacja pomiędzy zaangażowaniem Lyncha w praktykę medytacji a doświadczeniami będącymi często udziałem bohaterów jego filmów, gdy to normalne poczucie jaźni i świadomości załamuje się pod wpływem mrocznych, wstrząsających i często przerażających uczuć i stanów umysłu (za przykłady można by tu podać Henry’ego z *Głowy do wycierania*, Freda Madisona z *Zagubionej autostrady* czy Nikki Grace z *Inland Empire*). W istocie – jak mi tłumaczył w roku 2008 – reżyser dostrzega ogromną różnicę pomiędzy autentycznym stanem oświeconej świadomości a tymi o wiele mniej uduchowionymi traumami, których doświadczają postaci zaplątane – wedle określenia Lyncha – w materialny świat „targowiska”. Od 2005 roku artysta zaczął w pewnym sensie pełnić rolę rzecznika ruchu medytacji transcendentальной, zakładając Fundację na rzecz Edukacji i Pokoju Opartych na Pogłębianiu Świadomości (David Lynch Foundation for Consciousness-based Education and Peace), a następnie podróżując po Stanach Zjednoczonych – często całymi miesiącami – by prowadzić wykłady na temat medytacji. W rezultacie reżyser nabrał większej gotowości do wypowiedzania się na temat swojego stosunku do tej praktyki, jak również do rozważania potencjalnych związków pomiędzy sferą medytacji i światem jego filmów. Mimo iż z naszej rozmowy poświęconej *Inland Empire* wynika, że związek pomiędzy tymi sferami jest raczej dość wątki, można wskazać jeden wspólny element wyraźnie jednoczący oba światy – jest to uporczywe zaangażowanie w eksplorację radykalnej transformacji tożsamości opartej na ego. Bez względu na to, czy

zaprowadzi to śmiałka do świetlistej głębi duchowego spokoju, czy może do otchłani wstrząsającego cierpienia.

Chciałbym też dodać, że jedną z ambicji tego tomu było ukazanie choćby przelotnie wzrastającego od połowy lat osiemdziesiątych zainteresowania, jakim cieszą się filmy Lyncha wśród krytyków międzynarodowych. Cztery z zamieszczonych tu wywiadów – autorstwa Christine McKenny, Kathrin Spohr, Michela Cimenta i Huberta Niogreta – pochodzą z europejskich publikacji, które ukazały się drukiem w Hiszpanii, Szwajcarii i Francji. Zależało mi zwłaszcza na głosie francuskich krytyków, gdyż to właśnie Francuzi odegrali tak znaczącą rolę w karierze reżysera – nie tylko jako wpływowa grupa widzów, ale również jako sponsorzy wielu jego projektów. W 1990 roku na festiwalu w Cannes Lynch zdobył Złotą Palmę za *Dzikość serca*, a następnie w 2002 roku pełnił obowiązki przewodniczącego jury tego festiwalu. Został też odznaczony francuskim orderem Kawalera Legii Honorowej. Sam Lynch kwituje to żartobliwie, acz zupełnie szczerze, słowami: „Dzięki Bogu za Francuzów”. Jego wdzięczność jest w pełni uzasadniona, gdyż to na przykład wsparcie finansowe ze strony Canal Plus i StudioCanal było kluczowe przy produkcji filmów takich jak *Zagubiona autostrada*, *Mulholland Drive* i *Inland Empire*. Właściwie biorąc pod uwagę notoryczne trudności Lyncha podczas prób zdobycia amerykańskich funduszy do realizacji jego projektów – czego być może najbardziej drastycznym przykładem była nagła decyzja telewizji ABC, która wstrzymała produkcję serialu *Mulholland Drive* jeszcze przed emisją – można przypuszczać, że ostatnia dekada twórczości reżysera znacznie by ucierpiała bez tak hojnego wsparcia ze strony Francuzów.

Jeśli chodzi o wywiady przeprowadzone przez McKennę i Spohr, dostępne były ich oryginalne angielskojęzyczne wersje (Lynch zawsze

udziela wywiadów dla prasy międzynarodowej po angielsku). Niestety w przypadku rozmów opublikowanych w prasie francuskiej oryginalne nagrania zaginęły i byłem zmuszony przetłumaczyć je na powrót z francuskiego, co oznacza, że wywiady Cimenta i Niogreta oraz Henry'ego mogły doznać pewnego uszczerbku w tym procesie. Starłem się zbliżyć do stylu Lyncha, ale biorąc pod uwagę nieuniknione na etapie każdego tłumaczenia przekształcenia, reżyser brzmi w tych wywiadach nieco bardziej oficjalnie niż w pozostałych tekstach niniejszego zbioru. Ten drobny mankament nie powinien jednak przysłonić amerykańskiemu czytelnikowi korzyści płynących z lektury, która pokazuje, co najbardziej ciekawiło francuskich dziennikarzy w autokrytycznej perspektywie reżysera.

Zgodnie ze standardową praktyką tej serii wydawniczej wywiady zebrane w niniejszym tomie zostały przedrukowane bez większych ingerencji redakcyjnych. W związku z tym w wypowiedziach Lyncha pojawiają się niekiedy pewne powtórzenia, które zostawiliśmy dla zachowania integralności tekstu. Co więcej, owe powtórzenia zwracają uwagę czytelnika nie tylko na pewne nawracające tematy, które zaprzętały uwagę Lyncha przez lata, lecz również na bardzo specyficzne słownictwo, jakiego reżyser konsekwentnie używa w odniesieniu do swojej twórczości.

Chciałbym podziękować wszystkim, którzy pomogli mi przy pracy nad tą książką: Jayowi Aasengowi, Aaronowi Cerny'emu, Michelowi Cimentowi, Dominicowi Kulcsarowi, Mindy Ramaker, Annie Skarbek, Mary Sweeney i Michaelowi Henry Wilsonowi. Szczególne podziękowania należą się Mike'owi Lee za nasze wspólne burze mózgów, Tedowi Augustynowi i Robertowi Keaslerowi za ich gościnność oraz Jaclyn Ippolito za jej niesłabnący zapał do spraw organizacyjnych. Wielkie dzięki również dla Seethy Srinivasan i Waltera Bigginsa za ich niemalże

bezgraniczną cierpliwość. Dziękuję też Johnowi Irelandowi za korektę  
mojego tłumaczenia z francuskiego – i biję się w piersi ze ewentualne błędy  
lub zdania, w których Lynch brzmi jak Francuz nieobeznany  
z amerykańskim idiomem.

RAB



# **GŁOWA DO WYCIERANIA: CZY ISTNIEJE ŻYCIE POPORODOWE? Stephen Saban i Sarah Longacre / 1977**

Mary Lynch ma prawdopodobnie niejasną przewagę nad przeciętnym widzem filmu *Głowa do wycierania* – który jest aktualnie wyświetlany podczas weekendowych nocnych seansów w nowojorskim Cinema Village – gdyż jest żoną jego twórcy (scenarzysty/producenta/reżysera). „Zanim zobaczyłam gotowy film, widziałam tylko dwudziestominutowy fragment – wspomina – który był bardzo piękny. Nic nie wiedziałam na temat całego projektu, ale ten fragment powalił mnie swoim pięknem. A potem obejrzałam całość i niektóre obrazy były dla mnie bardzo przerażające. Pewnych scen po prostu nie byłam w stanie oglądać, do tego stopnia, że odwracałam wzrok i nie widziałam, co się dzieje na ekranie. Od tamtej pory widziałam film już osiem czy dziesięć razy i te obrazy trochę mniej mnie niepokoją i mogę spojrzeć na *Głowę do wycierania* bardziej jako na integralną całość. Ale gdy czasem mówię Davidowi, co to wszystko dla mnie znaczy, on się ze mnie śmieje”.

David Lynch to trzydziestoletni artysta malarz i filmowiec urodzony w stanie Montana. W swoim pełnometrażowym debiucie udało mu się wykreować atmosferę tak unikalną, że jest to doświadczenie nieporównywalne z żadnym innym filmem wyświetlanym dotychczas na ekranie komercyjnego kina – doświadczenie, którego niemalże nie sposób opisać ani zinterpretować. Nawet jego żona – pomimo oczywistej

w małżeństwie bliskości – musi sama szukać sensu filmu, polegając tylko na własnym doświadczeniu. On na ten temat nie chce nic powiedzieć.

„I tak powinno być – wyjaśnia reżyser. – Ten cały film to takie podskórne prądy głębinowe jakby w podświadomości... Rozumiecie, tak to się tam wije na różne strony i dlatego każdego trafia trochę od innej strony. Dla mnie to wszystko oczywiście też coś znaczy, ale nie chcę o tym mówić. Dla każdego znaczy coś innego i to jest świetne”.

Szkielet fabularny filmu jest dość prosty. Stanowi jedynie ramę scalającą obrazy. Bohater – drukarz nazwiskiem Henry Spencer – żeni się z kobietą, bo prawdopodobnie zaszła z nim w ciążę. Po porodzie żona odchodzi od niego i wraca do rodziców. Przytrafia mu się przygodny kontakt seksualny z piękną kobietą mieszkającą po drugiej stronie korytarza. Wreszcie z litości „uśmierca” swoje dziecko i „znajduje szczęśliwe ukojenie” w ramionach wyimaginowanej kobiety zamieszkującej kaloryfer w jego pokoju. „Henry to taki trochę zagubiony gość – mówi Lynch – i tak się cały odkleja, rozłązi. Próbuje się jeszcze jakoś trzymać, ale są z tym problemy”.

Dla Lyncha *Głowa do wycierania* to „sen o czymś mrocznym i niepokojącym”. I jest to zupełnie nadzwyczajne, że w przeciwieństwie do innych filmów portretujących sny – takich jak *U progu tajemnicy* (1945) czy *Fireworks (Fajerwerki)* (1947) – lub zawierających sekwencje snu – *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957) – *Głowa do wycierania* odtwarza stan marzenia sennego w całej koszmarnej rozciągłości tego co niemożliwe. I efekt nie ogranicza się tu do prostej ramy zaśnięcia i przebudzenia ekranowej postaci (aczkolwiek film zawiera też sekwencje snu) – w tym przypadku cały film jest snem, wszystko jest częścią kosmaru.

Jest to bardzo osobisty film i ze względu na to, że Lynch pracował nad nim bez narzuconego terminu ukończenia produkcji, czuć w nim pełną

kontrolę twórcy nad materia. Powstawał dwa lata. Ilość poświęconego czasu i uwagi przejawia się na ekranie – w kadrowaniu, odcieniach czerni i bieli, montażu i powolnym rytmie narracji – wszystko to dowodzi wyjątkowego zaangażowania artysty. Nieliczne dialogi pojawiają się w zbitkach, a resztę ścieżki dźwiękowej wypełniają intensywne industrialne hałasy, buchająca para i najróżniejsze odpowiednio przetworzone odgłosy. „Alan Splet i ja pracowaliśmy nad tym w małym garażowym studiu – opowiada reżyser. – Mieliśmy tam duży stół mikserski, dwa albo trzy magnetofony i korzystaliśmy z kilku różnych bibliotek dźwiękowych do tworzenia naturalnych efektów. Przepuszczaliśmy wszystko przez konsolę – same naturalne akustyczne dźwięki, żadnych syntezatorów Mooga. Po prostu bawiliśmy się korektorem graficznym, pogłosem, filtrem Little Dipper podbijaliśmy pewne częstotliwości, a inne wygłuszaliśmy, puszczaaliśmy dźwięki od tyłu albo sklejaaliśmy je razem. Mieliśmy maszynkę do zmiany wysokości dźwięku bez zmiany prędkości. Mogliśmy uzyskać dokładnie takie brzmienie, jakie chcieliśmy. Zajęło nam to kilka miesięcy, a potem montaż trwał jeszcze pół roku czy nawet rok”.

Podkład i efekty dźwiękowe funkcjonują w tym filmie inaczej niż na konwencjonalnej ścieżce dźwiękowej, gdzie muzyka jest często wykorzystywana do uwypuklenia czy ubarwienia słabej sceny. Tutaj tło dźwiękowe niekiedy zmienia się wraz z każdym ujęciem wewnątrz tej samej sceny. Dźwięk buduje atmosferę, a nawet w pewnym sensie staje się bezcielesną, niezapomnianą postacią tego filmu.

Bohaterowie, których widzimy na ekranie, to szare postaci, sprawiające przygnębiające wrażenie, szczególnie na tle ponurego, jeszcze bardziej przygnębiającego otoczenia. Występujący w roli Henry’ego Spencera John Nance, to – wedle słów Lyncha – „taki zwyczajny gość i naprawdę dobry

aktor”. Na długi czas wcielił się w Henry’ego i wszedł w rolę bardzo głęboko, nosząc kaptur filmowej postaci nawet prywatnie po domu.

Postać Mary X zagrała Charlotte Stewart, którą można też oglądać w telewizyjnym *Domku na prerii*, gdzie wciela się w rolę nauczycielki. Tutaj, w rozpinanym swetrze i nieforemnej sukience, jest idealnym wcieleniem „nieznajomej”. Ich wspólne sceny z Henrym są (w zamierzony sposób) bolesne dla widza. W roli matki Mary, pani X, wystąpiła Jeanne Bates, wytrawna aktorka wielu filmów klasy B z wytwórni Columbia, która obecnie gra również w operach mydlanych.

Judith Anna Roberts, która wystąpiła jako piękna kobieta po drugiej stronie holu, jest byłą żoną Pernella Robertsa znanego z serialu *Bonanza*. Ta niewielka rola w *Głowie do wycierania* to dla niej szansa na przełom w karierze i rzeczywiście wiele osób zwraca uwagę na jej scenę w pokoju Henry’ego, gdzie dialog stanowi zaledwie kilka słów, ale jej obecność na ekranie promieniuje seksualnością.

Czarno-biała tonacja przywodzi na myśl stare filmy kina polskiego, jak również pewne tytuły japońskie i rosyjskie. Szarości są kręcone na tle szarości, z której niepostrzeżenie wyłaniają się postaci, które z kolei po chwili stają się przezroczyste (jak w scenie pojawienia się pięknej kobiety po drugiej stronie holu). Tak jakby światło nie miało oczywistego źródła – film jest przepięknie oświetlony. Kręcone wyłącznie nocą na terenie Los Angeles zdjęcia przydają filmowi sugestywnej nocnej aury.

Lynch zaprzecza, jakoby inspirował się zagranicznymi filmami, twierdząc, że ich nie oglądał. „No, ludzie mówią, że *Głowa do wycierania* ma w sobie klimat niemieckiego kina – komentuje reżyser – ale ja ten klimat znam z Filadelfii”. Lynch uczęszczał w tym mieście do Pennsylvania Academy of Fine Arts, na ulicy Broad Street, gdzie studiował malarstwo i nakręcił swój pierwszy film – trwającą minutę zapętloną animację, która

była wyświetlana na rzeźbiony ekran. „Mieszkałem na rogu ulic Trzynastej i Wood, zaraz na ukos od kostnicy. Bardzo industrialna okolica. Od godziny siedemnastej nikogo już się tam nie spotka, bo nikt tam nie mieszka. Mnie się to bardzo podobało. To piękne na swój sposób”.

*Głowa do wycierania* powstała częściowo dzięki dotacji z Amerykańskiego Instytutu Filmowego, ale Lynch nie chce powiedzieć dokładnie, ile film kosztował. Mary Lynch wspomina, że pomagała w gromadzeniu funduszy, jeszcze zanim zobaczyła jakikolwiek nakręcony materiał. „Jak dla mnie – mówi Lynch – film kosztował masę pieniędzy. Plan w magazynie to był koszt zaledwie trzydziestu pięciu czy pięćdziesięciu dolarów, ale na inne rzeczy poszła masa pieniędzy. Wiadomo, że pewne elementy można sobie zbudować i z czasem je dopieścić, żeby naprawdę wyglądały dokładnie tak, jak się chce. Najbardziej frustrujące w tym wszystkim było szukanie plenerów. W Los Angeles po prostu nie było tego, czego chciałem. Jak na przykład front domu państwa X. Wcześniej w San Francisco widziałem takie miejsce, które miało klimat dokładnie taki, jaki chciałem, ale gdy zaczęliśmy czegoś podobnego szukać w Los Angeles, w końcu musieliśmy sami sobie zbudować. To, co widać na filmie, to tylko fasada. Schody tak naprawdę są ze styropianu i wcale nie ma werandy, a gdy Henry tam podchodzi, to staje na desce. W tej scenie wszystko się tam ledwo trzymało kupy”.

Ale Lynch jest gotów do rozmowy na temat technicznych aspektów produkcji tylko w pewnych granicach. Dziecko Henry’ego i Mary Spencerów to wcześniak, którego wygląd jest jednym z najbardziej odpychających i fascynujących obrazów tego filmu.

Pytanie: Czy sam to stworzyłeś?

Odpowiedź: To znaczy... ja... to jest... niezbyt... wiesz co, Stephen... wolałbym, ehm... o tym nie rozmawiać.

P: Ale czy możesz mi chociaż powiedzieć, czy to jest taka... ruchoma rzeźba? Jest tak sugestywna. Jedna ze znajomych mi osób nawet podejrzewała, że to może być cielecy płód.

O: Wiele osób ma takie podejrzania.

P: Osobiście podejrzewam, że sam to stworzyłeś, ale pojęcia nie mam, jak wprowadziłeś to w ruch. Czy był to jakiś rodzaj lalki na baterie?

O: Naprawdę nie chcę...

P: Nawet jeśli tego nie wydrukuję? Jestem bardzo ciekaw.

O: Daj spokój, Stephen...

P: Na liście płac filmu znajduje się lekarz. Czy ma to jakiś związek?

O: To znaczy na początku zastanawiałem się nad różnymi sposobami, no wiesz...

P: Słucham uważnie...

O: (milczenie)

P: Słucham uważnie...

O: Jeśli ci powiem, będę się z tym źle czuł.

P: Dlatego, że zdradzisz swój techniczny sekret czy może narazisz się na aresztowanie?

O: Wiesz, w materiałach promocyjnych nie mamy żadnych zdjęć dziecka, bo ludzie, tak jakby... rozumiesz... miło jest samemu coś odkryć w filmie i nie wiedzieć, tak jakby... za dużo na ten temat.

P: Wspominałeś, że wszystkie dźwięki są naturalne. Czy wykorzystałeś prawdziwe dźwięki płaczu dziecka?

O: Nie.

P: To w takim razie co to było? Tego też nie chcesz powiedzieć?

O: Wybacz, Stephen. Do diaska, naprawdę nie próbuję ci tu jakoś utrudniać czy coś... Ale po prostu jeśli chodzi o to dziecko.... sam rozumiesz, ehm...

W *Głowie do wycierania* daje o sobie znać malarskie wykształcenie Lyncha, a zwłaszcza jego zamiłowanie do surrealizmu. Charakterystyczne dla nadrealizmu obsesje związane ze snami, libido oraz rolą przypadku, jak też przedkładanie myślenia intuicyjnego nad czystą logikę – wszystko to jest obecne w zarówno w atmosferze, jak i w warstwie narracyjnej filmu. Henry Spencer ma bardzo znikomy wpływ na swoje życie. Mieszka w pokoiku, który wygląda na umeblowany sprzętami ze sklepu Armii Zbawienia, zalegające w różnych miejscach zwoje sznurka pojawiają się i znikają, a komody zastawione są miskami z wodą. Plemnokształtne płody nieustannie „rodzą” się w jego łóżku, a regularne awarie instalacji elektrycznej osiągają apogeum w katastrofalnym rozwiązaniu filmu. Kobieta w kaloryferze – postać jak z urojenia – uśmiecha się niedorzecznie, tańczy, sennie stąpając po czarno-białej podłodze sceny, przy okazji rozdeptując płody, i śpiewa: „W niebie sprawy dobrze stoją / w niebie sprawy dobrze stoją / ty masz swoją moc dobroci / ja mam swoją”.

Film powstawał podobnie, jak powstaje obraz na płótnie. „Parę razy coś tam się pozmieniało – opowiada Lynch – ale dziwaczne było to, że rzeczy nakręcone wcześniej były gotowe na te zmiany, pokazywały kierunek. Parę nowych rzeczy weszło tak zupełnie naturalnie, poza tym zmieniałem rozłożenie akcentów. Nigdy się nie zaklinowałem na tyle, żeby mówić: trzeba było to zrobić zupełnie inaczej. Parę scen trzeba było wyciąć, ale to były sceny, w których Henry nam się rozłaził, szedł za daleko i takie rzeczy dość naturalnie się usuwało. Kobiety w kaloryferze w ogóle nie było w oryginalnym scenariuszu. Zanim się pojawiła, to był strasznie mroczny film”.

Kobiety z reguły bardzo silnie reagują na ten film – najczęściej strachem – być może z lęku przed urodzeniem zdeformowanego dziecka. Niektórzy widzowie *Głowy do wycierania* wychodzili z kina z niesmakiem, a sceny z filmu nawiedzały ich potem w koszmarach, inni z kolei reagowali śmiechem. Owszem, zdarzają się tam zabawne momenty, ale dają tylko chwilową ulgę.

„Jest jeden taki gość – mówi Lynch – kinooperator, który za nic nie chce oglądać tego filmu. Wcześniejszego mojego filmu *Babcia* też nie mógł strawić. Coś takiego się w nim działo, że nie mógł tego znieść. I wcale nie chodziło o treść filmu, po prostu te obrazy coś w nim wyzwały. Każdy ma swoją podświadomość i trzyma ją szczelnie zamkniętą, bo w tej studni siedzą różne rzeczy. Aż tu nagle coś podnosi to wieko, a tam z głębi coś wypływa na powierzchnię. Sam nie wiem, czy to dobrze”.

Obrazy Lyncha wywołują w odbiorcach silne emocje i wydobywają głębokie pokłady doznań. I mimo że konkrety i szczegóły tych doznań mogą być różne u każdego widza, na poziomie intuicyjnym są one jednak bardzo podobne. Można by się tu doszukiwać powinowactwa twórczości Lyncha z teorią zbiorowej podświadomości Junga. Można też zacytować słowa Mary Lynch, że „każdy ma w sobie małą *Głowę do wycierania*”.

Ten film opowiada o śmierci i odrodzeniu. W pracach Junga znaleźć można opis stanu przypominającego chrześcijańską otchłań (łac. „limbus”), który w *Tybetańskiej księdze umarłych* nazywany jest „bardo”, gdzie stanowi przestrzeń pośrednią pomiędzy śmiercią a ponownymi narodzinami. Wyróżnione zostają trzy etapy tego stanu: pierwszy to fenomeny psychiczne w momencie śmierci; następnie po śmierci wchodzi się w przestrzeń marzenia sennego, któremu towarzyszą karmiczne iluzje; a trzeci etap to budzący się instynkt ponownych narodzin i doznania prenatalne. W finale *Głowy do wycierania* Henry przenika do kaloryfera,



jednocząc się z wyśnioną kobietą, ekran zaś zalewa światło tak jasne, że postaci stają się ledwie widoczne. W *Tybetańskiej księdze umarłych* czytamy: „Jest to mądrość jasna i czysta, a ów blask i lśnienie wystrzela ku tobie, tak zaś jest mocny, że twoje oczy nie będą go mogły znieść bez cierpienia”<sup>1</sup>.

W każdym razie Lynch nic nam tu nie podpowie. „Film musi sam nabierać sensu, rozumiecie, dla każdego po swojemu. Kiedy oglądam jakiś pełen tajemnic kryminał i na koniec wszystko się wyjaśnia – dla mnie to rozczarowanie. Tajemnica to jest coś takiego otwartego w środku i można tam wejść i w nieskończoność próbować szukać własnych rozwiązań. Tam jest tak wiele możliwości. Dla mnie to bardzo fajne uczucie... W *Głowie do wycierania* jest wiele takich otwartych miejsc i można tam wędrować i wszystko jest, wiecie... Są pewne takie jakby zasady, których niby trzeba przestrzegać, żeby to uczucie otwarcia jakby podtrzymać i sam nie wiem, ale to jest naprawdę ważne. To jest jak poezja albo... coś bardziej abstrakcyjnego, mimo że opowiada jakąś historię. Jak jakieś doznanie”.

„Niektórzy mówią, że jak ktoś pisze i reżyseruje swoje własne rzeczy, to tak jakby w kółko kręci ten sam film, ale ja tam nie wiem. Nie wiem, skąd mi się to wszystko bierze. Pomysły się tak jakby wyłaniają z jakichś głębszych pokładów i sam Henry też tkwi gdzieś tam w dole. Więc trudno powiedzieć, czy jest w tym w ogóle jakaś filozofia czy coś. Wiecie, dla mnie to wszystko ma sens, *Głowa do wycierania* to dla mnie normalnie logiczna historia i są tam pewne zasady, których przestrzegałem, i pewna określona atmosfera, której się trzymałem do końca. Po prostu na początku pracy nad filmem trzeba się jakoś do tego dostroić, a potem już się czuje, czy jest jak trzeba. Ja odnajduję w tym własny sens i czuję, że jest, jak trzeba”.

I na koniec dopowiada: „Niektórzy widzowie to wszystko wychwytyją, ale mają różne interpretacje sensu filmu. Ale to właśnie dlatego, że w tej całej otwartości jest miejsce na różne interpretacje”.

---

1 Cytat w tłum. Ireneusza Kani z wydania Oficyny Literackiej, Kraków 1993 [przyp. tłum.].

# **DOBRA GŁOWA DO WYCIERANIA: INDIANA**

## **Gary Indiana / 1980**

Henry – główny bohater *Głowy do wycierania* – to szlemiel zamieszkujący świat strachu i brzydoty. W swoich snach widzi wnętrze odległej czarnej asteroidy, gdzie groteskowo zdeformowany olbrzym przesuwają dźwignie i korby maszynierii władającej jego nędznym życiem. Gdy dziewczyna Henry’ego zachodzi w ciążę, zaprasza go w odwiedzinach do domu swoich rodziców, gdzieś po drugiej stronie miasta, na industrialnych przedmieściach piekła. Pies na niego ujada. Ojciec dziewczyny wygłasza demoniczną tyradę na temat okolicy, która schodzi na psy, a następnie podaje na stół pieczone gołąbki, które na talerzu zaczynają konwulsyjnie drgać i obficie krwawić. Matka przyciska Henry’ego plecami do ściany. „Dziecko w drodze” – syczy mu do ucha.

W porównaniu z tym dzieckiem, które wkrótce przychodzi na świat, pozaziemski wyrostek z filmu *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* (1979) to ślicznotka pokroju Deanny Durbin<sup>2</sup>. Jego oralne łaknienie jest tak nienasycone, że cały organizm zdaje się na usługach otworu gębowego. A co gorsza, niemowlak nagle zapada na gripę, tuż po tym, jak jego matka odchodzi, wyprowadzając się do swoich rodziców.

Dla Henry’ego jedyną ucieczką z tej sytuacji są sny o kobiecie w kaloryferze – ujmującej, pyzatej blond śpiewaczce kabaretowej z ogromnymi naroślami na obu policzkach. Gdy się tak wdzięcznie kołysze

w tańcu na małej scenie wewnątrz kaloryfera, białe, podłużne, brejowate płody spadają z sufitu niczym balasy z kosmosu. Depcze je i rozgniata, śpiewając drżącym falsetem: „W niebie sprawy dobrze stoją / w niebie sprawy dobrze stoją / ty masz swoją moc dobroci / masz też moją”.

*Głowę do wycierania* można odczytywać na co najmniej kilka sposobów, ale ogromne znaczenie tego filmu polega na kompletnym przenicowaniu tradycyjnej estetyki. Przywodzi na myśl jakby odwrotność aforyzmu Wittgensteina: „Spójrzcie na tego pięknego motyla i wyobraźcie sobie identycznego, lecz brzydkiego”. Na podstawowym poziomie interpretacji *Głowa do wycierania* ukazuje najbardziej fascynujący i przerażający obraz rodziny nuklearnej, jaki można było zobaczyć w kinie w ciągu ostatnich dziesięciu lat. Nie znajdziemy tutaj ani śladu lepkiego skrepowania i nadgniętych tęsknot typowych dla opery mydlanej, trudno doszukać się jakichkolwiek banałów, a wszystkie pozory romantyczności rozpływają się w łojotoku alienacji i makabry. Zazwyczaj twórcy, którzy podejmują się podobnego wyzwania, zachowują pewien margines rezerwy, na przykład okazując szacunek statecznej starości czy też niechętnie podważając istnienie miłości. *Głowa do wycierania* idzie znacznie dalej niż wszystkie obligatoryjne gesty anarchizmu społecznego, typowe dla kina Nowej Fali. Jako przykład twórczej, czyli skrajnie stronniczej działalności człowieka, film ten jest „wyjątkowo rzadkim okazem” (by podchwycić sformułowanie „Newsweeka”) dzieła sztuki kompletnie beznamietnego i bezosobowego.

*Poniższa rozmowa jest fragmentem wywiadu przeprowadzonego w Los Angeles w roku 1978. Inne fragmenty tego wywiadu ukazały się również w magazynie „no”.*

David Lynch to dobrze zbudowany blondyn średniego wzrostu, przystojny, acz dość pospolitej urody, który swoim pogodnym

usposobieniem przypomina wprawno skauta. Zależy mu, by zrobić na rozmówcy dobre wrażenie, ale w jego zachowaniu nie ma ani śladu neurotyczności. Nie pije, nie pali – podczas wywiadu zamawia sobie raz wrzątek, w którym zaparza kawę zbożową.

Gary Indiana: Najwyraźniej bardzo blisko współpracowałeś z inżynierem dźwięku przy tym filmie. Chciałbyś powiedzieć coś więcej na ten temat?

David Lynch: Jasne.

GI: To chyba najlepsza ścieżka dźwiękowa, jaką słyszałem, może za wyjątkiem *Obywatela Kane'a*.

DL: Dziękuję. Z moim dobrym przyjacielem Alanem Splettem współpracowałem już wcześniej przy poprzednim filmie *Babcia*. Poznaliśmy się z Alanem w Filadelfii. Przy jeszcze wcześniejszym filmie współpracowałem z takim innym gościem w studiu, w którym pracował też Alan. Więc szedłem tam z myślą, że robiąc *Babcię*, wrócę do pracy z tym samym gościem. Ale trochę się na początku rozczarowałem, bo mi powiedział, że nie ma czasu się tym zająć, ale może mi polecić swojego kolegę Alana. Więc Alan to jest taki naprawdę wysoki chudy gościu. Gdy uścisnęliśmy sobie dłonie, poczułem, jak mu zatrzęszczały kości. I on jest w ogóle bardzo... gość po prostu tryska energią, natychmiast przypadliśmy sobie do gustu. Świetna frajda. I pracowaliśmy w ten sposób, że obraz nam dyktuje dźwięk, a dźwięk musi budować nastrój – więc na początek skupiliśmy się tylko na surowych, naturalnych brzmieniach. W ogóle nie używaliśmy syntezatorów Mooga, ani w jednym, ani w drugim filmie. Owszem, mieliśmy tam dużo elektronicznych brzmień, ale to było tak, że wychodziliśmy od normalnego dźwięku i zaczynaliśmy go przetwarzać na różne sposoby, eksperymentując z różnymi efektami, aż w końcu wychodziło nam coś idealnego do jakiegoś konkretnego detalu.

Przede wszystkim na wielu filmach mają tam często nałożonych z pięćdziesiąt osobnych ścieżek. Ale prawda jest taka, że na przykład na jednej szpuli taśmy mają nagrany tylko dźwięk jednego wystrzału, rozumiesz. Więc te wszystkie pięćdziesiąt ścieżek może im być potrzebne tylko do jednej sceny bitewnej. Ale to zawsze jest tylko jeden wystrzał na całą szpulę. Więc w naszym przypadku to było zaledwie dziesięć czy piętnaście ścieżek, ale te taśmy są totalnie gęsto zapchane... Maksymalnie to tam pewnie było... no w pewnych momentach może z piętnaście różnych dźwięków naraz leci, a w innych tylko dźwięki otoczenia. Ale te nasze dźwięki otoczenia były naprawdę bardzo dziwne. Strasznie mało było prawdziwych dźwięków, takich nagrywanych na planie. Każdy najdrobniejszy szmerek obmyślaliśmy i kleciliśmy. Na przykład jeden dźwięk – do sceny miłosnej – zrobiliśmy w ten sposób, że na powierzchni wanny pływała sobie plastikowa butelka po wodzie Sparkletts. Wcześniej umieściliśmy w tej butelce mikrofon, a potem włożyliśmy tam jeszcze do środka końcówkę wężyka ogrodowego. Z drugiej strony ktoś tam wdmuchiwał powietrze do butelki przez tego wężyka – nie wiem, pewnie to Alan dmuchał – a ja poruszałem butelką w taki sposób, że wydawała cichuteńkie dzwonienie, bardzo subtelny dźwięk, jak ze snu, a do tego przepływające powietrze brzmiało tonem o zmiennej wysokości wraz z ruchem. To był po prostu najbardziej eteryczny dźwięk, jaki sobie można... I tak po prostu wszystko nagrywaliśmy, cokolwiek nam wpadło, i mieliśmy potem setki efektów, których nie zdołaliśmy wykorzystać. Mieliśmy też takie zasłony wygłuszające zaprojektowane przez Alana. Sami je skonstruowaliśmy i pozawieszaliśmy na ścianach i na całym planie było głucho jak w trumnie. Więc uzyskane przez nas brzmienie dialogów było bardzo, bardzo dobrze wygłuszone i bardzo, bardzo czyste. I to były

jedyne naturalne dźwięki z planu, jakie wykorzystaliśmy. Cała reszta była dodawana później i były to przetwarzane dźwięki.

GI: Aktorzy, co oczywiste, musieli być dyspozycyjni przez bardzo długi czas. Jak im się to udawało?

DL: No, ciężko było. Najciężej Jackowi Nance'owi czy Johnowi Nance'owi, jak woli, żeby go nazywać. To było chyba w maju 1972, gdy zaczynaliśmy i zrobił sobie fryzurę do roli Henry'ego. I od tamtej pory nie za bardzo mógł cokolwiek zmieniać w wyglądzie. Oczywiście włosy mu tak ciągle nie stały na baczność, rozumiesz, nosił też taki swój kapelusik... Ale przez kilka lat musiał być ciągle dostępny i to było najgorsze, bo przecież kto wie, mogło mu się coś stać. I trzeba było trzymać to wszystko do kupy i próbować podtrzymywać klimat i nastrój całości. W sytuacji takiego rozbicia, pokawałkowania to było naprawdę strasznie trudne. Na przykład w jednej scenie widzimy, jak Henry idzie korytarzem i otwiera drzwi, a następne ujęcie tej sceny było kręcone półtora roku wcześniej. Tego typu rzeczy.

GI: Cóż, najwyraźniej aktorzy mocno wierzyli w powodzenie tego projektu.

DL: No, wkręcaliśmy się naprawdę mocno, fakt. Gdy już byliśmy gotowi do kolejnego etapu zdjęć, kiedy udało się ściągnąć pieniądze i wszystko było przygotowane – wbijaliśmy się w to z powrotem na całego. Żadnego chodzenia na skróty. Ale jednocześnie można to porównać do budowania z nitek włókna szklanego mostu, który w każdej chwili tej budowy może się posypać. Dopiero jak już jest gotowy, to robi się twardy jak stal.

GI: Myślę, że za jakieś pięć lat będzie już uznawany za dzieło klasyczne. To po prostu kwestia czasu.

DL: Trochę to potrwa. Wiele osób tego filmu w ogóle nie trawi, więc zdecydowanie jest to rzecz dla bardziej wyrobionego widza. Aczkolwiek krążą też całkiem dobre opinie i ludzie o nim rozmawiają. Więc myślę, że tak jak mówisz, po upływie jakiegoś czasu wiele osób zdecyduje się go zobaczyć. Inny problem polega na tym, że dla wielu ludzi chodzenie na nocne seanse jest dość kłopotliwe.

GI: Mnie się wydaje, że *Głowa do wycierania* robi na widzu tak silne wrażenie między innymi dlatego, że – możesz się tu ze mną nie zgodzić – prezentuje rewolucyjny sposób postrzegania rzeczywistości. Pokazujesz na ekranie obrazy, jakich ludzie nigdy jeszcze nie widzieli w kinie, i myślę, że twój film przesuwa granicę tego, co można pokazać i czym się można zainteresować w kinie. A ludzie dopiero próbują za tym nadążyć. Myślę, że wiele z tego, co widzimy w filmie *Głowie do wycierania*, jest w pełni odbiciem świata, w którym żyjemy. Na przykład fakt, że otaczającą go brzydotę i nędzę bohater uważa za coś oczywistego... ale jednak nie do końca, bo przecież czuje pewien wstręt do dziecka – pomimo że się do niego uśmiecha i tak dalej, to widać, że jest osłupiały z powodu całej sytuacji... Ale duża część tego świata to po prostu codzienne tło jego życia. A przecież wiesz, o co chodzi, brzydota stanowi tło życia wielu ludzi.

DL: Czy ja wiem... Widzisz, ja do filmu doszedłem przez malarstwo. I ta brzydota, o której mówisz, dla mnie jest naprawdę piękna. Rozumiesz, na tym polega mój problem.

GI: Może użyłem tutaj nieodpowiedniego słowa.

DL: Nie szkodzi. To naprawdę jest brzydota na pewnym poziomie, ale ja to widzę bardziej jako faktury i kształty, przestrzenie ruchu i bezruchu i tak dalej. Więc pewnie bardziej mnie interesuje całość, pełnia obrazu i pełnia dźwięku...



GI: Cóż, wszystkie elementy mają bardzo piękną kompozycję. Ale zauważyłem coś jeszcze – i to była moja pierwsza reakcja, która się prawie nie zmieniła po kolejnych seansach – chodzi mi o to, że tematyka i świat przedstawiony są pod wieloma względami tak obce, że film paradoksalnie nabiera życia, klisza jakby zaczyna oddychać. W o wiele większym stopniu, niż jest to możliwe w przypadku typowych romantycznych filmów pełnych konwencjonalnie atrakcyjnych ludzi i pięknej scenografii.

DL: Oczywiście. To mnie właśnie najbardziej interesuje, tak jak mówisz, zgadza się. Lubię tak z mańki zachodzić.

GI: Ta sekwencja obiadu u rodziny mogłaby się wydawać mgliście znajoma, jakby tak spojrzeć z boku i chwilę się zastanowić na zasadzie: „W sumie nic nadzwyczajnego, kobieta zachodzi, facet idzie na dywanik do matki kobiety, młodzi się pobierają i rodzi im się taki mały potworek... Skąd ja to znam”... Ale ty to poprowadziłeś w zupełnie innym kierunku.

DL: Nie poszedłem w tę stronę, bo nie chciałem pracować jak ci, którzy mówią: „Dobra, to teraz napiszemy film na jakiś społeczny temat”. Rozumiesz, wychodzą z takiego założenia i to jest ich cel, a film dobudowują dopiero później wokół tego. Ja w ten sposób w ogóle nie pracuję. U mnie się zaczęło od pojedynczych pomysłów. Tutaj większość tej sekwencji obiadu napisałem jednego wieczoru za jednym zamachem. Tak mi po prostu coś zachlupotało i normalnie się nie mogłem oderwać od pisania, aż cały byłem rozgorączkowany. I tak się pojawiały te pomysły – we fragmentach. Aż odnajdywałem jakąś nić, wątek wiążący razem całą garść takich kawałków. A wtedy już byłem na tropie. I szedłem dalej tym tropem, prowadzony tą nicią i odnajdywałem całą resztę. I wtedy już miałem całość w głowie. A poza tym, wiesz, ja uwielbiam absurd i miałem w głowie też całą masę takiego humoru, ale... to wszystko musiało się trzymać pewnych zasad. Rozumiesz, chodzi o to, że musiał to być taki

rodzaj humoru, który by zawsze dawał filmowi możliwość przejścia od humoru do strachu, wiesz, co mam na myśli? Są pewne rodzaje humoru, które cię jakby zabierają w ślepy zaułek bezpieczeństwa i później już nie można zawrócić, żeby dla odmiany znowu wjechać w strach – byłby wtedy już zbyt mało sugestywny, zupełnie nierealny. Więc to była jedna z tych zasad, że z chwilą ustanowienia granic tego świata trzeba było się bardzo pilnować, żeby ich nie przekroczyć. Więc wychodzi na to, że twórca wcale nie ma aż tak wiele wolności w filmie, nawet jeśli to jest dziwaczny film, bo z chwilą zatrześnięcia się w tym świecie *Głowy do wycierania* trzeba było w nim zostać. Wszystkie inne drzwiczki od tej pory już zaryglowano. Wolność jest tylko na samym początku pracy, aż stopniowo trzeba zrezygnować z dziewięćdziesięciu procent możliwości.

GI: Fakt. Gdy na początku Henry włązi w kałużę błota, widzowie mogą pomyśleć, że będzie to film w stylu Keatona albo Chaplina.

DL: Aha.

GI: Ale gdy tylko wchodzi do budynku, cały klimat się zmienia. Jak rozumiem, początkowo chciałeś się zająć głównie animacją, ze względu na wykształcenie malarskie.

DL: Tak, zgadza się. Niby zdarzały się filmy, które mi się podobały, ale nigdy nie natrafiłem na jakiś przełomowy film, który by mnie przekonał do tego, że muszę zostać filmowcem. Nic z tych rzeczy. Generalnie myślałem, że będę raczej siedział w animacji. Ale już mnie jakoś nie ciągnie do animacji.

GI: Nie mam ci za złe.

DL: Jest tak dużo możliwości. Podoba mi się to, że w animacji można robić pewne rzeczy, których się nie da osiągnąć w filmie, ale jakoś wolę próbować z żywą kamerą. Coraz bardziej mi się podoba praca z aktorami.

GI: Czy ludzie, którzy wystąpili w twoim filmie, generalnie pracują w branży filmowej, czy raczej...

DL: Nie, jedynie Jeanne Bates... występowała w wielu produkcjach wytwórni Columbia. Widziałem ją kiedyś w jakimś starym filmie – to były wszystkie filmy klasy B – a teraz gra chyba w jakiejś operze mydlanej... przynajmniej jakiś rok temu jeszcze grała. Allen Joseph – filmowy Bill – występuje sporo w teatrze i trochę też w telewizji... podobnie jak Jeanne... Na początku ona chyba była najbardziej sztywna ze wszystkich, najbardziej konwencjonalna. Ale potem któregoś wieczoru jej się odmieniło i od tamtej pory już szła na całość. No i była też Charlotte Stewart, ale jej się film chyba niezbyt podobał.

GI: Ona grała...

DL: Mary. A potem dostała rolę w serialu *Domek na prerii*... (śmiech)

GI: Prawdopodobnie chciała odreagować... Zdarzały się jakieś elementy improwizacji na planie?

DL: Nie, nic a nic.

GI: Bo są w filmie takie momenty, gdzie zdaje się, jakbyś żonglował dziesięcioma rzeczami naraz i nagle wszystkie się zderzają... I nie wiadomo, czy się śmiać, czy krzyżeć – na przykład w tej sekwencji jest taki moment, gdzie kurczak zaczyna...

DL: No, wierzyć.

GI: I jest tak, jakby te wszystkie wcześniejsze elementy tutaj się kumulowały i następowało swoiste apogeum, gdy matka dostaje jakiegoś ataku czy coś... I tego typu momenty zdarzają się parokrotnie w filmie. Czy to się działo, gdy wszyscy byli już odpowiednio nakręceni i wtedy...

DL: Nie, wszystko mieliśmy przećwiczone na próbach.

GI: I nie było dużych różnic pomiędzy poszczególnymi ujęciami?

DL: Nie. W gruncie rzeczy najczęściej mieliśmy tak gruntownie wszystko przećwiczone, że robiliśmy najwyżej chyba ze cztery czy sześć ujęć. A zazwyczaj po prostu jedno czy dwa. Poza tym najczęściej kolejne ujęcie robiło się nie ze względu na aktorów, tylko z powodu poruszonej kamery czy czegoś takiego.

GI: Co myślisz o zakończeniu? Wreszcie dochodzimy do konkretnej treści filmu...

DL: No, myślę, że jest bardzo szczęśliwe – happy end.

GI: No, w sumie.

DL: Henry idzie do nieba.

GI: W tej scenie, gdy zabija dziecko, nagle pojawia się w tle taki bardzo głośny dźwięk, który rozbrzmiewa aż do końca. Jak to było zrobione?

DL: To były organy.

GI: Po prostu wzmocnione i przesterowane, czy...

DL: No w sumie leci tam sporo dźwięków naraz, ale jest też akord grany na organach, właściwie kilka akordów, bo to się tam trochę zmienia, ale ogólnie, tak – podkreślone na maksa organy zmiksowane z całą resztą dźwięków. Tam na końcu mamy naprawdę gęstą ścieżkę dźwiękową.

GI: A ten robak, którego Henry znajduje w skrzynce pocztowej, czy ktoś mu go wysłał, czy po prostu jakoś się tam pojawił, czy...

DL: Tak... to była taka przesyłka.

GI: Od kogo?

DL: Hm... można by tu podać jakiegoś nadawcę, ale niekoniecznie. W każdym razie ja sobie wyobrażam, że ktoś mu to wysłał. W pewnym sensie to jest podobne do sytuacji, gdy dostajesz wiadomość, która przez jakiś czas jakby zalega, nie dociera do ciebie. I dopiero po pewnym czasie nagle dociera do twojej świadomości. Tam się dzieje coś podobnego.

GI: Czy to śmierć idzie po niego, czy...

DL: Nie.

GI: Czyli to nie jest symbol, no dobra... A powiedz, które sceny zajęły ci najwięcej czasu?

DL: Masz na myśli kręcenie? Co najdłużej kręciliśmy? No, wszystko tam wymagało strasznie dużo czasu, nie wiem, czy było coś takiego wyjątkowo... Jedno takie bardzo trudne do zrobienia ujęcie to była ta, wiesz, jakby planeta w kosmosie. Bo musieliśmy to nakręcić w tych samych pomieszczeniach stajni (należących do Amerykańskiego Instytutu Filmowego), a mieliśmy je do dyspozycji tylko przez weekend. I może się wydawać, że to nie aż tak dużo pracy na cały weekend, ale mieliśmy tam długie ruchome ujęcie z podjazdem kamery (i z powrotem, bo kręciliśmy od tyłu). Więc musieliśmy rozwiesić takie duże tło z przyczepionymi gwiazdami z żaróweczek diodowych, a tę planetę trzeba było umocować na trzpieniu obrotowym. Drewniane donice z parku Beverly Hills poustawialiśmy jedne na drugich, żeby mieć podporę toru wózka dolki i dopiero na wierzch poszły deski i szyny. Wynajęliśmy wózek Almack z nogami teleskopowymi i wysięgnikiem do kamery. No i zaczęliśmy to wszystko ustawiać i montować w piątek wieczorem i dopiero w poniedziałek rano byliśmy gotowi, żeby zacząć kręcić. Ale to już był świt i słońce zaczęło wschodzić... Czyli było za jasno, i wszystko na nic. No więc żeby to zrobić jak trzeba, musieliśmy wszystko rozebrać i nakręcić jeszcze raz to samo w ciągu następnego weekendu. To było prawdziwe piekło, poważnie ci mówię, mordęga.

GI: Brzmi jak jakiś koszmar.

*Dalsza część książki dostępna w wersji pełnej*

---

2 Deanna Durbin (1921–2013) – kanadyjska aktorka i piosenkarka z przełomu lat 30. i 40. [przyp. tłum.].

**REŻYSER DAVID LYNCH – OD FILMU  
KULTOWEGO DO CZŁOWIEKA SŁONIA  
Jimmy Summers / 1980**

*Dostępne w wersji pełnej*

**W JAKIMKOLWIEK KOLORZE, POD  
WARUNKIEM ŻE BĘDZIE CZARNY  
Stuart Dollin / 1985**

*Dostępne w wersji pełnej*



**CZY ISTNIEJE ŻYCIE PO *DIUNIE*?**  
**Tim Hewitt / 1986**

*Dostępne w wersji pełnej*

**LYNCH NA MIEŚCIE**  
**David Chute / 1986**

*Dostępne w wersji pełnej*

**BŁĘKITNY FILM**  
**Jeffrey Ferry / 1987**

*Dostępne w wersji pełnej*

**AMERYKA W PRZYCIEMNIONYM  
OBIEKTYWIE  
Richard B. Woodward / 1990**

*Dostępne w wersji pełnej*

**DAVID LYNCH**  
**David Breskin / 1990**

*Dostępne w wersji pełnej*

**WYWIAD Z DAVIDEM LYNCEM**  
**Michel Ciment i Hubert Niogret / 1990**

*Dostępne w wersji pełnej*

**WYWIAD Z DAVIDEM LYNCEM**  
**Kristine McKenna / 1992**

*Dostępne w wersji pełnej*

**TWIN PEAKS: OGNIU KROCZ ZE MNA –  
KONFERENCJA PRASOWA W CANNES  
1992  
S. Murray / 1992**

*Dostępne w wersji pełnej*



**NAGI LYNCH**  
**Geoff Andrew / 1992**

*Dostępne w wersji pełnej*

**WYWIAD**  
**Chris Douridas / 1997**

*Dostępne w wersji pełnej*

**ŚWIAT NABIERA KSZTAŁTU**  
**Kathrin Spohr / 1997**

*Dostępne w wersji pełnej*

**AUTOSTRADA DO PIEKŁA**  
**Stephen Pizzello / 1997**

*Dostępne w wersji pełnej*

# DAVID LYNCH: PROFIL IKONY<sup>15</sup>

## Chris Rodley / 1997

---

<sup>15</sup> Tytuł stanowi grę słów z nazwą magazynu, „ICON”, w którym ten tekst został wydrukowany [przyp. tłum.].

**DROGA DO PIEKŁA**  
**Dominic Wells / 1997**

*Dostępne w wersji pełnej*

**W KINIE CHCĘ SIĘ POCZUĆ JAK WE  
ŚNIE**  
**Michael Sragow / 1999**

*Dostępne w wersji pełnej*

**MULHOLLAND DRIVE, SNY  
I SIŁOWANIE SIĘ W ZAGRODZIE  
Z HOLLYWOODZKIM BYKIEM  
Richard A. Barney / 2001**

*Dostępne w wersji pełnej*



**DAVID LYNCH I LAURA DERN: *INLAND  
EMPIRE***  
**John Esther / 2006**

*Dostępne w wersji pełnej*

***INLAND EMPIRE, MEDYTACJA  
TRANSCENDENTALNA ORAZ  
„PŁYWANIE” W POMYSŁACH  
Richard A. Barney / 2008***

*Dostępne w wersji pełnej*

# KALENDARIUM

*Dostępne w wersji pełnej*

# FILMOGRAFIA

*Dostępne w wersji pełnej*