

LYNCH SİNEMASININ ABC'SİNE KORKUNÇ BİR GİRİŞ: *THE ALPHABET* (1968)

İren Dicle Aytaç

David Lynch'in 1968 tarihli dört dakikalık kısa filmi *The Alphabet* yönetmenin resim sanatından sinemaya iltica ettiği eşik olmanın yanı sıra, olgunluk dönemi şaheserlerinde karşımıza çıkacak tüm o karanlık özelliklerin nüvelerini de barındıran bir başlangıçtır. Nitekim **Lynch**'in çok yönlü bir sanatçı olarak kariyeri boyunca ürettiği tüm eserlerin neredeyse organik bir bütünün evrimi gibi birbirine eklemlendiğini söylemek mümkündür. Erken dönem resimlerinde yer alan pek çok unsurun sinematografisinde de karşılığını bulmak mümkündür; resimlerinde ve mekanik heykellerinde ise o hareketli görsel-işitsel unsurlara duyduğu arzu vardır. Öyle ki resimden ilk deneysel film çalışmalarına geçişini şöyle anlatır:

Resimdeki o figüre bakıyorum; hafif bir rüzgâr duyuyor ve küçük bir hareket görüyorum. Ve resmin gerçekten hareket edebilmesini, bilirsiniz hani en azından birazcık olsun edebilmesini, istedim. İşte her şey böyle başladı. (Rodley & Lynch, 2005, s. 37)

Dolayısıyla sanatçının “hareketli resim”leri kısa filmlerine göbek bağıyla bağlıyken ilk dönem kısa filmleriyse **Andrew**'un deyişiyle **Lynch** sinemasının “embriyonik halidir.” (Andrew, 1999, s. 42)

Yönetmenin sinematik yolculuğunun ilk fiziksel dışavurumu deneysel kısa film ve multimedya enstalasyon çalışması olan *Six Men Getting Sick*'tir (1967). **Lynch** bu ilk deneyiminden sonra özellikle maddi zorluklar nedeniyle film yapmaya devam etme konusunda kararsız kalır ancak okul arkadaşı **H. Barton Wasserman**'ın bin dolar karşılığında kendisi için bir “film resim” siparişi etmesi bir dönüm noktası olur. **Lynch** paranın yaklaşık yarısıyla bir Bolex kamera satın alır ve iki ay boyunca bu iş için çalışır. Ne var ki kameranın makarası arızalıdır ve laboratuvarından gelen görüntüler tamamen hatalı ve bulanıktır! Yine de **Lynch** hayal kırıklığına uğramadığını söyler. Başkaları için “bozuk”, “çarpık”, “işe yaramaz” olanın içindeki muazzam estetiği hisseden o kendine has bakış açısıyla olan bitene neredeyse mutlu olmuştur. Proje yatar ama **Wasserman** ona paranın kalanıyla istediği bir çalışmayı yapıp kendisine bir kopya vermesini söyler. Böylece

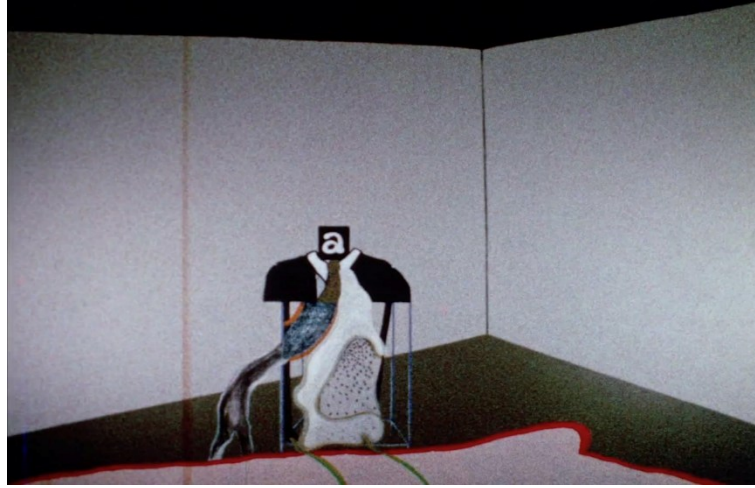
Lynch aklındaki animasyonla canlı çekimleri birleştirme fikrine odaklanır ve **Wasserman**'ın prodüktörlüğünde, biraz da ebeveynlerinden aldığı maddi destekle, ortaya *The Alphabet* çıkar. Bu geçiş evresi sadece teknik bir değişim değil, aynı zamanda **Lynch**'in kariyerini şekillendiren bir kırılma noktasıdır. Nitekim sanatçı, bu filmin kendisine kazandırdığı Amerikan Film Enstitüsü bursu sayesinde bağımsız üretimini sürdürebilmiştir ve kendisi de **Wasserman** için yola çıktığı proje gerçekleşse ve *The Alphabet* olmasa hayatının tamamen başka bir yönde ilerlemiş olabileceğini düşünür (Rodley & Lynch, 2005, ss. 39-40). *The Alphabet* bu anlamda yalnızca bir öğrenci projesi olmanın ötesinde hem ressamlıktan yönetmenliğe geçişinin tescili hem de ardından gelecek *The Grandmother*'la (1970) birlikte yıllar sonra bir kült klasiğe dönüşecek olan *Eraserhead*'e (1977) uzanan yolun başlangıcıdır.

Bu dönemde **Lynch**'in eşi ve kızının annesi olan **Peggy Reavey** (kendisi de bir güzel sanatlar öğrencisidir), ailesini ziyareti sırasında yeğeninin uykusunda huzursuz biçimde sürekli alfabeyi tekrarladığını **Lynch**'e aktarır. **Lynch**, küçük kızın yaşadığı bu kâbusun kendisinde “tetiklediği” çağrışımın ve imgeleminde uyandırdığı karşılığın *The Alphabet*'in çıkış noktasını oluşturduğunu ifade eder (Lynch & Ayrom, 2002). Film, bu anlamda, yalnızca bireysel bir gözlemin sinematografik ifadesi değil, başkasının düşsel deneyiminin **Lynch**'in estetik ve düşünsel dünyasında yeniden biçimlenmesinin ürünüdür.



Yarı animasyon yarı canlı çekim tekniğiyle kurgulanan film, **Lynch**'in bu yapım için siyaha boyadığı yatak odasında başlar. Anlatı daha ilk anda kâbusun bizzat kalbine yerleşir. **Peggy Reavey** tarafından canlandırılan kadın karakter, simsiyah bir boşluğun ortasındaki beyaz çarşafların içinde, yüzü tamamen beyaza boyanmış

bir halde uyumaktadır. **Lynch**'in mekânsal tercihi ve karakterin yüzündeki abartılı beyazlık, bir ressamın tuvalindeki ışık-gölge oyunlarını andıran, "gerçekdışı" bir kontrast yaratır (Lynchnet, t.y.). Bu stilize atmosfer, izleyiciyi bir yatak odasına değil, dış dünyadan tamamen soyutlanmış, zihinsel bir boşluğun tekinsizliğine yerleştirir. Karakterin bu karanlık ve steril mekândaki huzursuz uykusuna, devamlı A, B, C harflerini sayan çocuk sesleri eşlik eder. Akış, kadının beyaz yüzünün büyük ölçüde örtüldüğü güneş gözlüklü görüntü ve filmin adıyla bölünür. Ardından animasyonlar ile canlı çekimlerin iç içe geçişi, düş ile olgular dünyası, uyku ile uyanıklık arasında gergin bir gezintiyi başlatır. Önce güneşin altında harfler topraktan yetişircesine belirirken bir erkek sesi alfabeyle eşlik eder. Büyük "A" harfinin kök salmış, neredeyse organik bir formundan uzanan kanaldan küçük küçük "a"lar doğar. Beden parçaları, uzuvlar, cinsel organlar, üreme, doğum imgeleri birbirine dönüşür. Harfler artık yalnızca görsel öğeler değil, bedene nüfuz eden, kafatasına dolan, iç organları parçalayan saldırgan unsurlara dönüşür.



Kırmızı dikdörtgen yüzeyler, kalp benzeri organlar ve yarım kalan bedenler, dilin bedeni kuşatan ve parçalayan etkisini daha da görünür kılar. Bebek ağlamaları, çocukların sesleri, alfabe şarkısı film boyunca işitsel evreni kuşatır. Grotesk bir yüzün senkron biçimde söylediği "*Lütfen insan formuyla uğraştığınızı unutmayın*" cümlesi bedenle dilin mücadelesini imler. Yatakta kıvranan, harflerin kuşatması altındaki kadın bedeni ile animasyonda dağılan, çözülüp yeniden kurulan figürler paralel biçimde ilerler. Kâbus, yatakta kıvranan karakterin kan kusarak sıçramasıyla sona erer.

Bu kâbus, **Lynch** filmlerinin neredeyse tüm alameti farikalarının erken örneklerini içerir. İlk olarak, filmin üzerine kurulmuş olduğu düşsellik, **Lynch**

sinemasında kalıcı bir bileşen olarak varlığını sürdürecektir. Nitekim bu kısa filmde şekillenen düşsel mantık, grotesk ve tehditkâr imgelerle örülü rüya estetiği, yönetmenin *Eraserhead* (1977), *Mulholland Drive* (2001), *Inland Empire* (2006) gibi uzun metrajlarında da tekrar tekrar merkezî bir rol üstlenecektir (Karataş, 2025, s. 155). Bu düşsel estetik **Lynch** sinemasında çok boyutlu bir varlığa sahiptir. **Morshett**'e göre **Lynch** sinemasındaki düşsellik hem karakterler hem seyirci-film ilişkisi düzeyinde işlerken izleyiciyi de iki kutup arasında gidip gelen bir deneyime davet eder: Bir yanda seyirciye doğrudan seslenen, duyulara hitap eden bedensel katılım diğer yanda filmin kendi araçsal doğasını hatırlatan, sinemanın işleyişi üzerine düşünüm arasındaki tüm film deneyimini kapsayan bir alanı kat eder. Dolayısıyla bu düşsel yapı bir yandan algıyı istikrarsızlaştırırken eşzamanlı olarak da imgeler üzerinden akan “sinematik düşünceyi” kışkırtır (2024, s. 2). Dolayısıyla *The Alphabet* filminde de kâbus, yalnızca bir hikâye anlatmaz; film seyirciyi bir yandan kâbusun tekinsiz atmosferine duyusal olarak çekerken öte taraftan alışlagelmiş algı biçimlerini bozarak bu deneyimin sinematografik yapısı üzerine düşünmeye de zorlar.

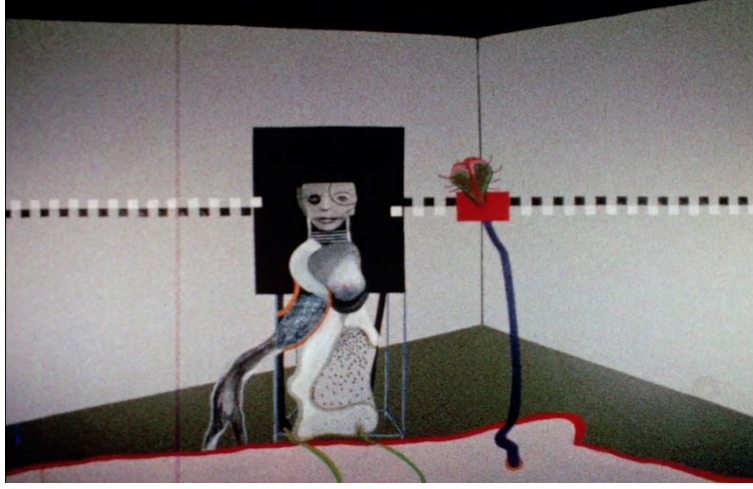
Düşsel ve sinematografik görmenin, algının kendisine yöneldiği bir “ikinci dereceden görme” biçimini içerdiğini vurgulayan **Morshett**'e göre *The Alphabet*, bu refleksif görme kipini özellikle animasyon aracılığıyla görünür kılar. Animasyon hem düşe hem de filme ait olan bu görsel ötekiliği açığa çıkararak izleyicinin algının kuruluşu ve bozulması süreçlerini fark etmesini sağlarken sürekli dönüşen, sabitlenmeyen biçimler kâbusun kendisini düş gören karaktere nasıl sunduğunun sinemasal karşılığına dönüşür (Morschett, 2024, ss. 54-55). Böylece düş, edilgin biçimde izlenen bir içerik olmaktan çıkarak, algının etkin biçimde kurduğu bir deneyim alanı hâline gelir. Biçimlerin çözülüp yeniden kurulduğu bu sürreal görsel alan, **Lynch** sinemasında sıklıkla karşılaşılan ve farklı gerçeklik düzlemleri arasında hiyerarşik bir ayırım kurmayı imkânsızlaştıran anlatı evreninin erken bir örneği olarak değerlendirilebilir. Nitekim **Lynch** filmlerinde düşsel ya da fantastik olanla maddesel gerçeklik arasında dışsal bir bakışın, kurucu bir hakikatin ya da ayrıcalıklı bir gözün varlığına rastlanmaz; aksine, üst üste binen ya da kesişen gerçeklik kurguları, seyirciyi sürekli olarak hakikat ve yanılsama arasındaki sınırların belirsizleştiği bir deneyime sürükler (Favaro, 2019, ss. 18-19).

Lynch sinemasının ayırt edici görsel dili, anlatısal süreklilik ile temsili olmayan imgeler arasında kurulan gerilim üzerinden şekillenir. **Braziel**'in de belirttiği gibi,

Francis Bacon, Jackson Pollock ve Edward Hopper gibi sanatçılardan beslenen bu estetik, görüntü, ses, beden, ışık ve hareketin alışıldık anlam bağlamlarından koparılarak bir araya getirildiği, kimi zaman büyüleyici, kimi zaman rahatsız edici bir montaj etkisi yaratır. Bu görsel-işitsel yapı, zaman mekânın doğal kabul edilen görünümelerini, bedenin temsiline dair yerleşik kabulleri ve arzu, şiddet, cinsellik ve cinsiyet gibi kategorileri istikrarsızlaştırır (Brazier, 2004, s. 108). Bu bağlamda bedenin parçalanması ve dönüşümü de **Lynch**'in resimlerinden sinemasına uzanan sürekliliğin önemli bir parçasıdır. **Lynch**'in 1960'ların sonlarında ürettiği eserler, **Bacon**'ın "kafes" imgelerinden ilhamla insan bedenini parçalanmış, çözülmeğe olan ve acı yoluyla dönüşen bir varlık olarak resmeder (Morshett, 2024, s. 58). **Lynch**'in sanat pratiğinin erken döneminden itibaren bedensel deformasyona, insan formunun öngörülemezliğine ve tek bir mecrayla yetinmeyen hibrit üretimlere duyduğu ilgi *Six Men Getting Sick*'ten *The Alphabet* ile *The Grandmother*'a, daha sonra ise uzun metrajlarına uzanan çizgide açıkça izlenebilir. Parçalanmış ya da aşırı fiziksel sınırlarına itilmiş bedenler, **Lynch** sinemasında yalnızca tematik bir motif değil, aynı zamanda izleyicinin duysal deneyimini doğrudan etkileyen maddi ve aygıtsal bir gerçeklik olarak işlev görür (Welch, 2022, ss. 377-378). Bu beden anlayışı, **Chion**'un **Lynch** sinemasına özgü olarak tanımladığı figüratif yapıyla birlikte düşünüldüğünde daha da belirginleşir. **Chion**'a göre (1996, s. 163) **Lynch** filmlerinde beden çoğu zaman alt kısmı yekpare bir kütle olarak sunulurken, baş ve uzuvlar bütünden koparılabilir, ayrılabilir parçalar gibi konumlanır. *The Alphabet*'te animasyon sekanslarında çözülüp yeniden kurulan beden imgelerinin, parçalı ve dönüşen kafa ile form değiştirerek birbirlerine dönüşen uzuvların, daha sonra *Eraserhead* (1977) ve *The Elephant Man*'de (1980) belirginleşecek olan bedensel deformasyon, kırılma ve fiziksel aşırılık temalarının bir habercisi olduğu söylenebilir. Bu anlamda *The Alphabet*, **Lynch** sinemasında bedenin yalnızca anlatının taşıyıcısı değil, anlamı bozan, deneyimi sarsan ve öznenin bütünlüğünü sürekli tehdit eden temel bir estetik ve düşünsel bir eksen olarak kurulduğu hattın ilk yoğun örneklerinden biridir.

Ses ise **Lynch** sinemasında görüntüye eşlik eden bir öğe değil, başlı başına yaratıcı bir alandır. Yönetmenin *The Alphabet*'te kurduğu ses evreni de aynı görsel dünya gibi, kusur ve bozulma üzerinden şekillenir. Kızının ağlaması da dâhil, elindeki bozuk ses kayıt cihazıyla kaydettiği seslerdeki sorunlar **Lynch** için bir problem değil, aksine filmin atmosferini kuran temel unsurlar hâline gelir (Rodley & Lynch, 2005, s. 39). Filmde düş ile uyanıklık arasındaki geçişlerde işitsel öğeler

de etkindir. Alfabe şarkısı, kâbusu hem başlatan hem de sonlandıran bir eşik işlevi görür; ancak filmin sonunda aynı şarkının daha yüksek ve daha sert bir tonda duyulması, sesin artık masumiyetini yitirdiğini hissettirir. Kâbus boyunca işitilen uzun uğultu ise kaynağı belirsiz, mekâna yerleşmeyen bir korku hâli yaratır. Film bu korkunun nedenini açıklamaya çalışmaz; izleyiciyi, tıpkı karakter gibi, anlamlandıramadığı bir baskının içine bırakır. Seyirci dünyadan koparılır ve karakterin içsel deneyimine daha fazla yaklaştırılır. Böylece *The Alphabet*'te ses, anlatıyı destekleyen bir unsur olmaktan çıkar; kâbusun duyusal ağırlığını doğrudan kuran, bedeni ve algıyı kuşatan bir öğeye dönüşür (Morshett, 2024, ss. 61–62).



Böylece **Lynch**'in estetik yöneliminin kurucu izleri, *The Alphabet*'in inşa ettiği o karanlık, klostrofobik ve tekinsiz atmosferde kristalleşir. **Karataş**'ın işaret ettiği üzere, aynalar, yansımalar, tekrarlar, zamanın kırılması, aşırı yakın planlar ve kameranın agresif hareketleri aracılığıyla film, anlamı klasik anlatı mantığı üzerinden kurmak yerine, duyusal ve imgesel bir yoğunluk üzerinden üretir. Filmdeki bu imgesel anlatı, nesnelerin ve renklerin sabit anlamlar taşımaktan ziyade çağrışımlar ürettiği, gündelik işlevlerinden koparılan nesnelerin rahatsız edici bağlamlar içinde yeniden kullanıldığı bir dünya kurar. Parçalanmış beden imgeleri, bedenden sızan sıvılar ve aynada beliren yarım figürler, masumiyet ile tehdit, bütünlük ile bölünme arasında giderek keskinleşen bir ikilik yaratır. Bu ikilik, bir çocuğun saf dünyası ile harflerin taşıdığı simgesel anlamın bedene yönelmiş bir baskıya dönüşmesi arasında kurulan çatışma üzerinden somutlaşır (Karataş, 2025, s. 155).

Harflerin bedene saldırdığı ve öğrenme sürecinin bir işkenceye dönüştüğü kâbusun merkezindeki bu çatışma, özelde eğitim süreçleri daha genelde ise dil ve kültür karşısında bireyin konumunun sorguya açılmasından türer. **Chion** filmi

“eğitim üzerine bir satır” (Chion, 1996, s. 5) olarak nitelendirir. Yönetmenin filmi “öğrenmeye dair korkuya ilişkin küçük bir kâbus” (Rodley & Lynch, 2005, s. 40) olarak tanımlamasına da sık sık başvurulur. **Nochimson**’a göre de *The Alphabet*, kısa ve yalın anlatısına rağmen, çocuğun kültürel ve toplumsal formlar karşısındaki kırılganlığını merkeze alan erken bir **Lynch** filmidir. Filmde çocuğun uykusunun “dil ya da dile benzeyen bir şey” tarafından bölünmesi, alfabenin masum bir öğrenme süreci olarak değil, bedene ve duysal dünyaya dışarıdan müdahale eden bir yapı olarak deneyimlendiğini düşündürür (Nochimson, 1997, s. 165). **Nochimson**, alfabenin lineer düzeninin çocuğun düş alanına sızmasını, insanın biçimlerine yönelmiş görünmez ama yıkıcı bir müdahale olarak çözümler. Bu anlamda *The Alphabet*, kültürel formlar ile insan duyarlılığı arasındaki uzlaşmaz gerilimi açık eden bir film olarak belirir. Alfabenin “A” harfiyle başlayan düzeni, filmde bir tür doğum anı gibi sahnelenir; ancak bu doğum, uyum ya da bütünlükten çok, bastırılmayan bir fazlalık ve kapanmayan bir çatışma yaratır ve film bu gerilimi askıda bırakır. Alfabe, toplumsal düzenin bir biçimi olarak bedeni ve arzuyu normalleştirmeye yönelir fakat insan dünyasında bu gerilim kaçınılmazdır çünkü anlatı her yerdedir ancak toplumsal düzen ve kültürel formlar insan duyarlılığını bütünüyle kapsayamaz ve her zaman dışarıda bir şey bırakır. (Nochimson, 1997, ss. 169-170).

Morshett’e göre *The Alphabet*’te animasyonla kurulan ilk düş sekansı, dilin ortaya çıkışını neredeyse doğal ve kendiliğinden bir evrim süreci gibi sunar. Gökyüzünün kendini çizer gibi belirmesi ve harflerin sırayla, yumuşak biçimlerde ortaya çıkması, alfabenin “olması gerektiği gibi” öğrenildiği idealize edilmiş bir düzen izlenimi yaratır (Morshett, 2024, s. 54). Ancak bu uyumlu görünüm kısa sürede bozulur. Büyük “A”dan küçük harflerin doğmasıyla birlikte dil, akışkan ve sevecen bir yapı olmaktan çıkar; bedene zorla dayatılan, baskıcı ve sarsıcı bir biçim kazanır. Harflerin çoğalmasıyla eşzamanlı olarak düş karanlıklaşıyor ve algı belirgin biçimde değişir. Bu noktada film, dili anlam taşıyan bir sistem olarak değil, duysal bir yük olarak deneyimletir. Harflerin “doğumuna” eşlik eden bebek ağlaması ve anlamsal olarak çözilemeyen sesler, karakterin dili henüz edinmemiş olduğu bir döneme geri dönüyormuş izlenimi yaratır. **Morshett**’in ifadesiyle (2024, ss. 55-56), düş, çocuğun dili öğrenmeden önce onu nasıl algıladığını anımsar gibidir; dil burada adlandırılmaz, anlamlandırılmaz, yalnızca bedensel ve duygusal bir etki olarak hissedilir. Böylece öğrenme süreci, ilerleyici bir kazanım değil, algının çözülmesine yol açan sarsıcı bir deneyim olarak belirir.

Nochimson ve Morshett'in analizleri, *The Alphabet*'te dil ve kültür karşısında bireyin deneyiminin geri dönüşsüz biçimde dönüştüğü bir eşik olarak tasvir edilmesini öne çıkarır. Ancak bu, bir adım daha ileri götürülebilir: Dilin ortaya çıkışı, bir ilerleme ya da uyum vaadi değil; bedene, duyuma ve düşe zorla sızan bir düzenin başlangıcıdır. Bu noktada film, dilin özneyi kurarken aynı anda bir eksiklik ve çikişsırlık üreten yapısına işaret eder; tam da bu nedenle, Lacancı anlamda simgesel düzen ile öznenin kuruluşu arasındaki gerilimi düşünmek için verimli bir zemin sunar.

Lacan'ın kuramsal çerçevesinden bakıldığında *The Alphabet*, çocuğun tamlığın imgesel dünyasından eksikliğin simgesel evrenine savruluşunun trajik bir tasvirine de kapı aralar. Lacan'a göre çocuk, imgesel düzlemde varsayılan bir bütünlük ve tamlık yanılsamasından, eksiklik üzerinden kurulan simgesel evrene geçerek özneleşir. Bu geçiş, dilin ve simgesel düzenin zorunlu kabulüyle gerçekleşen sarsıcı bir kopuştur ve bu kopuşla insan özneliliği artık geri dönüşsüz biçimde bütünüyle bu düzenin yasaları uyarınca biçimlenir. Lacan'a göre özne, dili kullanarak değil, dil tarafından konuşularak kurulur. Bu anlamda dil gibi yapılanmış olan bilinçdışı da bireyin iç dünyasına ait kapalı bir alan ya da biyolojik bir tortu olarak değil, öznenin denetimi dışında işleyen göstergesel bir anlamlandırma sürecidir. Lacan, bilinçdışını ise Öteki'nin söylemi olarak tarif eder. Büyük Öteki dildir, simgesel düzendir. İnsan, dilin içine doğar; başkalarının arzuları dil aracılığıyla eklenir ve özne de kendi arzusunu ancak bu simgesel yapı içinde ifade etmeye zorlanır. "Ben"nin aksine, "özne"nin yeri simgesel düzlemedir; imgeselden simgesele, doğadan kültüre geçiş, insan olmanın zorunlu ama kayıplı koşulunu oluşturur (Homer, 2022, ss. 66-67). Simgesel düzen, özne üzerinde yapılandırıcı bir kuvvet taşır ancak bu yapı, her zaman bir eksiklik, bir dışarıda kalan üretir. Lacancı özne, bu bağlamda ne istikrarlı ne de bütün bir varlık olarak ortaya çıkar; özne, yabancılaşma ve ayrılma süreçleri aracılığıyla sürekli "olmakta olan" bir konumda belirir. Özne daima bölünmüştür, tatminsizdir ve *jouissance*'in kaybının tanınması anlamına gelen simgesel kastrasyonla birlikte, eksiklikle kurulmuş bir varoluşa mahkûmdur (Homer, 2022, ss. 104-105). Filme buradan bakıldığında artık alfabe, yalnızca belirli bir eğitim sisteminin ya da kültürel normun aracından da öte simgesel düzenin maddi göstergesine dönüşür. Kâbusunda harflerin istilasına uğrayan karakter, bir yanda tam da dilin ve simgesel düzenin yapılandırıcı kuvvetine maruz kalmaktadır. Filmin animasyon sekanslarında harflerin bedeni

istila etmesi, dilin yapılandırıcılığının özne üzerindeki ilk şiddetli tasarrufudur. Karakterin uykusunda hecelediği her harf ise, onu arzuladığı o dil-öncesi bütünlükten kopararak, arzularını simgesel düzenin yasası uyarınca eklemlemeye zorlandığı o radikal yabancılaşma uğrağına hapseder. Böylece *The Alphabet*, yalnızca bir “öğrenme travması” ya da pedagojik şiddet alegorisini de aşar, çok daha özsel bir çatışmanın, öznenin simgeselde kuruluşunun sancısının ve “Gerçeğin” kanlı sızıntılarının duyumsandığı bir çarpışmaya girer.

Film, esasen sözcükler kullanmadan resmetmeye alışkın olan **Lynch**’in dille bir ressam olarak kurduğu problemli ilişkiye de işaret eder; nitekim **Peggy Reavey**, *The Alphabet*’i **Lynch**’in “sözel olmak zorunda kalmaya duyduğu hayal kırıklığını ifade etme yolu” olarak tanımlar (Rodley & Lynch, 2005, s. 31). Dahası harfler *Twin Peaks* gibi sonraki dönem yapımlarında da yine birer öge olarak kullanılacaktır. Dolayısıyla *The Alphabet*’te harflerin bedene yönelmiş bir saldırı gibi deneyimlenmesi, **Lynch**’in dil ile kurduğu bu özgün ve problemli ilişkinin erken ve yoğun bir ifadesi olarak görülebilir. Böylece baskıcı eğitim kurumlarının ve öğrenimin dayatmalarının yarattığı işkence ve korkuyu yansıtan bir kâbus, **Lynch**’in sinemasında bireysel bir deneyimden başlayıp insanın dil ve kültürle girdiği kaçınılmaz çatışmayı katederek öznenin simgesel düzendeki travmatik kuruluşuna açılır. Tam da bu nedenle çok yabancı, çok tanıdık, çok korkunçtur!

Kaynaklar

- Andrew, G. (1999). *Stranger than Paradise: Maverick Film-Makers in Recent American Cinema*. Limelight Editions.
- Brazier, J. E. (2004). ‘In Dreams...’: Gender, Sexuality and Violence in the Cinema of David Lynch. İçinde E. Sheen & A. Davidson (Ed.), *The Cinema of David Lynch* (ss. 107-118). Wallflower Press.
- Chion, M. (1996). *David Lynch* (2nd Reprint). BFI Publishing.
- Favaro, A. (2019). Kayıp Otoban’ın İzinde: David Lynch’in Postmodern Dünyası. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 31, 13-31.
- Homer, S. (2022). Jacques Lacan (A. Aydın, Çev.; 3. Baskı). Phoenix.
- Karataş, M. S. (2025). Kısa Film Estetiği ve Auteur Yönetmenler. *SineFilozofi*, 2025 10. Yıl Özel Sayısı, 145-161. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1757736>
- Lynch, D. (Yönetmen), & Ayrom, A. (Yapımcı). (2002). *The Short Films of David Lynch* [Video recording]. Absurda & Subversive Cinema.
- Lynchnet. (t.y.). *The Alphabet*. <http://www.lynchnet.com/alphabet/>.

- Morschett, Raphael. (2024). *The oneiric in the films of David Lynch: a phenomenological approach*. Bloomsbury Academic.
- Nochimson, M. P. (1997). *The Passion of David Lynch: Wild At Heart in Hollywood*. University of Texas Press.
- Rodley, C., & Lynch, D. (2005). *Lynch on Lynch ((Revised Edition))*. Faber and Faber.
- Welch, B. (2022). David Lynch, Embodiment and Mediality: Dealing With a Human Form. *Film-Philosophy*, 26(3), 375-393. <https://doi.org/10.3366/film.2022.0206>