

## BİR GÖRSEL OKUMA DENEMESİ: OTOMATİK PORTAKAL FİLMİ

Mahir YERLİKAYA\* & Canan GEÇEN\*\*

Öz

Günümüzde teknolojik gelişmelerin de etkisiyle iletişim sözlü ve yazılı dilin ötesine geçmiş ve yeni bir görsel çağ başlamıştır. Yeni görsel çağ yaşam pratiklerimizi dönüştürmekte, sözel ifade becerilerimiz azalırken görsel düşünme ve algılama gibi bilişsel yeteneklerimiz gelişmektedir. Bu bağlamda özellikle dijital platformlardaki görsel içerik artışı, medya ile bütünleşik bir yaşama biçimi geliştirmiş olan bireyler için görsel okuryazarlık ihtiyacını gündeme getirmiştir. Çalışmada öncelikle görsel okuryazarlığa ilişkin kavramsal bir çerçeve çizilmiş, ardından Otomatik Portakal filminden alınan bir kesit üzerinden görsel bir okuma yapılmıştır. Çalışmanın temel amacı, kapsamlı bir görsel okuma pratiğinin gerçekleştirme için sistematik, bilimsel bir yöntemin nasıl kullanılabileceği konusunda literatüre katkı sağlamaktır. Çalışmanın sonucunda, görsel içeriklerin çok katmanlı yapılar olarak varlık sürdürdükleri; kültürel, psikolojik, arketipsel vb. birçok görsel kod ve imgenin yanı sıra renk, ışık, kamera açısı vb. görsel tekniklerin de anlam yaratımında kullanıldığı saptanmıştır. Görsel okuma sonucunda, görselin anlam yaratımında süt ve kan gibi zıt kodların ve fötr şapka gibi kültürel kodların yanı sıra Anima ve Animus arketiplerini çağrıştıran göğüs bantları ve Horus' un gözü gibi mitik unsurların kullanıldığı tespit edilmiştir. Çalışmanın karşılaştırma bölümünde ise tek bir unsurun (kostüm) değişmesiyle dramatik yapı üzerinde yaşanan değişim örneklendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Görsel Okuryazarlık, Görsel Algı, Sinema, Sinema Kodları, Otomatik Portakal, Stanley Kubrick.

### A VISUAL READING ATTEMPT: THE FILM A CLOCKWORK ORANGE

**Abstract**

Today, with the influence of technological developments, communication has expanded beyond verbal and written language, ushering in a new visual age. This visual age is transforming our daily practices; while our verbal expression skills are diminishing, our cognitive abilities such as visual thinking and perception are advancing. In this context, the increase in visual content, particularly on digital platforms, has highlighted the need for visual literacy among individuals whose

\* Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü, mahir.yerlikaya@gop.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-2678-1776>

\*\* Arş. Gör., Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, canangecen@erciyes.edu.tr, <https://orcid.org/0009-0003-6442-3897>

*lifestyles are increasingly integrated with media. In this study, a conceptual framework for visual literacy is first established, followed by a visual analysis of a scene from the film A Clockwork Orange. The aim of the study is to contribute to demonstrate how a systematic, scientific method can be applied to conduct a comprehensive visual reading. The findings of the study indicate that visual content operates as a multi-layered structure. Beyond visual codes and images such as cultural, psychological, and archetypal elements, various visual techniques—including color, light, and camera angles—are also employed to create meaning. The visual analysis revealed the use of contrasting codes, such as milk and blood, as well as cultural symbols like the fedora hat. Mythical elements, including chest bands and the Eye of Horus, which evoke the archetypes of Anima and Animus, were also identified as part of the meaning-making process in the visual. In the comparative section of the study, the alteration of the dramatic structure through a single element (costume) is provided as an example of how visual changes can impact the narrative.*

**Keywords:** *Visual Literacy, Visual Perception, Cinema, Cinema Codes, A Clockwork Orange, Stanley Kubrick.*

## Giriş

“Görme eyleminin varlığı, sözcüklerden çok öncedir” (Berger, 2006, s. 7). İnsanlık henüz konuşmaya ve yazmaya başlamadan önce iletişim için görsel figür ve temsilleri kullanmaktaydı. Sözü ve yazının keşfiyle anlamın üretim ve aktarımında bu öncelik sözcüklere geçmiş, bu bağlamda görsellik ve görsel iletişim ikinci planda kalmıştır (Yıldız, 2012, s. 66). Günümüze geldiğinde ise hızla gelişen teknoloji ve dijital dönüşümün de etkisiyle görselliğin yeniden egemen olduğu bir panorama söz konusudur. Bugünlerde görülebilirlik gerçekliğin çok ötesindedir. Görsellik salt dijital çıktıları ve güzel sanatları değil, gündelik yaşamı ve varlıksal olarak tüm doğayı kapsamaktadır. Görsellik ile çepeçevre kuşatılmış olan insanlığın bireysel ve kültürel pratikleri de bu doğrultuda dönüşmüş görsel duyu, görsel algı ve görsel kültür kavramları ön plana çıkmıştır. Görsel duyu ve görsel algı, bireyin görsel içeriğe maruz kalması ile gerçekleşen refleksif işlevler olmakla birlikte görsel kültür, diğer adımlarla karşılıklı bir koşutluk ilişkisi içerisinde çok daha geniş bir oluşum sürecinin varlığını gerekli kılmaktadır. Çağımızda hâkim organik bir yapı olarak görsel kültür, gündelik ve toplumsal yaşam biçimlerini de kendine uyumlu hale getirmektedir. Gelişen bilişim teknolojilerinin ittirici gücü ile bireyler, iletişim ve medya sektörlerinin görsel içerik bombardımanı ile karşı karşıya kalmakta, karşılaşılan görsel verilerin tıpkı yazılı içerikler gibi bir metin olarak okunabilmesi sorunu söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda görsel metinlerin eleştirel bir perspektifle değerlendirilmesinin önemi her geçen gün artmaktadır.

## **1. GÖRSEL DUYUDAN GÖRSEL KÜLTÜRE**

Görsel duyu, çevresel görsel uyarıcıların alımlanması işlemidir. İnsan gözü, içinde bulunduğu çevre ile devamlı bir mesaj alışverişi içerisinde. Organik bir süreç olarak bu etkileşim ile birey, gözün sınırları çerçevesinde, içinde bulunduğu çevre ve yaşam hakkında temel bilgileri elde eder. Bu bağlamda her şeyin bizim duyu eşiklerimizle ilgili olduğunu da belirtmek gerekir. Eğer maruz kaldığımız görsel sinyaller sınırlarımızın (üç boyutluluk gibi) ötesinde ise bunları tanımlayamaz ve onlara karşı bir izlenim geliştiremeyiz (Leborg, 2006, s. 16). Görsel duyu işlemi, yeterince açık, çevresel unsurlar; renk, biçim ve dokuları ile kolay anlaşılabilir gibi görünse de ikincil işlem basamağı olan görsel algı sanıldığı kadar kolay gerçekleşmemektedir (Arıkan, 2008, s. 3).

Görsel algıyı tanımlamak için öncelikli olarak algı kavramını anlamak gerekir. Algı, duyu organlarıyla çevreden toplanan uyanların zihinde işlenerek anlamlı çıktılara dönüştürülme sürecidir (Aral, 2021, s. 44). Bu bağlamda görsel algıda ise, görsel verilerin çalıştırılması söz konusudur. Görsel Algı; nesnelere algılama şeklimizi, öğrenmemizi, kavram oluşturmamızı, problem çözme yeteneğimizi ve eleştirel düşüncenin gelişimini etkilemektedir (Avgerinou, 2002, s. 285). Görsel algı, gündelik ya da sanatsal herhangi bir görsel metin üzerinde anlam üretiminin uzlaşımına dayanmaktadır. Anlamın yaratımı ve yeniden yaratımı, kültürel ve toplumsal etkenler tarafından belirlenen ve bunlar üzerinde belirleyici, dinamik ve çift taraflı bir süreçtir (Parsa, 2007, s. 112). İster bir fotoğraf ister etrafımızdaki bir dizi nesne olsun, baktığımız ve algıladığımız her şey, bizi onu “belirli bir şekilde” okumaya sevk eden bir yorum, anlam ve açıklamalar geçmişle birlikte gelir. Bu bir şeyi ilk kez gördüğümüzde de geçerlidir. Kendi kültürel çerçevemiz içerisinde bildiğimiz, düşündüğümüz veya gördüğümüz her şey göz önüne alınırsa gerçek anlamda “yeni bir görsel deneyimin” hayal edilmesi neredeyse imkânsızdır (Schirato ve Webb, 2004, s. 27). Bu bağlamda karşımıza bir diğer önemli kavram çıkmaktadır: Görsel kültür.

Görsel kültür; görsel temsil ve imgeler üzerine bina edilen kültürel formasyonu nitelerken aynı zamanda, görsellik ile dönüşüme uğratılmış sosyo-kültürel yapıya da karşılık gelmektedir. Bu bağlamda görsel kültür, “görünebilir” olanın ekseninde dönmüşen beşerî bir kültür biçimi olarak tanımlanabilirken diğer bir yandan, toplumsal olanı üretmek ve yeniden üretmek noktasında eleştirel bir bakışı da önermektedir (Onursoy, 2017, s. 49). Nitekim insanlık tarihinde görünenin referansına olan güvenin kadim bir eğilim olduğuna “Görünen köy kılavuz istemez” atasözü örnek gösterilebilir (Parsa ve İşbilen, 2022, s. 1522). Bugün görsel unsurların kendi içinde ya da diğer görsellerle ilişkileri bağlamında ne anlama geldiklerini ve örnekte içerisinde nasıl konumlandırıldıklarını anlamının önemi, gittikçe artmaktadır (Yıldız, 2012, s. 74). Her anlam psikolojik, fizyolojik ve kültürel bağlamların bir ürünüdür. Başka bir deyişle, gördüğümüz şeyler dolaylı bir şekilde, basitçe 'orada' değildir; şeyleri kültürel bağlamlarımızdan aldığımız bir dizi

kaynak çerçevesinde anlar, değerlendirir ve kategorilere ayırırız, yani “göürüz” (Schirato ve Webb, 2004, s. 23). Söün ve yazının aksine görüntüler; nerede, ne zaman, hangi amaçla ve nasıl üretildikleri hakkında fazla bir şey söylemezler, bunun için ek bir açıklama ya da ilave bir etüt yapılması gerekir (Fetveit, 1999, s. 794). Görsel temsil ve imgeler, bilincimizi yönlendirici etkilerinden dolayı, geçmişten beri hegemonik araçlar olarak değerlendirilmiş olsalar da çoğu zaman geri planda kalmış, yazılı metinle aynı eleştirel gözle analiz edilmemişlerdir (VanderWallen, 2012, s. 18).

Günümüzde ise gerek hızla ilerleyen teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak gerekse de görüntü oluşturma ve gelişmiş dijital manipülasyon teknikleri nedeniyle görsel içeriklerin güvenirlğine dair yeni etik tartışmalar söz konusu olmuştur. Ve ancak görsel bilgi ve temsillerin insan yaşamındaki artan önemi de göz önüne alındığında, görsel içeriklerin salt etik bir yaklaşımla, doğru ya da yanlış olarak imlenemeyeceği de açıktır (Ümer, 2017, s. 1537). Bu bağlamda görsel içerikleri okuma ve anlama hususunda yeni, bilimsel ve sistematik bir formülün ortaya konulması önem kazanmıştır.

### **1.1. Görsel Okuryazarlık**

“Görsel okuryazarlığı gerçekten ‘anlamak’ istiyorsanız, bu konuda bir şeyler ‘yapmanız’ gerekecektir” (Debes, 1972, s. 3). Görsel okuryazarlık, tanımı yapılması nispeten zor olan disiplinlerarası bir kavram olarak pek çok farklı şekilde tanımlanmıştır. Bunlar içinde üzerinde kesin bir uzlaşma sağlanmış bir tanım bulunmamakla birlikte görsel okuryazarlığı alanın öncü isimlerden biri olan Debes, Uluslararası Görsel Okuryazarlık Derneği (IVLA)’ nin de onayından geçmiş olan şu tanımı önermektedir: “Görsel okuryazarlık, bir insanın görerek ve aynı zamanda diğer duyuşal deneyimlere sahip olarak ve bunları değerlendirerek gerçekleştirebileceği bir grup görme yetkinliğini ifade eder” (Debes, 1972, s. 7). Avgerinou (2003) ise görsel okuryazarlığı, maruz kalınan görsel uyarıcıyı anlamlandırmak için geçmiş bilgi ve deneyimlerimizin harekete geçirildiği yeniden yapılandırıcı bir düşünme süreci olarak açıklar (s. 34). Ona göre görsel okuma ve yazmayı destekleyen görsel düşünme ve görsel iletişim gibi bilişsel işlevlerin verimli çalışması için, gelişmiş bir görsel okuryazarlık yeteneği gereklidir. Bir diğer tanıma göre ise görsel okuryazarlık, bir bireyin başkalarıyla iletişim kurmak için “kasıtlı olarak” görselleri anlamasını ve kullanmasını sağlayan bir beceri grubunu ifade etmektedir. Zaman içerisinde görsel okuryazarlık, eğitim bilimleri merkezli çalışma alanını genişleterek birçok farklı disiplinde kullanım sahası bulsa da, yukarıda verilen basit tanım genel kullanım için oldukça yeterlidir (Ausburn ve Ausburn, 1978, s. 291).

Görsel okuryazarlık kavramının ismi çağdaş olmakla beraber fikir olarak ortaya çıkması epey eskiye dayanır. Antik çağda bir iletişim yöntemi olarak birçok sembol ve imgenin kullanıldığı bilinmektedir. Tıp biliminde Aristoteles’ in kullandığı anatomik görseller buna örnek olarak gösterilebilir (Alpan, 2008, s. 76). İlerleyen dönemlerde görselliğin söün ve yazının önüne geçmeye başlaması ile birlikte görsel okuryazarlık kavramı, özellikle 1960

sonrası tekrar ivme kazanmıştır. Bu durumun temel nedenlerinden biri olarak bilginin üretim ve dağıtımında, verimli bir alternatif olarak görsel imgenin yaygın kullanımı gösterilebilir (Parsa, 2007, s. 113). Nitekim tek bir görsel, yazılı metne kıyasla, açıklamak için sayfalarca yazmayı gerektirecek karmaşık bir fikir veya kavramı kolaylıkla açıklayabilir (Vasquez, vd., 2010, s. 15). Bu durum iletişimin iktisadi yöntemlerinden sayılabilecek zamanı ve kaynakları etkin kullanma sorununa bir çözüm sunarak görsel iletişim çağını hazırlamıştır. Günümüze geldiğinde görsel okuryazarlık, pek çok farklı disiplinde kullanılan geniş ölçekli bir kavram olarak varlık sürdürmektedir. Yoğun olarak kullanıldığı alanların başında; Eğitim Bilimleri (Fransecky ve Debes, 1972; Avgerinou ve Ericson, 1997; Sanalan, Sülün ve Çoban, 2007; Alpan, 2008; Tüzel, 2010 vd.), Güzel Sanatlar (Günay, 2008; Eraslan Taşpınar, 2016; Doğru, 2014 vd.) ve nispeten daha az çalışılmış olan İletişim Bilimleri (Parsa, 2007; Onursoy, 2019 vd.) gelmektedir. Bu noktada sıklıkla birbirleri yerine kullanılan görsel okuryazarlık ve medya okuryazarlığı arasında bulunan birtakım farklılıklardan bahsetmek yararlı olacaktır.

Son dönemlerde ortaya çıkmış okuryazarlık türlerinden biri olarak Medya Okuryazarlığının, görsel okuryazarlık kavramına nazaran iletişim bilimlerinde daha yaygın bir kullanım alanı bulunmaktadır. Medya okuryazarlığı, kitle iletişim araçlarının bireyler üzerindeki etkisine odaklanmakta, mesajların kitleler tarafından nasıl ve ne şekilde tüketildiği üzerinde durmaktadır. Buna karşın görsel okuryazarlık kavramı, kimi zaman medya okuryazarlığını da kapsayacak biçimde, görsel içerikler üzerinde daha geniş bir bakış geliştirmeyi önermektedir. Görsel okuryazarlık, mesajların sembolik yönüne odaklanır ve kitlesel tüketim için üretilmeyen birçok mesajı da inceleme alanına dâhil eder. Bunlar arasında; kültür, sanat, mimari, bedensel hareketler ve doğal ortamda gözlemlenebilen diğer birçok işaret bulunmaktadır (Chauvin, 2003, s. 122).

Görsel okuryazarlık, insanoğlunu kuşatan tüm bu atmosfer içerisinde, görsel veya görseller arası ilişkilerin doğasını sorgular. Vasquez, vd. (2010), bir böceğin metamorfozunu örneklendirerek açıkladığı görsel düşünme sürecini şu şekilde sıralamaktadır: “Görme, tarama ve analiz (1. Ne biliyorum? 2. Ne düşünüyorum? 3. Ne hissediyorum?)” (s. 71). Bu bağlamda görseli okuma ve üretme sürecinin birçok basamaktan oluşan çok katmanlı bir yapıya sahip olduğundan bahsedilebilir. Görsel okuryazarlık, görselleri; renk, şekil, doku ve hareket gibi biçimsel özelliklerinin yanında, içinde bulunduğu çevresel bağlam ve dizilim, diğer görsel bileşenlerle aralarındaki ilişki gibi kompozisyonel koşulları ile okunabilir, açık bir metin olarak ele alır. Bu açıdan görsel okuryazarlık, görsel bilginin soyutlanarak ya da mevcut bağlamı içerisinde nasıl okunabileceğini, görsel bilginin zihinde tekrar yaratımının işlemsel bileşenlerini kuramsallaştırmaya çalışmaktadır.

## 1.2. Görsel Okuryazarlığın İşlemsel Bileşenleri

“İster edebi, ister sanatsal olsun tüm okuma ve eleştiri pratikleri soru sormak ile ilgilidir” (Barrett, 2009, s. 26). Yerlikaya (2015), çalışmasında görsel okuryazarlığın işlemsel bileşenlerini “görsel okuma” ve “görsel yazma” olarak iki ana başlıkta sınıflandırmıştır. Çalışmanın bir görsel okuma denemesi olması bağlamında araştırmanın kavramsal çerçevesinin “görsel okuma” başlığı ile sınırlandırılması uygun görülmüştür. Bu bağlamda görsel okumanın kendi içerisinde belirli adımlara sahip olduğundan bahsetmek mümkündür.

1. Görsel Okuma: Görsel okuma işlemi birden fazla adımdan oluşmaktadır.

2. Görsele Erişim: Görsel iletişimin ilk adımudur. Bireyin görsele nasıl eriştiğini niteler.

3. Görüntüleme: Bireyin gördüğü gerçekliği zihninde olduğu hale en yakın şekilde, bir fotoğraf makinesi gibi yeniden oluşturmasıdır.

4. Görsel Kodlar: Belirli ileti ve mesajları taşıyan temsil sistemlerini ifade eder. Evrensel değildir. Kültürden kültüre, bir sosyo-ekonomik sınıftan diğerine değişkenlik gösterirler.

5. Görsel Tanımlama: Görünür gerçekliğin olabildiğince olgusal ve nesnel biçimde tarif edilmesi eylemidir. Bir diğer anlamda tanımlama “yapının envanterinin çıkarılmasıdır” (Yerlikaya, 2015, s. 38).

6. Görsel Çözümleme: Bir bütünü bağlamından soyutlayarak öğelerine, birimlerine ayrıştırma işlemidir. Derrida'nın Yapıbozum yöntemini de çağrıştıran bu eylem, anlamın bağlam ile belirlendiği ve mutlak tek bir okumanın mümkün olmadığı felsefesi üzerine bina edilmiştir.

7. Görsel Karşılaştırma: Birden fazla görsel unsurun kıyaslanması, mukayese edilmesini niteler. Varlıkların niteliklerini ortaya çıkarmak, anlamak ve birbirleriyle olan ilişkilerini keşfetmek için kullanılmaktadır.

8. Görsel Yorumlama: Yorum, gerçekliğin bireyin öznel bilişsel düşünme yolu ile anlamlandırılması sürecidir. “Yorumlamak kendi kendilerine konuşamayan göstergeleri seslendirmektir” (Barret, 2012, s. 67). Yorum bireyden bireye değişiklik göstermektedir. Dikkat edilmesi gereken nokta, yorumlamanın neye dayanılarak hangi yol ve yöntem ile yapıldığıdır. Yerlikaya (2015) yorum biçimlerini farklı türlere ayırmıştır.

❖ Biyografik Yorum: Görseli daha iyi anlayabilmek için görsel ile görseli oluşturan arasındaki ilişkiyi sorgular. Görseli üretenin kişilik özelliklerinin, yaşam hikâyesinin ve eserlerinin yorumu dâhil edilmesi şeklinde yapılan yorumlamadır.

❖ Karşılaştırmalı Yorum: Görseli oluşturan parçaların kıyaslanması ya da görselin bir başka görsel ile karşılaştırılması biçimindedir. Yorumlayıcı, karşılaştırma yaparken kendi düşünce ve deneyimlerini referans alır.

❖ Arketipsel Yorum: İlk kez Jung tarafından ortaya atılan arketip kavramı, belirli sosyal ve psikolojik durumları niteleyen prototiplerdir. “Arketiplerin gücü kendilerinden menkul değildir; bir yer ve durumun imgesidirler ve o yer ve durumun kendisinden kaynaklanan bir zorlayıcılıkları

vardır” (Jung, 2005, s. 12). Bu yorum türünde, görsel içerikte bilinçli veya bilinçsiz olarak kullanılan arketipler ortaya çıkarılmaya çalışılır.

❖ **Psikanalitik Yorum:** Görseli üretenin ve yorumlayanın düşüncelerinin yoruma dâhil edilmesini içerir. Sıklıkla serbest çağrışım yönteminden yararlanır. Psikanalitik yorumda; görselden alınan haz, bilinçdışı etkiler, id-ego-süperego kavramsallaştırması gibi donelere dikkat edilir.

❖ **Semiyotik (Anlambilim) Yorum:** Görseli yorumlarken göstergebilimden yararlanır. Göstergebilim temsil ve temsiller arası ilişkilerle ilgilendirir (Barthes, 1979, s. 40). Bu bağlamda gösteren ve gösterilen, düz anlam ve yan anlam, ikili zıtlıklar gibi parametrelerden yararlanır.

❖ **Tekniğe Dayalı Yorum:** Yorumlayıcı görseli daha iyi anlayabilmek için görselin teknik olarak nasıl elde edildiğini sorgular. Temel soru: “Sanatçı bu imgeleri elde etmek için ‘araçlarını’ nasıl manipüle ediyor?” (Barrett, 2009, s. 80).

❖ **Yönelimsel Yorum:** Mutlak bir sabitliğin ve doğrusallığın olmadığı anlam dünyasında yönelimsel yorum; yorumlayanın, görselin ve görseli oluşturanın doğaları arasında bulunan karmaşık ilişki ağını ortaya sermeyi amaçlar.

❖ **Yorum Çeşitlemeleri:** Yorumlayıcının görseli yorumlarken birden fazla yorum çeşidini birlikte kullanmasını ve bu bağlamda daha kapsamlı bir yorum ortaya koymasını ifade eder (Yerlikaya, 2015, s. 47). Daha kapsamlı ve derinlikli bir sonuca varabilmek için yorum çeşitlemelerinden en az iki tanesi birlikte kullanılır.

**9. Görsel Değerlendirme:** Görsel içeriğin nitelikleri ile ilgili elde edilen yargı ve çıktılardır. “Değerlendirme bir sonuçtur” (Yerlikaya, 2015, s. 48). Her yargı bir nedensellik içerisinde var olur. Gereçlerimizi sıralamadan bir şeyin “iyi” veya “kötü” olduğu yargısından bahsetmek salt bir sonuç sunmaktır ve pek bir anlam taşımayacaktır (Barrett, 2009, s. 161). Bu bağlamda yargı kavramının farklı türlerinden bahsetmek gerekmektedir.

❖ **Olumlu Yargılar:** Görselin konu, biçim veya içeriği hakkında edinilen pozitif kanıları niteler. Yapılan çalışmalar insanların, olumlu yargılara sahip olduğu uyarıcılara karşı olan dikkatlerinin daha yüksek olduğunu, bellekte ise bunları daha uzun süre muhafaza ettiklerini göstermektedir.

❖ **Olumsuz Yargılar:** Görsel içerik hakkında elde edilen negatif çıkarımlardır. Bu yargıların oluşumunda; bireyin görseli algılaması, çözümlemesi ve bir yargıya ulaşması sürecinde kişisel deneyimleri, genel kültürü vb. özelliklerine ek olarak görselin bulunduğu toplumsal ve çevresel bağlamın özellikleri de neden olabilmektedir (Yerlikaya, 2015, s. 49).

❖ **Örtük Yargılar:** Örtük yargıdan kastedilen görsel içerik üreticisinin; içeriğin mesajını apaçık görülebilir, yalın bir şekilde değil, üstünü örterek, sislendirerek veya göstergeler yolu ile sunmasıdır. Bu unsurları anlayabilmek ve çözümleyebilmek için bağlamını iyi analiz etmek gerekmektedir. Örtük

yargılara kıyasla özellikle olumlu yargıların “*üzerinde savlar üretilemeyecek kadar apaçık*” olduğundan bahsedilir (Barrett, 2009, s. 163).

❖ **Karşı Yargılar:** Bir görsel unsur ile karşı karşıya kalındığında ulaşılan yargılar ile hali hazırda mevcut olan yargıların “kendiliği” arasında bir uzlaşım sağlama ya da sağlamama yönünde bir seçim yapmak durumunda kalınabilmektedir. Bu bağlamda karşı yargı; görselin içeriğine maruz kaldıktan sonra oluşan yargı ile kişinin kendi yargılarının bir sentezi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Saussure, gösterge bileşenleri arasındaki ilişkiye dair incelemelerini takiben bu ilişkinin zorunlu bir nedensellik içermediğini ilk kez ortaya attığında, klasik dil bilimin geçmişten gelen temel savunusuna kökten bir karşı yargı geliştirmiştir (Keskin, 2020, s. 1440).

❖ **Karşılaştırmalı Yargılar:** İki veya daha çok yargının eş, yakın ya da farklı özelliklerinin birbirleri ile kıyaslandığı, mukayese edildiği yargıları belirtmektedir (Yerlikaya, 2015, s. 50). Karşılaştırma ve kıyas gerek felsefe gerek pek çok bilimsel disiplinde anlamlı çıktılar elde etmek için kullanılan bir yöntemdir.

## 2. METODOLOJİ

Nitel içerik çözümlenmelerinde metnin içerisinde önemli olarak görülen temalardan bazı kategoriler oluşturulmakta ve sosyal gerçekliğin çoklu tanımlamalarıyla betimlemeler yapılmaktadır. Düzenli bir şekilde hazırlanmış, kodlama ve kategorileştirme sistemi yeni kuramların ve modellerin gelişmesine imkân sağlamaktadır (Metin ve Şükriye, 2022). Bu bağlamda çalışmada ele alınan görseller, Yerlikaya’nın (2015) görsel okuma sınıflandırma basamakları (Tanımlama, Görüntüleme, Görsel Kodlar, Çözümleme, Psikanalitik-Semiyotik-Karşılaştırmalı-Tekniğe Dayalı-Yönelimsel-Biyografik-Arketipsel Yorum ve Yorum Çeşitlendirmeleri ile Olumlu-Olumsuz-Karşı-Karşılaştırmalı-Örtük Yargı) kullanılarak görsel içerik analizi yapılmıştır. Bu sayede görsel metinlerin yazılı olarak resmedilmesinin yanı sıra içinde saklı olabilecek gerçeklerin ortaya çıkartılması hedeflenmektedir.

### 2.1. Araştırmanın Konusu ve Amacı

Görselliğin hâkim olduğu günümüz dünyasında görsel okuryazarlık üzerinde durulması gereken önemli noktalardan biridir. Literatür incelendiğinde iletişim bilimlerinde, medya okuryazarlığı alanındaki yaygın incelemelerin yanı sıra görsel okuryazarlık üzerinde Yerlikaya’nın (2015) önerdiği görsel okuma sınıflandırması ile bir çalışmanın yapılmamış olduğu görülmüştür. Çalışmanın amacı bu sınıflandırma kullanılarak random (rastgele) olarak seçilmiş olan Otomatik Portakal filminden alınan görsel içeriğin yazılı içeriğe, Yerlikaya’nın önerdiği sırayla, dönüştürülme denemesi yapılmış, görsel içerik analizi için yeni bir yöntem öneri uygulaması amaçlanmıştır.



## 2.2. Araştırma Soruları

- Görsel içerik için sistematik bir okuma yöntemi nasıl tasarlanabilir ve bu yöntem, Otomatik Portakal filmi gibi çok katmanlı görsel anlatılar üzerinde nasıl uygulanabilir?
- Görsel metinlerdeki imgeler ve kodlar hangi temsillerle anlam üretir ve sosyo-kültürel bağlamla nasıl ilişkilidir?
- Görsel mesajlar hangi söylemsel mekanizmalarla inşa edilir ve alıcı algısını nasıl etkiler?
- Görselin tanımı ile derin anlamı arasındaki ilişki görsel okuryazarlıkta nasıl çözümlenir?

## 2.3. Araştırmanın Örnekleme

Araştırmada çalışmaya uygun olabilecek çok katmanlı ve imgesel anlatı yapısı olan filmler içinden Stanley Kubrick'in Otomatik Portakal filmi rastgele olarak seçilmiştir. Filmin genel ruhunu temsil ettiği varsayımı ile alınan bir görsel, çalışmanın örnekleme olarak çalışılmıştır.

## 3. BULGULAR

**Görsel 1. Otomatik Portakal (Kubrick, 1971)**



### 3.1. Görsele Erişim ve Görüntüleme

Film içeriğinden alınan ve “.jpeg” formatına dönüştürülmüş olan görsele bilgisayar ekranından ulaşım sağlanarak görsel görüntülenmiştir.

### 3.2. Görsel Kodlar

Çeşitli anlamlar ve iletiler barındıran, kültürler ve sosyo-ekonomik gruplar arasında farklılaşan sembol sistemleridir ve evrensel bir nitelik taşımazlar.

#### 3.2.1. Beyaz Sıvı (Süt)

Süt, masumiyet ve öz gibi kavramlarla ilişkilendirilen kültürel bir koddur. Anne ile bağdaştırılır. Anne sütü bebeğin kendisi dışında biriyle ilk alışverişidir ve dolaylı olarak sosyalizasyonunun başlangıcı sayılabilir (Yılmaz, 2015, s. 285). Tarihî belgeler, anne sütü ve emzirmenin önemine ve

kutsiyetine işaret eden birçok örnekle doludur. Yunan mitolojisinin en ünlü kahramanı Herkül'ün gücünün sırrı anne sütü ile ilişkilendirilmiştir (Utku, 2020, s. 57). Süt aynı zamanda “arınma”, “temizlenme” gibi çağrışımlara da sahiptir.

### **3.2.2. Fötr Şapka ve Pantolon Askıları**

Pantolon askıları, ilk olarak 18. yüzyılda, pantolonun bel çizgisinin yukarı çekilmesi sebebiyle üretilmiştir. 20'li yıllarda ise özellikle batılı erkek giyiminde kendine özeni imleyen önemli klasik parçalardan biri haline geldi (Şahin, 2024, s. 42). Amerika Birleşik Devletleri'nde fötr şapkalar, uzun dönem takım elbisenin ve resmî giyim vazgeçilmezi olarak kabul edilmiştir. Çoğu erkek, fötr şapkası ve kravatı olmadan dışarı çıkmıyordu (Akbaş, 2017). 1929 Ekonomik Buhranını takip eden yıllardan 1940'lara kadar, insanların sinema salonlarında albenili kostümleri izleyerek günlük hayatın sıkıntılarından kaçma eğilimi devam etmiştir (Adanır ve Er, 2021, s. 128). İlerleyen zamanlarda bu giysiler, taşralı gençlerin New York'a gelmelerini konu edinen Hollywood filmlerinde kırsallığı ve demode giyim tarzını ifade etmek için tercih edilen bir kostüm haline gelmiştir. Bu bağlamda belirli bir stereotipi de karşılamaya başlamış, “saf, uslu, mütevazı” karakter özelliklerini betimlemek için kullanılmıştır. Aynı zamanda pantolon askıları, 1960'larda Londra'da işçi sınıfı gençleri arasında kök salan ve dünya çapında yayılan bir alt kültür olan Skinhead (Dazlaklar) ile özdeşleşmiş bir aksesuardır (Pollard, 2016, s. 402). “Sosyal yabancılaşmanın ve işçi sınıfının dayanışmasının motivasyonu” ile dazlaklar; kel başları, pantolon askıları, çizmeleri ve basit gömlekleri ile tanınmışlardır (Borgeson ve Valeri, 2017, s. 7). Zaman içerisinde farklı ideoloji ve oluşumlara da kayan akım, Hitler sonrası Neo-Nazizm'in uzantısı olarak da değerlendirilmiştir.

### **3.2.3. Kırmızı Lekeler (Kan)**

Evensel ve açıktır ki kan kimi zaman yaşanmış veya yaşanan şiddeti temsil ederken kimi zaman ise koruyucu, arındırıcı, temizleyici gibi anlamları karşılamaktadır (Güner, 2019, s. 817). Görselin devinimli olmadığı görülmekte, oturup süt içen bu adamların kısa zaman önce -lekeler oldukça canlı renktedir- bir kavga ya da dövüşün tarafı olduğu anlaşılmaktadır.

### **3.2.4. Gömleğe İliştirilmiş Göğüs Bantları**

Göğüs uçları, dişilik ile ilintilidir. Rus mitoloji süjelerinde “sonsuz dişilik” kavramını inceleyen Uluoğlu (2012), bu anlatılarda yaygın olarak bulunan “yücelik-sıradanlık” dikotomisini alt etmek için, salt dişilik ya da erillik olarak iki ayrı kutbun değil, bunların mükemmel bir bileşiminin gerekliliği olduğundan bahsetmektedir (s. 197). Postmodern çağın kendine has

alternatif bir sanat anlayışını doğurduğu en verimli yıllar olan 70'lerden günümüze gerek resim gerek müzik gerekse de sahne sanatlarında dışılığı gizleme/örtme taraftarı eski dönem Klasisizm'inin yerini dışılığı çağrıştıran unsurları reformist bir anlayış ile ön plana çıkararak fem-vertising yapımlar almaya başlamıştır (Heinze, 1998, s. 42). Özellikle kültür-sanat çalışmalarında toplumsal cinsiyet rolleri daha yoğun şekilde sorgulanmaya başlanmış, örneğin maskülen bir karakterin dişil yönleri gösterilmiş, naif bir kadın karakter ise baskın bir lider görünümü ile tasvir edilmiştir (Varghese ve Kumar, 2022, s. 445).

### **3.2.5. Avangart Makyaj (Horus' un Gözü)**

Avangart, Modern dünyada Aydınlanmanın "gizli" geleneksel aklına karşı Romantizm'in savunusu olarak değerlendirilebilir (Aksakal, 2011, s. 8). Dadaizm'e benzer olarak Avangart; sanatta yeni ve deneysel bir hareket olarak yüksek düzeyde olumsuzlama yoluyla dikotomiler yaratır. Rüya ve gerçeğin bir kombinasyonu biçiminde oluşan bu dil ile belirli bir duygunun belirgin aktarımını amaçlar (Sağiroğlu, 2017, s. 25; Sorguç, 2017, s. 38). Görselde klasik giyim tarzına sahip bu üç adam renkli ve alışılmadık makyaja sahiplerdir. Bu durum genel atmosfere bir tezat oluşturmaktadır. Kadrajın merkezinde bulunan karakterin sağ gözüne Horus'un gözünü anımsatan bir şekil çizilmiştir. Horus'un gözü, vicdanın her daim açık olan ve bizi izleyen gözünü temsil eder. Bu yüzden daima gökyüzünde bulunan Güneş ve Ay ile sembolleştirilir (Özdel, 2012, s. 26).

### **3.2.6. Muntazam İliklenmiş Kol Düğmeleri**

Kol düğmesi, teknik olarak gömlek manşetinin karşılıklı kenarlarını bir araya getirmek için kullanılır. Ancak zaman içerisinde teknik amacının ötesine geçerek kültürel ve sınıfsal farklı tezahürleri karşılamış gerek resmi kıyafetlerde elmas konumunda gerekse de spor olanlar ile bir figür olarak kullanılmışlardır (Dumangane, 2022, s. 7). Görsele bakıldığında, muntazam iliklenmiş kol düğmelerinin karakter bazında ehliliği ve/veya resmiyeti akla getirdiği yorumu yapılabilir. Aynı zamanda bu durum, kompozisyonun diğer bileşenleriyle arasında dikotomik bir ilişki biçimi oluşturmaktadır.

### **3.2.7. Küt Saç Kesimleri**

Döneminde popüler Amerikan erkek çocuk saç kesimidir. Daha sonraki yıllarda "Amerikan saç modeli" olarak dünyanın çeşitli yerlerinde yaygınlaşmıştır. Çocukluk ve masumiyet gibi kavramları çağrıştırdığından bahsedilebilir.

## **3.3. Görsel Tanımlama**

Görselde ikisi kadrajın dış-sağına biri dik açıyla karşıya bakan açık renk, kırmızı lekeli kıyafetler giymiş, fötr şapkalı üç adam siyah fon önünde oturmakta ve ellerinde beyaz sıvı ile dolu cam bardaklar tutmaktadır. Farklı

makyajlara sahiplerdir. Görüntünün en sağındaki karakterin tişörtünün üzerinde kan lekeli göğüs bantları vardır.

### 3.4. Görsel Çözümleme

Üç adamında genç yaşlarda, benzer modelde kesilmiş kumral saçlara sahip olduğu görülmektedir. Kıyafetleri bej/beyaz tonlardadır ve kan lekesi olmayan yerler temiz görünmektedir. İki adam süt bardağını aşağıya doğru tutarken soldaki karakter bardağı üstten tutmaktadır. Üç karakterin makyajları birbirinden farklıdır. Soldaki karakterin ruju, ortadaki karakterin siyah sağ göz makyajı, sağdaki karakterin sarı ve turkuaz tonlardaki sol göz makyajı belirgindir. Üçü de pantolon askısı kullanmaktadır. İkisinde gömlek –biri çizgili, biri düz bej- vardır.

### 3.5. Görsel Karşılaştırma

Kompozisyonun ana unsurlarından biri olan kostümler değiştirilerek örüntü içerisindeki konumları ve anlam üzerindeki belirleyici rolleri daha net görülebilir. Bu bağlamda benzerlik ve tezatlıkları ortaya koyabilmek adına biri orijinal görseli içeren iki görsel senaryo betimlenmiş, karşılaştırmalı yorumlar bu senaryolara dâhil edilmiştir.

Görsel 2. Orijinal Görsel (Süt)



Görsel 3. Kostüm Değişimi-  
Üç Borç Tahsildarı



Üç adamında kıyafetlerinin gerek renk gerek kan lekeleri göz önüne alındığında benzer olduğu görülmektedir. Mekânsal ipucuna yer verilmemiş olması görselde ironi duygusu oluşturmuştur. Kıyafetlerdeki kan lekeleri ve ellerindeki sütler tezat oluşturmakta patolojik bir durum algısı yaratmaktadır. Nitekim düzenlenmiş görsel incelendiğinde karakterlerin smokin giymiş oldukları görülmektedir. Orijinal görselde olduğundan daha olgun ve tehditkâr görünmektedirler. Ortama daha ciddiye alınması gereken maskülen bir atmosfer hâkimdir. Karakterlerin iş başında olduğu ve bir şeyleri gözlemledikleri hissi vardır. Bu bağlamda orijinal görsel ve düzenlenmiş görsel arasında birtakım benzerlikler ve farklılıklardan söz edilebilir. Benzerlikler arasında karakterler ve içecekler gösterilebilirken belirgin farklılıklar arasında ise kostümler, kan lekesi ve karakterlerin ortalama yaşları sayılabilir.

### **3.6. Görseli Yorumlama**

Yorum, bireyin sübjektif zihinsel çerçevesiyle gerçekliği kavramsallaştırma ve anlam atfetme sürecidir. Bireysel farklılıklar taşır ve esas mesele, bu anlamlandırmanın hangi epistemolojik temel, metodoloji veya perspektifle gerçekleştirildiğidir. Yerlikaya (2015), yorum pratiklerini çeşitli kategorilere tasnif etmiştir.

#### **3.6.1. Biyografik Yorum**

“Sanatçının görüşleri, bizim esere ilişkin anlayışımızı belirlese de eserin anlamını belirlememelidir” (Barrett, 2009, s. 80). Anthony Burgess’in kitabından uyarlanan Otomatik Portakal filmi, Stanley Kubrick’in önemli eserlerinden biridir. Kubrick, muazzam derecede detaycılığıyla birbirinden uzak görünen detayları aynı kompozisyonda eş güdümlü çalıştırabilme becerisiyle ünlüdür (Schlossman, 2024, s. 275). Filmlerinde gerek teknik gerek bağlamsal kullanım tercihleri bakımından temelde onu nitelendiren şey, zıtlıkların uyumudur. Karanlıktaki üç beyaz adam, kan ve süt, masumiyet ve günah... Mükemmeliyetçiliğiyle tanınan Kubrick, fotoğrafçılıkla başladığı kariyerinde birçok önemli esere imza atmıştır. Filmlerini iç içe ve derinlikli alt metinler üzerine yapılandırarak izleyicilerinin ellerine birer büyüteç uzatır ve bir nevi dedektiflik oyununa çağırır. Dr. Strangelove filmini çekmeye başlamadan önce 40’a yakın kitap okuduğunu söylemiştir.

Gözleri Tamamen Kapalı filmde kadrain ufacık bir yerinde yaklaşık beş saniye görünecek olan tabloyu ise özel siparişle iki yıl sürede yaptırdığı söylentileri vardır. Avrupai sanat geleneğinin açık uçlu son anlayışına (Çehovyen) yaklaşan şu ifadeleri dile getirmiştir: “Eğer Leonardo da Vinci, Mona Lisa tablosunun altına şöyle yazsaydı, ona nasıl değer verebilirdik: ‘Hanımefendi gülümsüyor çünkü sevgilisinden sakladığı bir sır var.’ Bu izleyiciyi gerçeğe zincirlerdi ve ben bunun filmime olmasını istemiyorum.” (IndyTurk, 2024). Nitekim ele aldığımız bu sinema filminde de Kubrick’in yerleşik değerlere eleştirel yaklaşan cesur anlatı dili, seyirciye yargı boşluğu bırakma düsturu ile yumuşamakta ve bir perdenin arkasına gizlenerek ontolojik bir çıkmaza sürüklenmektedir.

#### **3.6.2. Arketipsel Yorum**

Arketipler, bizi günlük yaşamımızda karşılaştığımız unsurları her seferinde yeniden tanımlama maliyetinden kurtaran, önceki bilgi ve deneyimlerimiz yoluyla oluşturduğumuz ya da bize kültürel kodlar ile aktarılan belirli kalıp şablonlardır (Jung, 2005, 20). Kısıtlı zaman süresinde anlatısını tam ve eksiksiz iletme gayesinde olan yedinci sanat sinemada da gerek karakter/kahraman yaratımında gerekse de mekân-dekor tasarımında kökeni mitlere dayanan arketiplerden sıklıkla yararlanılır (Öztürk, 2024, s. 135). Mitsel kahramanların ve arketiplerin çağımızdaki önemini Eco (1972) şu pasaj ile aktarmaktadır:

“Herkül'den Siegfried'e kadar, sıradan insanlarınkinden daha üstün güçlerle donatılmış kahraman, popüler hayal gücünün değişmez bir parçası olmuştur. Sanayi toplumunda insan, organizasyonun salt bir parçası haline gelmiş ve bireysel güç, makinelerin gücüyle karşı karşıya kaldığında aşağılanmaya başlamıştır. Böyle bir toplumda mitik kahramanlar, ortalama yaştaki vatandaşın beslediği ancak tatmin edemediği güç taleplerini karşılamalıdır” (ss. 14-15).

Görselde; kostümleri, üstlerindeki kan lekeleri, makyajları ve ellerindeki sütler ile “ironi” yaratılmış olan üç karakter belirli bir alt kültürü çağrıştırmaktadır. Alt kültür, hâkim kültüre açılan savaş, egemen olandan ayrılma ve genelin dışında kalan görece küçük kültür gibi farklı şekillerde tanımlanmaktadır (Dilek, 2023, s. 303). Alternatif sinema ürünlerinde görmeye alışık olduğumuz, geleneksel anlatı sinemasının tutarlılık ölçütüne karşı, toplumsal normlara aykırı unsurlar bu görselde de seçilebilmektedir. Alt kültür gruplarının popüler olana başkaldırısının bir göstergesi olarak dili, müziği ve giysileri kullanması çağımızda sık rastlanılan bir durumdur (Ertürk ve Ruşan, 2018, s. 15). Nitekim görselde Punk/Grunge tarzı kıyafetleri andıran kostüm seçimleri ve makyajlar bu önermeyi destekler niteliktedir. Sağdaki karakterin üstünde bulunan göğüs bantları bize Anima arketipini hatırlatır. Erkekteki dişil yön Anima olarak adlandırılır. Bu arketipin şekillenmesinde anne faktörü önemlidir (Jung, 2005, 25). Anima arketipine göre, yoğun erkeksi bir tavır sergileyen kişinin aynı yoğunlukta bir de kadınsı tarafı bulunmaktadır. Erkek birey, topluluğun kural ve normlarından dolayı sahip olduğu dişil enerjiyi gizler. Bilinçaltına itilen dişil enerji orada birikerek farklı şekillerde dışarı çıkar (Karagözlü, 2012, s. 1409).

### **3.6.3. Psikanalitik Yorum**

Bu kısımda çalışmanın ana objesi olan görsel, serbest çağrışım yöntemi ile irdelenecektir. Serbest çağrışım tekniği, Freud (2023) tarafından hipnozun yerine geçebilecek yeni bir yöntem olarak sunulmuştur (s. 3). Bu psikanalitik yöntem temelde, danışanın seans süresince aklına gelen her fikri terapist ile paylaşmasını ifade etmektedir. Bu yolla dış uyarıcılar en aza indirgenir, içsel dinamikler ve karşıtlıklar ortaya çıkar (Tuzcuoğlu, 1995, s. 280). Freud, serbest çağrışımı Schiller'in mektubundan aktardığı şu ifadelerle açıklar: “Akıl; düşünce üzerinde, onu kapsamlı şekilde inceleyecek kadar uzun bir süreye sahip olmadıkça, herhangi bir görüş oluşturamaz. Diğer yandan, yaratıcı bir zihnin bulunduğu yerde, aklın kontrolü esner ve zihin hınca hınç fikir ile dolup taşar” (Malcolm, 1981, s. 17).

Görsele ilk kez baktığımızda belirli bir zaman ve mekânda, karanlığın içinde duran üç adam ellerinde aynı süt bardakları ile farklı; yüz ifadeleri, açı ve pozisyonlarda oturmaktadırlar. Bu bir zaman kesitidir ve görsel tüm sanatlarda olduğu gibi sinema da zaman kesiciliğine içkin bir pratiktir (Aytekin, 2019, s. 8). Kompozisyon üç karakterin objektife yansıyan farklı yüz ifadelerini belirgin olarak sergilemiştir. Soldaki karaktere dalgın ve üzgün şekilde kadrajın dışına odaklanmışken onunla aynı yöne bakan sağdaki

karakterin gözlerinde öfke vardır. Ortadaki son karakterimiz ise yüzünü bize dönmüştür kendinden emin, akil ve dengeli bir ifade takınmıştır. Bu mizansen tuhaf bir şekilde Freud'un "İd-Ego-Süper Ego" kavramsallaştırmasını çağrıştırmaktadır.

#### **Görsel 4. İd-Ego-Süperego ve Karakter Temsilleri**



İd, tüm dürtülerin kaynağıdır ve temelde doğal içgüdüler ile ilgilidir. İd, haz ilkesine uygun olarak çalışır (Freud, 1923, s. 8). Bu bağlamda insanın bu ilkel ve dürtüsel parçası, mutluluğun peşinden gitme ve acıdan kaçınma eğilimindedir. İd, hiçbir aksiliğe tahammül edemez ve vicdan azabı çekmez (Küsüroğlu ve Bakırcı, 2022).

Ego bileşeni ise akıl ve iyi niyetten yanadır. Ego'nun işlevi gerçeklik ilkesine uygun olarak id'in arzusunu ve süper-ego'nun ihtiyaçlarını dengelemektir. Ego'nun yardımı ile içgüdü uygun zamana kadar ertelenir, böylece çoğu haz minimum acı ve olumsuz sonuç içerir (Nurdan, 2024, s. 83).

Süper ego, kişiliğin toplumsal ve ahlaki yanı olarak kabul edilebilir (Freud, 1923, s. 9). Süper-ego iki yönü öne çıkarır; vicdan ve ideal. Kişilik yapısının bu kısmı, davranışı kontrol etmek ve işlevlerini yerine getirmek için toplum standartları ölçüt alır. İyi davranışı ödüllendirir ve kötü davranışı cezalandırır (Liang, 2011, s. 177). Görselde id'i temsil eden ve en sağda bulunan karakterin yüz ifadesinde ve yan açı bakışında canlı bir öfke sezilmektedir (Pease, 2018, s. 122). Bu öfkenin, dikkatli incelendiğinde, aynı zamanda çocuksu, olgunlaşmamış, çiğ bir formda olduğu görülebilir. Bu durum id' in, insan kişiliğinin doğuştan getirdiği tek katmanı olarak çocuksu ve organik yapısı ile ilintili olduğundan söz edilebilir. Ego ve süper ego yardımı olmadan toplumsal sistemde tutunması güçtür (Güneş, 2024, s. 25).

Kompozisyonun ortasındaki ego ile temsil edilen karakterin yüzü yakından incelendiğinde ise daha sakin ve telaşsız bir ifade görülmektedir. Baskın bir öfke, neşe ya da hüznün yoktur. Üst dudağının kenarındaki hafif yukarı kıvrılmışlık kibirliliği, tek noktaya dik açıyla bakması öfkeyi, gözlerindeki kızarıklık ise hüznü bir romantizmi çağrıştırmaktadır (Pease, 2018, s. 190). Ancak bunların hepsi öylesine dengelidir ki dikotomik olarak birbirlerinin varlıklarını yok ederler. Soldaki karakterin gözlerinin bir noktaya dalmış olması durumundan farklı olarak ego, kendisinin ve çevresinin farkındadır, ne yapması gerektiğini biliyordur ve id'in öfke ve hüznüne uyum sağlamak yerine sakince arkasına yaslanıp sütünü içmeye devam etmektedir.

Süper-ego'yu simgelen üçüncü karakter daha dramatik, duygulu ve kafası karışık bir ifade ile yansıtılmıştır. Ego karakteri kadar kadar sabit jest ve mimiklere sahip değildir ancak daha akil görünmektedir. Süper-ego, üst insan için gerekli olan son bileşendir (Nurdan, 2024, s. 82). Bu bağlamda kişiliğin bu bileşeni ile özdeşleşen karakterin bakışlarının doğru ve yanlış arasında sıkışmışlığından bahsedilebilir. Karakterlerin kıyafetlerindeki kan lekelerinin konumlarına dikkat edildiğinde farklı bir tablo ortaya çıkmaktadır.

İd karakteri göğüs uçlarından yaralanmıştır. Bu durum insan kimliğinin bu içgüdüsel katmanı için hazzın ve onun kaynaklarından biri olan cinselliğin boyunduruğunda hareket etmenin yaratacağı tahripkâr sonuçlara bir gönderme olarak düşünülebilir (Freud, 1923, s. 10). Ego'nun yara aldığı yer bilekleridir. Bunun, kimliğin alt ve üst bileşenleri arasındaki durmak bilmeyen münakaşanın ortasında gerçekleşmiş olduğu varsayılabılır. Süper-egonun kan lekeleri ise pantolon askılarındadır. 20'li yıllardan itibaren klasik giyimin en popüler parçalarından biri olan pantolon askıları, dönemin burjuva kesimi arasında moda uygun giyinmenin ölçütlerinden biri haline gelmiştir (Adanır ve Er, 2021, s. 129). Süper-ego, kabul edilebilirlik ve etik kaygıların etkisi altında etkinlik gösterir, ancak bunu yaparken ne ego kadar bir kendilik bilincine sahiptir ne de id gibi çılgınlıkla dürtüsel tatmini aramaktadır. Karakterin iki yanında bulunan simetrik lekeler, toplumsal zeminde "makul" olma gerekliliği ile ahlaki normlara uyum sağlamaya çalışırken bireylerin çektiği tinsel acıyı anımsatmaktadır.

### 3.6.4. Semiyotik (Anlambilim) Yorum

Semiyotik, gerçekliğin yerini tutan temsil ve gösterge sistemleri ile ilgilenir. Gösterge; somut bir varlık olarak gösteren ve bunun taşıdığı anlamı imleyen bir gösterilenden oluşmaktadır. Semiyotik alanında geçmişten bugüne birbirinden farklı bakış açıları; yapısalcı, dilbilimsel, kültürel belirlenimci vb. ortaya atılmıştır. Göstergebilimin öncü isimlerinden Barthes (1979), kendi dışında başka bir şey gösteren öğeler arasındaki "anamlı" ilişkilere odaklanmıştır (s. 41). Ona göre anlamlamanın kaynağı gösterge olmakla birlikte, anlam temelde gösteren ve gösterilen unsurların bütüncül bir edimidir. Göstergebilim anlamın ne olduğundan ziyade nasıl ve ne şekilde üretildiğine odaklanmaktadır (Parsa, 1999, s. 22). Bu bağlamda kaynağını göstergebilimden alan semiyotik yorum ise; görsel içeriği, gösterge dizgeleri, ikili karşıtlıklar, düz anlam ve yan anlam gibi başlıklar altında çözümlemeyi içerir (Yerlikaya, 2015, s. 45).

**Tablo 1. Görselin Semiyotik Analizi**

Gösteren	Gösterilen Düz Anlam	Yan Anlam
Üç adam, süt bardakları, fötr şapkalar, kıyafetler, pantolon askıları, kan lekeleri, makyaj	Üzerinde kan lekeleri olan benzer giyimli üç adam oturup süt içmektedir.	Şiddetle ilişkili olduğu anlaşılan olağan dışı bir giyime sahip üç adam süt içerek arınmaya çalışmaktadır. Şiddetin en ilkel dürtülerden biri olması ile insanın



en ilkel hali olan bebekliği çağrıştıran “süt” eşleştirilmek istenmiştir. Görselde yaratılmış tezatlar patolojik bir bağlam oluşturmuştur.

İkili karşılıklar, görsel düzlemde bulunan unsurları ayırt etmeyi kolaylaştırır, bağlamı belirginleştirir, metnin iskeletini görünür kılar. Başlangıçta dilbilim alanında Jakobson tarafından ortaya atılmış olan ikili karşıtlık (Binary opposition) konu edilen niteliğin varlığı ve yokluğuna göre oluşturulur (Güven, 2018, s. 231).

**Tablo 2. İkili Karşıtlıklar Tablosu**

Akil	Deli
Çocuk	Yetişkin
Mutlu	Üzgün
Normal	Anormal
Olgun	Toy
Sakin	Deli Dolu
Siyah	Beyaz
Şiddet	Barış
Tutarlı	Tutarsız

### 3.6.5. Tekniğe Dayalı Yorum

Bir çekimde seçilen bakış açısı, anlatının niteliğini de belirler. Örneğin, bir cinayeti konu alan fotoğrafta sorulması gereken ilk soru, konunun kimin bakış açısıyla yansıtılacağıdır. Katilin mi, katledilen kişinin mi, yoksa dışarıdan izleyen mi? Bu seçim bir anlamda kameranın nasıl konumlandırılacağını da belirler (Sözen, 2008, s. 580). Görselde yaklaşık 30 derecelik bir alt açı kompozisyonu kullanılmıştır. Alt açı, konuya aşağıdan bakan tüm kamera açıları niteler. Alt açı öznenin vurgulanması için uygun bir seçimdir (Bolat, 2024, s. 306). Özne olduğundan daha büyük, daha güçlü ve görkemli görünür. Sinemada kahraman ve anti kahraman ayırımını belirginleştirmek için sıklıkla tercih edilir. Sinemasal anlatının temel öğelerinden biri olan ışık, görüntü estetiğini etkilediği gibi görsel içeriğin dramatik atmosferi ve anlamı üzerinde de etki sahibidir (Kiliç ve Köksal, 2019, s. 23). Görselde ışık sağ çaprazdan yumuşak şekilde gelmektedir. Koyu arka planın yardımıyla kontrast oluşturulmuş, konu ve detayları yeterli ölçüde aydınlatılmıştır. Işık kamera açısının sağından gelmektedir, arka fon üzerinde düştüğü ve dokuları belirgin kıldığı alanlar üstte bulunan görselde gösterilmiştir. Aynı zamanda kıyafetlerin katlanma yerlerinde bulunan gölge

izleri de ışık açısını kanıtlar niteliktedir. Konunun iyi aydınlatılmış olması ancak tek gölge geçişinin olması, dolgu ışık kullanılmış olabileceğinin göstergesidir. Dolgu ışık, ana ışık kaynağından gelen ışığı yumuşatmak ve ana ışığın yarattığı gölgeleri yok etmek için kullanılır. Konuyu aydınlatan anahtar ışığa dik açı ile bir dolgu ışığı yerleştirilir ve sıklıkla enerjisi anahtar ışık kadar güçlü olmaz (Özen, 2021, s. 89).

Renklerin anlamları kültürden kültüre çeşitlilik göstermekle birlikte, sanatçılar, konunun içeriğine bağlı olarak kimi zaman aynı rengi, farklı eserlerinde farklı anlamlara denk düşecek şekilde kullanabilmektedirler. “Örneğin, Van Gogh bir dostunun portresini çizerken onun sarı saçlarını turuncu, bronz sarısı tonlarda renklendirmiştir ve resmin arka planı mavidir. Burada ki temel gaye, dostunu gökteki bir yıldızla metaforlaştırmaktır” (Bodur, 2006, s. 83).

**Görsel 5. Renk Tonları**



Görsele bakıldığında sıcak bej ve toprak tonları tercih edildiği görülmektedir. Bu yolla keskin zıtlık kırılmak istenmiştir. Beyaza yakın tonların dâhi sıcak-sarı alt ton ile krem-bej olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanım şekli görselin dramatik yapısının oluşumunda etkili olmuştur (Odabaş, 2007, s. 39). Sarı; gençliğin, neşenin ve huzurun rengi olarak nitelenir. Batı uygarlıklarında en başta pozitif anlamlara gelen sarı renk zaman içinde korkaklık, öfke ve çılgınlık gibi negatif duyguların ifadesinde de kullanılmaya başlanmıştır (Sözen, 2003, s. 87). Bu açıdan gerilim filmlerinde de sıklıkla tercih edilmektedir. Görsel tekrar incelendiğinde gri, fildişi tonlarında kompozisyonda ağırlıklı olarak kullanıldığına rastlanılmaktadır. Gri; bencillik, melankoli ve korkuyu temsil eder. Bu nedenle özellikle bilim-kurgu türündeki filmlerde kullanılır. Kompozisyonda altın oran gözetilmiş, kadrajın merkez çatılarına yatay olarak süt bardakları yerleştirilmiştir.

### Görsel 6. Altın Oran



Altın oran, günlük yaşantımızda, matematiğin estetik güzelliğe etki ettiği hemen her alanda karşımıza çıkan bir kavramdır. Altın Oran temelde “göz nizamının oranı” olarak açıklanmaktadır (Beyoğlu, 2016, s. 362). Görüntü oluşturma tekniklerinde bu oran ölçümlenirken, kadrāj yatay ve dikey olarak dokuz parçaya bölünür. Bu çizgilerin kesiştiği noktalar iyi bir kompozisyonda konunun ilgi merkezinin yerleşebileceği dört seçeneği gösterir. “Altın Oran, Leonardo Da Vinci tarafından, dengeli orantıları tüm eserlerinde uygulayan Phidias’a atfen ‘Phi’ olarak isimlendirmiştir” (Sansarcı, 2021, s. 345). Buna ek olarak süt bardakları renk balyası üzerinde düşük sıcaklıkta ve dokuları keskin şekilde verilerek oran desteklenmiş, görselin diğer elemanları ile bardaklar arasında fark yaratılmış, süt bardaklarının ön plana çıkması amaçlanmıştır.

### 3.6.6. Yönelimsel Yorum

“Karşıdaki tepeyi gördüğünü kabul ediyorsan, o tepeden görüldüğünü de kabul etmen gerekir” (Berger, 2006, s. 9). Yönelimsel yorum, yorumlayanın kendi hikâyesinden yola çıkarak görselin dünyası ile ya da görseli yaratan sanatçının dünyası ile bir ilişki içinde yorum yapmasıdır (Yerlikaya, 2015, s. 47). Görselde birbirleri ile aynı gezegende var olmaya ek olarak bir ortak nokta daha yaratmak adına kaotik düzene sahip bir takım oluşturmuş üç ekip arkadaşı ya da belirli bir uzamda rastgele karşılaşmış birbirine çok benzeyen üç yakın ruh görmekteyiz. Yüz hatları, burun ve göz şekilleri birbirinden farklıdır. Belki farklı eyaletlerden ya da ırklardan gelmektedirler. Ancak dünyaya kendi varlıkları ile birlikte getirdikleri biyolojik özellikler haricinde diğer tüm aksesuarları birbirleriyle uyum içindedir.

Görselin alındığı film 1971 Amerikan yapımı bir eser olarak dönemin toplumsal hareketliliğinden izler de taşımaktadır. Sinema diğer sanat dalları gibi toplumsal yapıdan doğar ve onunla karşılıklı dinamik bir ilişki içerisindedir (Güçhan, 1993, s. 52). Hiçbir eser yoktur ki kaynağını toplumdan almamış ve çıktıklarıyla toplumu etkilememiş olsun. Otomatik Portakal filminin ortaya çıktığı döneme bakıldığında, Amerika’nın Vietnam’a müdahalesine karşı tepki olarak ivme kazanan öğrenci ve gençlik hareketleri;

başta burjuvaziye olmak üzere pek çok egemen sınıfsal değere karşı koymuş, ırk ayrımcılığı, geleneksel ahlak anlayışı ve cinsiyet rolleri gibi yeni tartışma konuları dile getirilmeye başlanmıştır (Gürdaş, 2020, s. 155). Bu dönem, bağımsız sinema ürünleri ön plana çıkmış, çiçek çocuk ve dünya barışı gibi gençlik hareketlerinin de etkisi ile sinema sektöründeki Amerikalı yönetmenler, Avrupai sanat sineması geleneği ile tanışmıştır. Nitekim görselde de bu sancılı dönüşüm sürecinin ibarelerine rastlamak mümkündür. Bir yılının kabuk değiştirirken ki kıvranımları gibi karakterlerimiz, yaşamlarında bir şeylerin eksik ya da yanlış olduğunun farkına varmış halde orada duruyor görünmekte ve her dönüşümün başlangıcında sorulan o soruyu sormaktadırlar: “Mutlu olmamı engelleyen şey nedir?”

Dramatik bir atmosfer içine yerleştirilmiş karakterler, keskin uçlar üzerindedir. Derin bir karanlığın önünde süt dolu bardaklarını tutmaktadırlar. Bu noktada şu kavramlara bakmak gerekir: “Karanlığın temsil ettiği günah” ve “süt ile nitelenen masumiyet”. Havva’nın ilk günahı ile cezalandırılan insanoğlu babasının cennetinden kovulmuş ve karanlığa terkedilmiştir. Hemen sonra doğan ilk bebek ise henüz masumdur. Bu ironi “İyiye iyi, kötüye kötü yapan nedir?” kadim sorusunu sorar bize. Karşımızda trajedi için fazla cüretkâr, komedi için fazla naif bir portre durmaktadır. Horetius (Hiciv-I) şöyle der: “Quid rides? De te fabula narratur”: “Ne gülüyorsun? İsmi değişti, anlattığım senin hikâyendir” (akt. Flaccus, 1824, s. 774). Sonuç olarak, görsele baktığımızda karşımızda üç başlı bir protagonist bulunmaktadır; belki bir başı siz ve yahut sokakta yanından geçtiğiniz o adam ya da o kadın, diğer başı yaratıcısı Burgess, bir öteki reprodüktörü Kubrick olan.

### **3.6.7. Yorum Çeşitlemeleri**

Karakterlerin kullandıkları fötr şapkalar ile diğer unsurların kombinasyonu göz önüne alındığında klasik moda anlayışına yönelik sarkastik bir yaklaşımdan söz edilebilir. Birbiriyle çelişen unsurlar; fötr şapka, süt, kan lekeleri, avangart makyaj vb. toplumsal kalıpların dışına çıkmayı öneren bir manifestoyu çağrıştırmaktadır (Dilek, 2023, ss. 303-305). Aynı kıyafetlerin görselde birden fazla kişi tarafından giyilmesi ise kostümlere üniforma çağrışımı kazandırmış ve bir “sürü”, “takım” algısı yaratmıştır. Bu anlamda “farklı” olmak adına bir araya gelmiş toplulukların “aynılaşmasına”, “tek tipleşmesine”, yönelik bir eleştiri söz konusudur.

### **3.7. Görsel Değerlendirme**

Değerlendirme, inceleme sürecinin sonuçlandığı aşamadır. Oluşmuş olan bir yargı ya da yargılar bütünüdür. Bu noktaya ulaşırken yararlanılan ölçme ve değerlendirme araçları, ulaşılan sonuç üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir (Yerlikaya, 2015, s. 48).

#### **3.7.1. Olumlu Yargılar**

Görselde çok sayıda küçük detaya, görsel kod ve imgelere yer verilmiş olması, izleyiciye anlamlandırma ve yorumlama noktasında geniş bir alan

tanılmaktadır. Karakterlerin mevcut psikolojisi, renk ve ışık gibi teknik yöntemlere ilave olarak kostüm ve makyaj ile de alıcıya aktarılmaya çalışılmış ve bu bağlamda dramatik anlatı zenginliği yakalanmıştır. Teknik açıdan konunun yeterince aydınlatılması, öne çıkacak nesnelere için altın orana dikkat edilmesi, renk skalasının kompozisyonun atmosferini güçlendirici şekilde belirlenmesi bir diğer olumlu özelliklerdendir.

### **3.7.2. Olumsuz Yargılar**

Şiddeti çağrıştıran öğeler ile masumiyeti temsil eden göstergelerin bir arada kullanılması, bu tezatlığı bağlamı içerisinde anlamlandırabilecek yeterliliğe sahip olmayan alıcılar için olumsuz bir seçim olarak değerlendirilebilir. Anlaşılamama riski, sinemanın bir alt dalı olan bağımsız “underground” türü filmlerin içine düştüğü yaygın sorunsallardan biridir.

### **3.7.3. Örtük Yargılar**

Çok katmanlı bir yapı üzerine inşa edilmiş görselde zıt unsurların bir arada dikotomik kullanımıyla anlamsal tezatlık yaratılmaya çalışılmıştır. Siyah fon üzerinde açık renklerde giyinmiş karakterler, kan lekelerinin şiddet çağrışımı (Güner, 2019, ss. 816-817) ile süt dolu bardakların saflık temsiliyeti (Yılmaz, 2015, ss. 285-286), klasik giyimin ayrılmaz unsurlarından fötr şapka ile avangart makyaj stili vb. Bu anlamda alt kültür olumlaması yapılmış olduğundan bahsedilebilir.

### **3.7.4. Karşı Yargılar**

Görselin anlam düzeyinin çok boyutluluğu, yönetmeni Kubrick’in detaycılığından izler taşımaktadır. Bu ön bilginin yorumcu için, henüz görselin içeriğine geçmeden hali hazırda var olması, analizi çok kasıtlı bir derinliğe sürüklemiştir. Bu anlamda Umberto Eco (2011, s. 25), yakın dönem eleştirmenlerin yücelttikleri bir yaklaşımı benimser ki: yazarın metin öncesi niyeti, belli bir eseri yaratmasının temel nedenleri, yorumun mihenk taşına sağlayamaz, hatta eserin anlamlarına yönelen yanıtıcı kılavuzlar olarak bile kabul edilebilir.

### **3.7.5. Karşılaştırmalı Yargılar**

Klasik sinema geleneğinin belirli bir iş tanımı haline gelmiş tutarlılık kavramı üzerine konumlandırılmış kostüm dekor anlayışından uzaklaşıldığı görülmektedir, bu durum üzerinde; filmin yaratıldığı dönemin sosyo-politik özellikleri, filmin yönetmeni olan Kubrick’in kendine has anlatı tarzı bir uyarılma filminden söz ettiğimiz düşünüldüğünde esin kaynağı olan kitabın İngiliz edebiyat kuşağına yeni bir soluk getiren aykırı çizgisi de etkili olmuştur (Schlossman, 2024, ss. 273-274). Yine nihilist revizyonizmin kendini yoğun hissettirdiği sanat anlayışında sıklıkla rastlanan, ayrı uçları bir arada vererek gri alan oluşturma (nötrleme) yöntemi bu görselde de kendini

hissettirmektedir. Son olarak derinlikli, iç içe görsel bir hipermetin ile karşı karşıya olduğumuzu söylemek uygun düşecektir.

## **Sonuç**

İnsanlık tarihinde hızla gelişen teknoloji ve dijital dönüşümün bir sonucu olarak yeni bir görsel iletişim çağı başlamıştır. Televizyonun icadından bilişim teknolojilerine ve programlanabilir cihazlardan yapay zekâ temelli uygulamalara kadar, günümüzde var olan tüm bu gelişmeler etrafımızı saran görsel bir şölen ortaya çıkarmıştır. Anlam artık söze ihtiyaç duymadan görsel imgeler ile aktarılmaktadır. Görsel imgeler, gerçeklerinden daha ilgi çekici hale gelmiş ve “gölge artık töz olmuştur” (Parsa, 2007, s. 126). Bu bağlamda bugün bu görsel verileri doğru okumak ve doğru yargılar geliştirmek, üzerinde özenle durulması gereken konulardandır. Özellikle kültür, sanat ve medya çalışmalarında; görsel algı, görsel iletişim ve bunu takiben görsel okuryazarlık kavramları önemli bir yere sahip olmakla birlikte, iletişim alan yazını incelendiğinde, görsel okuryazarlık alanında yeni tür çalışmaların azlığı dikkat çekmektedir. Kitle iletişim araçlarına ait görsel mesaj ve pratiklerin gerek hızı gerek muğlaklığı gerek ise de izleyicinin hazır bulunuşluk düzeyi ile bağlantılı olarak detaylı bilgisine ulaşılabilmesi, görsel metinlerin belli bir mantıkla okunmasına dair standart oluşturma ihtiyacını doğurmaktadır.

Literatür incelendiğinde görsel okuryazarlık konusunda açıklayıcı kavramsal çalışmaların yoğunluklu olduğu görülmüştür. Karaiskou (2024) “bir araç olarak görsel okuryazarlık” çalışmasında; görsel okuryazarlık uygulamalarının temel amacının, mevcut algılarımızın nereden kaynaklandığını çözmek; bunların kültürel çerçevelerimizin ve sınırlamalarının dayattığı koşullarla ilgisini fark etmek olduğunu vurgulamaktadır. Onursoy (2017) ise görsel kültür ve görsel okuryazarlık üzerine yaptığı çalışmada, estetik üretim ile meta üretiminin entegrasyonu üzerine yoğunlaşmış ve görsel imge ve mesajların günümüz bireyinin bir tür zaafı haline gelmesini sosyo-politik bir perspektifte tartışmıştır.

“Sinema, eninde sonunda, gerçekliğin kendisinden ziyade, belli belirsiz bir temsili değil midir?” (Diken ve Laustsen, 2014, s. 21). Sinema filmleri hem görsel hem de işitsel bir araç olarak sahip olduğu imkânlar sayesinde, pek çok mesajı eş zamanlı iletebilme potansiyeline sahiptir. Film deneyimi sırasında izleyiciler, belirli bir rüya ve/ veya trans halinde hikâye evrenine dâhil olur ve çoğu zaman maruz kaldıkları sayısız imge, kod ve mesajın ayırımına varamazlar. Bu bağlamda durağan-fotografik görüntüler, kompozisyonun bütüncül şekilde incelenmesi ve ayrıntılarının daha net görülmesi bakımından bir çerçeve yaratarak görsel bileşenler üzerinde farkındalık sunmaktadır. Çalışmanın inceleme nesnesinin; bir sinema filminin kendisi değil, film durdurularak alınmış olan hareketsiz bir görsel kesit olduğu düşünüldüğünde, görselin ait olduğu Otomatik Portakal filminin içsel değil salt dışsal bağlamı oluşturduğundan bahsedilebilir. Barret (2009)’e göre: “...bir fotoğrafın anlamı, büyük ölçüde bağlamına bağlıdır ve fotoğrafın

nerede ve nasıl görüldüğü anlamını kökten etkilemektedir” (s. 135). Aynı zamanda sinemanın dizimsel yapısı ve eklemli kurgusu göz önüne alındığında, filminden anlık olarak çıkarılmış tek bir görselin filmin genel hikâye yapısı ile birlikte dizimsel ve bağlamsal yapıdan da soyutlandığından bahsedilebilir. Bu sebeple filmin hikâyesi, görsel kesitin yorumlanmasında ek bir kaynak sayılabileceği gibi yorumlayıcının soyutlama noktasında dışsal bağlamı fazla göz önünde bulundurması yanıltıcı sonuçlar da ortaya çıkarabilir.

Çalışmanın majör bulgularına bakıldığında: “süt ve kan”, “küt saç kesimi ve avangart makyaj” gibi dikotomik; “pantolon askıları ve fôtr şapka” gibi kültürel, “göğüs bantları” gibi arketipsel ve “Horus’un gözü” gibi mitik görsel kodların tespit edildiği görülmektedir. Bu derinlikli, detaysal konumlandırmaların film seyri sırasında ayırımına varmak genel anlamda güç olacaktır. Bu nedenle sinema, ilk günden bugüne reklam ve propaganda faaliyetleri için oldukça elverişli bir araç olarak görülmüştür. Çalışmanın tanımlama ve çözümleme basamağında görseli oluşturan bileşenler, bağlamından soyutlanarak yapısal olarak belirlenip betimlenmeye çalışılmıştır. Bu yolla, önerilen görsel okuma yönteminin; günümüzde iletişimin temel sorunsallarından biri olan, bağlamsal veya biçimsel yanılısma kaynaklı tanımlama ve buna bağlı konumlandırma hatalarını minimize etmesi amaçlanmıştır. Yine görsel karşılaştırma bölümünde görselde ön plana çıkan unsurlardan biri olan karakter kostümleri, modülerleştirilerek “görsel dizgenin kalanıyla olan bağıntıları” (Barthes, 1979, s. 71) incelenmiş ve anlamsal boyutta değişim kıyaslanmıştır. Orijinal görselin sahip olduğu yoğun ironi ve belirsiz mekânsal ipucu, salt kostüm değişimi ile farklı bir görünüm kazanmıştır. Bu bulgu, görseli oluşturan bileşenlerin anlam yaratımındaki rolüne ve bağlam üzerindeki belirleyici etkisine işaret etmektedir.

Çalışmanın kapsamının büyük bir bölümünü oluşturan yorumlama aşamasında; biyografik değerlendirme ile bir yan okuma yapılarak filmin yönetmeni Kubrick’in öz yaşam serüveni ve yapım tarzı yorumlamaya dâhil edilmiştir. Bu bağlamda yönetmenin detaycılığa ve sembolizme olan eğiliminin görselin çok katmanlı dokusu üzerinde etken olduğu yönünde doğrusal bir çıkarımda bulunulmuştur. Görselin teknik detay yorumlamasında; anlam ile ilişkisi bağlamında “gri” rengin yarattığı melankoli ve mekanik ruh; altın oran ile sağlanmış nesneyi öne çıkarma “süt bardakları”; objektif açısı ile karakter yüceltme gibi bulgular açıklanmıştır. Arketipsel yorum başlığına gelindiğinde görselde; “Anima” arketipinin bastırılmış dişiliğine dair ipuçları yakalanırken, psikanalitik yorum aşamasında Freud’un “İd-Ego-Süperego” kavramsallaştırmasının karakter bazından temsiliyeti incelenmiştir. Bu bağlamda görselin diğer bileşenlerinin uzlaştığı yeni dizilimsel olasılıklar gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmada bulunan her başlık izleyiciye, aynı görselin farklı çerçevelerde, nasıl ve nereden bakıldığı ile bağlantılı olarak geçirdiği anlamsal değişimi göstererek izleme ediminde eleştirel bir bakış açısı ve farkındalık yaratmayı

amaçlamıştır. Görsel okuma çalışmasında son aşama olarak değerlendirme yapılmış, görsel hakkında elde edilen veriler ışığında birtakım yargılara ulaşılmıştır. Olumsuz yargıların hatırlanabilirliğinin, olumlu olanlardan görece yüksekliği göz önüne alınarak çalışmanın ulaştığı önemli çıkarımlardan birinin; görselde yoğun olarak kullanılan dikotomik kod, tezatlık ve ironinin; bunun için öz yetkinlik ve yeterliliğe sahip olmayan kitleler tarafından anlaşılama riskine sahip olması olduğundan bahsedilebilir.

Görsel okuma sonucunda; görsel içeriklerde dramatik anlatı unsurlarından yoğun şekilde yararlanıldığı belirlenmiştir. Aynı zamanda çeşitli görsel kod ve imgelerin, çok katmanlı anlam düzlemleri yaratmak için aynı kompozisyon içerisinde kullanılabilceği görülmüştür. Ele alınan görselin; tezat unsurları, süt ve kan gibi, belirli bir armoni içerisinde sunarak zamanı için deneysel, günümüz bağlamında ise bağımsız sinema anlayışını çağrıştıran bir anlatı dilini öne çıkardığı yorumunu yapmakta mümkündür. Bu çalışma ile görsel okuryazarlık ile ilgili literatüre niceliksel ve niteliksel olarak katkı sağlamak amaçlanmış ve yine görsel okuma konusunda Yerlikaya'nın (2015) önerdiği inceleme yöntemi ile sinema alanında bir uygulama örneği ortaya çıkartılmıştır.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış Bağımsız

**Yazar Katkısı:** Mahir Yerlikaya: % 50, Canan Geçen: %50

**Destek ve Teşekkür Beyanı:** Çalışma için destek alınmamıştır.

**Etik Onay:** Bu çalışma etik onay gerektiren herhangi bir insan veya hayvan araştırması içermemektedir.

**Çıkar Çatışması Beyanı:** Çalışma ile ilgili herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**Peer Review:** Independent double-blind

**Author Contributions:** Mahir Yerlikaya: 50%, Canan Geçen: 50%

**Funding and Acknowledgement:** No support was received for the study.

**Ethics Approval:** This study does not contain any human or animal research that requires ethical approval.

**Conflict of Interest:** There is no conflict of interest with any institution or person related to the study.

---

**Önerilen Atıf:** Yerlikaya, M. & Geçen, C. (2025). Bir görsel okuma denemesi: Otomatik Portakal filmi. *Akademik Hassasiyetler*, 12(27), 369-398. <https://doi.org/10.58884/akademik-hassasiyetler.1543614>

---



## Kaynakça

- Adanır, Ö. E. ve Er, F. D. (2021). Hollywood’da kostüm tasarımının ortaya çıkışı: Travis Banton. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 6, 111–132. <https://doi.org/10.46372/arts.907557>
- Akbaş, L. (2017). *Lerzan Akbaş ile sözlü tarih görüşmesi*. 17 Eylül 2024 tarihinde <https://www.bursaarastirmalarimerkezi.com/lerzan-akbas-ile-sozlu-tarih-gorusmesi/> adresinden edinilmiştir.
- Aksakal, H. (2011). *Aydınlanma çağından karanlık yüzyıla politik romantizm ve modernite eleştirileri*. Kadim Yayınları.
- Aral, N. (2021). Öğrenme sürecinde görsel algılama. *Uluslararası Erken Çocukluk Eğitimi Çalışmaları Dergisi*, 6(2), 43–52.
- Arıkan, A. (2011). *Grafik tasarımda görsel algı*. Eğitim Yayınevi.
- Ausburn, L. J. ve Ausburn, F. B. (1978). Visual literacy: Background, theory and practice. *Programmed Learning and Educational Technology*, 15(4), 291–297. <https://doi.org/10.1080/0033039780150405>
- Avgerinou, M. ve Ericson, J. (1997). A review of the concept of visual literacy. *British Journal of Educational Technology*, 28(4), 280–291. <https://doi.org/10.1111/1467-8535.00035>
- Aytekin, H. (2019). Sinemada zamanın kullanımı: Slumdog Millionaire filminde “oyun” zamanları- “zaman” oyunları. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 6(1), 3–25.
- Barrett, T. (2009). *Fotoğrafi eleştirmek: İmgeleri anlamaya giriş* (1. baskı). Hayalbaz Yayınevi.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri* (M. Rıfat, Çev.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Berger, J. (2006). *Görme biçimleri* (12. baskı). Metis Yayıncılık.
- Beyoğlu, A. (2016). Sanat eğitiminde altın oran ve Leonardo da Vinci’nin eserleri arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(1), 360–382.
- Bodur, F. (2006). Fotoğraf ve renk: Fotoğraftaki renklerin iletilerin algılanmasındaki rolleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(1), 77–86.
- Bolat, N. (2024). Televizyon anlatı özellikleri. *Televizyon dramaları üzerine: Kavramlar, tanımlar ve çözümlenmeler içinde* (1. baskı). Astana Yayınları.
- Borgeson, K. ve Valeri, R. (2017). *Skinhead history, identity, and culture*. Routledge.
- Chauvin, B. A. (2003). Visual or media literacy? *Journal of Visual Literacy*, 23(2), 119–128. <https://doi.org/10.1080/23796529.2003.11674598>
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2014). *Filmlerle sosyoloji* (3. baskı). Metis Yayınları.
- Dilek, B. A. (2023). “Uysallar” dizisinde punk alt kültürün sinematografik araçlarla yeniden inşası. *SineFilozofi*, 8(16), 298–318.
- Dumangane, C., Jr. (2022). Cufflinks, photos and YouTube: The benefits of third object prompts when researching race and discrimination in elite

- higher education. *Qualitative Research*, 22(1), 3–23.  
<https://doi.org/10.1177/14687941211049349>
- Eco, U. (2011). *Yorum ve aşırı yorum* (5. baskı). Can Yayınları.
- Ertürk, N. ve Ruşan, T. C. (2018). Gençlik altkültürüne ait giyimlerin göstergebilimsel incelenmesi. *Vocational Education*, 13(2), 11–31.
- Fetveit, A. (1999). Reality TV in the digital era: A paradox in visual culture? *Media, Culture & Society*, 21(6), 787–804.  
<https://doi.org/10.1177/016344399021006005>
- Flaccus, H. (1824). *Q. Horatii Flacci opera omnia* (Cilt 2, 3. baskı). Hahn.
- Fransecky, R. B. ve Debes, J. L. (1972). *Visual literacy: A way to learn—A way to teach*. Association for Educational Communications and Technology Publications.
- Freud, S. (1923). *The ego and the id*. J. Strachey (Ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923–1925): The ego and the id and other works* içinde (ss. 1–66). Hogarth Press.
- Freud, S. (2023). *Psikanaliz üzerine beş konferans ve psikanalize toplu bakış* (K. Şipal, Çev., 3. baskı). Say Yayınları.
- Gerçek Gündem. (2021, 6 Nisan). *Space Jam'de yer alan Otomatik Portakal karakterleri tartışma yarattı*. 3 Eylül 2024 tarihinde <https://www.gercekgundem.com/kultur-sanat/264704/space-jamde-yer-alan-otomatik-portakal-karakterleri-tartisma-yaratti> adresinden edinilmiştir.
- Güçhan, G. (1993). Sinema-toplum ilişkileri. *Kurgu*, 12(2), 49–69.
- Güner, Y. O. (2019). Kültürel miras olarak kan sembolü. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 7(16), 814–835.  
<https://doi.org/10.33692/avrasyad.680391>
- Güneş, H. (2024). *Psikolojik sağlık* (1. baskı). Sentez Yayıncılık.
- Gürdaş, B. (2020). Mayıs 1968 ve görsel kültüre etkisi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 37(1), 154–169.  
<https://doi.org/10.32600/huefd.714167>
- Güven, M. (2018). Jakobson'un “İkili Karşıtlıklar” dizgesi ve Türkçe açısından bir tasnif denemesi. *Filolojide akademik araştırmalar* içinde. Gece Kitaplığı.
- Independent Türkçe. (2019, 22 Mart). *Kült filmlerin dahi mi deli mi olduğu bilinmeyen sıradışı yönetmeni: Stanley Kubrick*. 30 Ağustos 2024 tarihinde <https://www.indyturk.com/node/20141> adresinden edinilmiştir.
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip* (2. baskı). Metis Yayınları.
- Karagözlü, V. (2012). Arketipsel sembolizm bağlamında Mihr ü Vefâ mesnevisinin incelenmesi. *Electronic Turkish Studies*, 7(1), 1473–1490.
- Karaiskou, V. (2024). Visual literacy, a tool for discovering what lies behind and beyond our expectations. *Futures*, 158, Makale 103350.  
<https://doi.org/10.1016/j.futures.2024.103350>

- Keskin, İ. (2020). Yapısalcılıktan post-yapısalcılığa: Derrida'nın yapı-bozum olarak yapısalcılığı eleştirisi. *Beytulhikme: An International Journal of Philosophy*, 10(4), 1477–1502. <https://doi.org/10.18491/beytulhikme.1681>
- Kiliç, M. ve Köksal, S. (2019). Barok dönem resimlerinde kullanılan ışık tekniklerinin günümüz sinema filmlerine yansımaları: Kış Uykusu örneği. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 1, 19–30.
- Küsüroğlu, S. ve Bakırcı, Ç. M. (2022, 5 Haziran). *İd, ego ve süperego nedir? Freud'un yapısal kişilik kuramı günümüzde kabul görüyor mu?* 17 Eylül 2024 tarihinde <https://evrimagaci.org/id-ego-ve-superego-nedir-freudun-yapisal-kisilik-kurami-gunumuzde-kabul-goruyor-mu-11867> adresinden edinilmiştir.
- Leborg, C. (2006). *Visual grammar*. Princeton Architectural Press.
- Liang, Y. (2011). The id, ego and super-ego in *Pride and Prejudice*. *International Education Studies*, 4(2), 177–181. <https://doi.org/10.5539/ies.v4n2p177>
- Malcolm, J. (1981). *Psychoanalysis: The impossible profession*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Metin, O. ve Şükriye, Ü. (2022). İçerik analizi tekniği: İletişim bilimlerinde ve sosyolojide doktora tezlerinde kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2), 2073–2094. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1124367>
- Nurdan, G. T. (2024). “Yalnızlar için çok özel bir hizmet” romanında bilincin üç katmanı: İd-ego-süperego. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 12(38), 80–90. <https://doi.org/10.33692/avrasyad.1468887>
- Odabaş, B. (2007). Sinema ve renk. *İstanbul Kültür Üniversitesi Dergisi*, 1, 37–49.
- Onursoy, S. (2017). Görsel kültür ve görsel okuryazarlık. *Türk Kütüphaneciliği*, 31(1), 47–54. <https://doi.org/10.24146/tk.346696>
- Özdel, G. (2012). Foucault bağlamında iktidarın görünmezliği ve “panoptikon” ile “iktidarın gözü” göstergeleri. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 2(1), 22–29. <https://doi.org/10.7456/10201100/003>
- Özen, Ö. (2021). Sinema televizyonda ışığın kullanımı ve etkisi. *Uygulamalı Sosyal Bilimler ve Güzel Sanatlar Dergisi*, 3(6), 87–98.
- Öztürk, A. (2024). Kültürlerarası kahraman motifinin dönüşümü ve yeni mitsel anlatımın özellikleri. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 7(13), 126–139.
- Parsa, A. F. (2007). Görsel okuryazarlık: Görselleri okuma, değerlendirme ve yaratma süreci. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, 2, 111–127.
- Parsa, A. ve İşbilen, D. (2023). Görünen imge kılavuz istemez: Tasarım çalışmalarında imgelerin renk kodları üzerinde incelenmesi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları*

- Dergisi*, 13(2), 1521–1544.  
<https://doi.org/10.48146/odusobiad.1293782>
- Parsa, S. (1999). Televizyon göstergebilimi. *Kurgu*, 16(1), 14–27.
- Pavlounis, D., Pashby, K. ve Sanchez Morales, F. (2023). Connecting digital, visual, and civic literacies in the age of mis/disinformation: Canadian teachers reflect on the inquiry now tool. *Educational Inquiry*, 1, 1–18.  
<https://doi.org/10.1080/20004508.2023.2240137>
- Pease, A. (2018). *Beden dili* (1. baskı). Epsilon Yayınevi.
- Pollard, J. (2016). Skinhead culture: The ideologies, mythologies, religions and conspiracy theories of racist skinheads. *Patterns of Prejudice*, 50(4–5), 398–419. <https://doi.org/10.1080/0031322X.2016.1243349>
- Rice, M. (2023). Making meaning with memes through a multilayered approach to visual literacies. *English in Education*, 57(4), 298–313.  
<https://doi.org/10.1080/04250494.2023.2253707>
- Rose, G. (2003). *Visual methodologies*. SAGE Publications.
- Sağiroğlu, B. (2017). Öykü çözümlenmelerinde sinema dili ve anlatım teknikleri. *Söylem Filoloji Dergisi*, 2(1), 21–37.
- Sansarcı, E. (2024). Altın oran ve grafik tasarım üzerindeki etkileri. *Social Mentality and Researcher Thinkers Journal (SMART Journal)*, 7(42), 343–349. <https://doi.org/10.54536/smart.v7i42.2345>
- Schirato, T. ve Webb, J. (2004). *Reading the visual*. Allen & Unwin Press.
- Schlossman, B. (2024). Burgess/Kubrick/A clockwork orange (twenty-to-one). *Anthony Burgess and modernity* (ss. 270–282). Manchester University Press.
- Sorguç, G. (2017). Sanata karşı başkaldırı: Avangard. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 24, 37–56.
- Sözen, M. (2003). *Sinemada renk: Sembolik anlamlar* (1. baskı). Detay Yayıncılığı.
- Sözen, M. (2008). Sinemasal anlatıda bakış açısı kavramı ve örnek çözümlenmeler. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20, 577–595.
- Utku, Ş. N. (2020). Antik ve Orta Çağ’da sütannelik: Başkasının sütünün biyolojik, ekonomik ve kültürel kodları. *Kadem Kadın Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 51–112. <https://doi.org/10.21798/kadem.2020161708>
- Şahin, İ. S. K. (2024). Tiyatro kostümlerinin göstergebilimsel analizi: “Rumuz Goncağül” oyunları örneği. *Art Vision*, 30(52), 33–48.  
<https://doi.org/10.54614/ArtVis.2024.1491593>
- Tuzcuoğlu, N. (1995). Psikanaliz kuramı ve özellikleri. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 7(7), 275–285.
- Uluoğlu, S. (2015). Rus din felsefesinde ve ikinci kuşak Rus sembolistlerin eserlerinde “sonsuz dışılık” kavramı. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 27, 191–200.
- Ümer, E. (2017). Görsel kültür ve resim sanatında imge. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(33), 1535–1553. <https://doi.org/10.7816/idil-06-33-01>

- Varghese, N. ve Kumar, N. (2022). Feminism in advertising: Irony or revolution? A critical review of femvertising. *Feminist Media Studies*, 22(2), 441–459. <https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1820510>
- Vasquez, J. A., Comer, M. W. ve Troutman, F. (2010). *Developing visual literacy in science*, K–8. National Science Teachers Association Press.
- Yıldız, M. Ö. (2012). Görsel okuryazarlık üzerine. *Marmara İletişim Dergisi*, 19, 64–77.
- Yılmaz, H. (2015). Sezai Karakoç’un şiirlerinde geçen “yılan” ve “süt” imgelerini metinlerarası ilişkiler bağlamında okumak. *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 6, 279–310. <https://doi.org/10.16947/fsmia.35992>

### Extended Abstract

The fact that situations and phenomena that sometimes require pages of explanation can be conveyed with a single image offers great convenience in the fast-paced life of today and the overwhelming supply of messages. Our daily practices are surrounded by visuals. In this context, the socio-cultural structures we interact with have also been transformed by visuality, leading to the emergence of a new visual age and the formation of a visual culture. In this visual age, new ethical debates have arisen about the reliability of visual content due to technological advancements, digital transformation, and advanced image creation and manipulation techniques. The literacy practices of the written era are inadequate in this regard, highlighting the need for developing visual literacy to correctly perceive, understand, and interpret the visual stimuli we encounter.

Visual literacy treats visuals as readable texts, considering their compositional features, such as the context in which they are placed, their content and sequence, and their relationships with other visual elements, as well as their formal characteristics like color, shape, texture, and movement. Although there are many fields of study, such as semiology, media literacy, and visual data mining, which examine visual images, codes, and messages, there is a need for a large-scale, up-to-date study focusing specifically on visual reading methods that prioritize the visual itself and its nature.

Indeed, a review of the literature reveals recent applied studies (Rice, 2023; Pavlunis et al., 2023) and conceptual studies (Onursoy, 2017; Karaiskou, 2024) on visual literacy, yet there remains a need for an applied case study on visual reading. In this context, a visual segment from the film *A Clockwork Orange* was examined in detail using the visual reading procedural steps presented by Yerlikaya (2015). During the analysis, the elements of the image were first identified and analyzed, followed by interpretations from various perspectives, including psychoanalytic, semiotic, biographical, and archetypal approaches. By presenting a multi-faceted analysis, the issue of subjectivity, which is a common concern in analysis studies, was minimized. As a result, it was observed that elements of dramatic narrative such as color, light, camera angles, and the golden ratio were used extensively in the visual

content through the process of visual reading. Some of the codes and images detected in the visual include masculine and feminine symbols evoking the Anima and Animus archetypes, mythical representations such as the Eye of Horus, Yin and Yang, and harmonies between dichotomous elements. It was concluded that these codes were organized in various simultaneous, coordinated, and uncoordinated patterns. The correlation between the filmography and the characteristic features of Kubrick, the director of the film, as well as the intended theme of irony in the visual, was observed.

In the orientation interpretation section, where the researcher's personal position in the analysis is acknowledged, based on the premise that no perspective can be completely objective, it was noted that prior knowledge, such as Stanley Kubrick's attention to detail, can influence judgments. In the comparison section, the costumes were altered through digital image manipulation, and the resulting changes were analyzed. While the original character costumes were associated with pathology and subculture representation in the general framework, replacing the bloodstained costumes with black tuxedos significantly altered the spatial clues and the overall perception of the visual.

In this context, the determining role of each element in the composition in creating meaning was observed. The primary aim of each step in the visual reading method proposed in the study is to add a critical perspective and awareness to the act of viewing by highlighting the stylistic and semantic changes an image undergoes depending on how and from where it is viewed.

For example, during the psychoanalytic interpretation of the visual, how the 'Id-Ego-Superego' components of personality, as proposed by Sigmund Freud, are represented through the characters was analyzed, and new sequential possibilities were explored in the analysis of the visual. In Table 1, created in this context, the locations of the bloodstains on the characters' costumes were interpreted by correlating them with identity components. In this context, it

was highlighted that in the visual, the character identified with the Id component had injuries on the nipples, the Ego had injuries on the wrists, and the Superego had bloodstains on the trouser straps. In the semiotic interpretation section, Table 2 was created using the analytical possibilities of semiotics, and the visual was examined holistically within the sign system. In the semiotic interpretation, the contrast between elements such as milk and bloodstains was shown to contribute to the creation of a pathological context.

In the conclusion section of the study, a positive judgment was made that the visual made full use of the narrative possibilities of cinema. A comparative judgment was also reached, noting that the film to which the visual belongs exhibits characteristics of a new alternative art movement, in contrast to the classical cinematic tradition of the period in which it was produced. It is hoped that this study will contribute to the literature on visual literacy and provide a new application example in the field of cinema, utilizing the visual reading method proposed by Yerlikaya (2015).