

Sinema Sanatındaki Anlatıların Peyzaj Mimarlığı Perspektifinden Gestalt İlkeleri Kapsamında Yorumlanması

Interpretation of Narratives in Cinema Art within the Scope of Gestalt Principles from the Perspective of Landscape Architecture

Sinem KIZILASLAN¹, Özcan DEMİR²

Gönderilme Tarihi: 20.11.2024 - Kabul Tarihi: 17.12.2024

Özet

Sinema filmlerinin insanların çevreyle olan ilişkilerinde geçmişten ders alabilme, gelecekte olabilecek olaylara karşı farkındalık yaratmaya aracılık edebilme özellikleri vardır. İnsanların çevrelerini sınırsız bir kaynak olarak görüp kullanmaları nedeniyle ortaya çıkan çevre sorunları ve konuya ilişkin çözüm önerileri peyzaj mimarlığının çalışma alanları arasındadır. Hem bilim hem de bir sanat dalı olan peyzaj mimarlığı mekân üretiminde Gestalt ilkelerinden yararlanmaktadır. Çalışma kapsamında yönetmenliğini Roland Emmerich'in yaptığı 2004 yapımı 'The Day After Tomorrow' filminden seçilen sahneler Gestalt ilkeleri doğrultusunda Deleuze'nin hareket-imege ve zaman-imege kavramları kapsamında değerlendirilmiştir. Bu bağlamda etkin bir kitle iletişim aracı olan sinema filmlerinin çevre sorunları konusunda farkındalık yaratabilme özellikleri vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Peyzaj Mimarlığı, Sinema, Gestalt, The day after tomorrow.*

Abstract

Motion pictures have the ability to take lessons from the past in people's relations with the environment and to create awareness against future events. Environmental problems that arise due to the fact that people see and use their environment as an unlimited resource and the solution proposals related to the issue are among the fields of study of landscape architecture. Landscape architecture, which is both a science and a branch of art, utilizes Gestalt principles in space production within the scope of the study, selected scenes from the 2004 film The Day After Tomorrow directed by Roland Emmerich were evaluated within the scope of Deleuze's concepts of movement-image and time-image in line with Gestalt principles. In this context, the ability of motion pictures, which are an effective mass communication tool, to raise awareness about environmental problems was emphasized.

Keywords: *Landscape architecture, Cinema, Gestalt, The day after tomorrow.*

Atf: Kızılaslan, S. ve Demir, Ö. (2024). Sinema sanatındaki anlatıların peyzaj mimarlığı perspektifinden Gestalt ilkeleri kapsamında yorumlanması. *Modular Journal*, 7(1-2), 119-137. <https://doi.org/10.59389/modular.1588466>

¹ Bağımsız araştırmacı, 1.sinem@gmail.com | ORCID: 0000-0002-0168-6994

² Dicle Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ozcandd@hotmail.com | ORCID: 0000-0001-9273-7672

1. Giriş

Peyzaj Mimarlığı, görevi mekân üretmek olan bir meslek disiplindir. Fakat bu mesleği mimarlık biliminde yer alan diğer mesleklerden ayıran en önemli özelliklerinden bazıları diğer canlıların yaşam haklarına saygılı davranma prensibiyle ekolojik temelli çalışmalar üretmektir. Peyzaj mimarlığının temelinde yer alan bu özellik mesleğin çevre sorunlarına karşı duyarlı olmasından kaynaklanmaktadır. Çevre sorunları büyük çoğunlukta insan etkinlikleriyle ilişkilidir. İnsanların ihtiyaç ve arzularını karşılamak amacıyla yaptıkları etkinliklerde çoğu zaman çevre zarar görebilmektedir. Çevre, fiziksel ve sosyal boyutları olan bir kavram olarak insanların yaşamlarını idame ettirebilmelerini sağlayan temel kaynaktır. Çevrenin bir kaynak olarak değerlendirilmesi tartışmaya açık bir konu olmakla birlikte insanların da çevrenin bir bileşeni olduğu tartışmasız bir gerçektir. Çevrenin bir bileşeni olarak insanlar çevre sorunlarına karşı duyarlı olmalıdırlar. Çünkü insan neslinin devamlılığı çevre sorunlarından bağımsız düşünülememektedir. Bu nedenle insanların çevre ile kurdukları karşılıklı etkileşimlerde daha bilinçli davranmaları gerekmektedir. İnsan-çevre ilişkilerinde meydana gelen aksaklıklar yoğun yağışlarda çöken istinat duvarları, depremde yıkılan binalar, yaz aylarında sıcaktan nefes alınmaz hâle gelen şehirler vb. gibi kendini göstermektedir. Bu sorunların çözümlerine ilişkin kaygılar ise çoğu zaman bir felaket yaşandığında gündem olmakta felaketin etkileri geçtikten sonra unutulmaktadır. Bu durumun temelinde yatan faktör ise çevrenin bir bütün olarak değil, parça parça değerlendiriliyor olmasıdır. Örneğin çöken bir istinat duvarının çökme nedeni yoğun yağış gibi görülüyorken aslında duvarın çökme nedeni taşıması gereken toprak ağırlığına (ve yoğun yağışlarda taşıdığı yük miktarının artacak olmasına) uygun teknik özelliklere sahip olmadan inşa edilmiş olmasıdır. Ya da depremde binaların çökme nedeni depremin şiddeti değil, yapıların taşıyıcı kolonlarının kesilmesi, demir donatısının uygun en kesitlerde kullanılmaması, beton kalitesinin uygun olmaması gibi nedenlerdir. Yazın kentlerin sıcaklık yüzünden yaşanamaz hâle gelme nedeni yalnızca hava sıcaklıklarının yüksek olması değil yoğun yapılaşma nedeniyle geçirimsiz sert zeminlerin ısıyı tutmasıdır. Ayrıca kentlerdeki sıcaklık artışının temel nedenlerinden biri olarak gösterilen küresel ısınma da yine insan etkinliklerinden kaynaklanmaktadır. Oysa bilim insanları çoğu zaman doğal afet olarak tanımlanan çevre sorunlarının yıkıcı etkilerine karşı uyarılarda bulunmakta, toplumda bir farkındalık oluşturmaya çalışmaktadır. Fakat çoğunlukla bu çabalar önemsenmemekte, göz ardı edilebilmektedir. Tıpkı fiziksel çevrenin bir bütün olarak (çevreye yapılan müdahaleler, bu müdahalelerin nedenleri ve sonuçları) ele alınması gereği gibi sosyal çevrenin de fiziksel çevreyle birlikte bir bütün olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Sözü edilen bütünlük kavramı Gestalt ilkeleriyle örtüşmektedir. Gestalt, parçaların tek tek değil bir bütün olarak anlam kazandığını anlatan bir kavramdır. Çevre kavramı da bu bakış açısıyla değerlendirilecek olursa insanlar çevrenin bir bileşenidir. Yani; insanlar, hayvanlar, bitkiler, sosyal çevre ve fiziksel çevre bir bütün olarak anlamlıdır. Tek tek türler ya da yapısal bileşenler bir anlam ifade etmemektedir. Çalışma kapsamında çevre bir bütün olarak Gestalt ilkeleri kapsamında değerlendirilmiştir. Gestalt ilkeleri sanat ve mimarlık gibi birçok alandaki akademik çalışmaya yön vermiştir. Sinema sanatı farklı bilim, teknoloji ve sanat dalları ile etkileşim hâlinindedir. Sinema alanında sanatsal, estetik ve ticari etkileşim yardımıyla teknoloji ve sinematografi düzeyinde bütünlüklü

bir dil inşa edilmiştir. Bilimsel, toplumsal sorunlar ve öngörüler sinemaya yalnızca tematik düzeyde katkı vermemiştir. Belirtilen sorun ve beklentilerin toplumun geniş kesimleri tarafından fark edilmesi ve gündem oluşturması da sinema eserinin gücü ile etkin bir sinematografi kullanılarak aktarılması ile mümkün olmuştur. Sinema eseri olgusal gerçekliklerin temsili ortamı olarak insanlığın öngörülerinin, bireylerin incelemlerinin ve beklentilerinin aktarımını sağlamaktadır. Sinema bir zaman ve uzam sanatıdır. Pek çok sinema filmi, mekân tasarımları ve estetik boyutlarıyla sanat-mimarlık arakesitinde üretilmiş eserlerdir. Avcı ve Karakoç (2020) filmlerin seyirlik bir eğlence nesnesi değil, düşünce ile bağ kurulması gereken eserler olduklarını belirtmişlerdir.

Sinematografi kavramı film temasının yönetmenin imgelemi doğrultusunda sinema sanatının teknik ve estetik bileşenleri belirli bir üslup ve ilkeler dahilinde kullanılarak sunumunu kapsamaktadır. Sinematografi, kelime olarak “hareketle yazı yazmak” (Brown, 2014, s. 2) anlamına gelirken düşünce, hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp onları görsel terimler hâline getirme sürecidir (Brown, 2014, s. 2). Eser sahibinin duygu ve düşünceleri görsel-işitsel düzeyde izleyiciye sunulmaktadır. “Sinematografi, sinema filmi için görüntü kaydederken kamera, ışık ve ses tercihleri yapma disiplini olarak tanımlanmaktadır” (Us, 2020, s. 84). Sinema sanatında kamera açıları, ışık ve ses filme özgü zaman ve uzamın inşasını sağlamaktadır. “Sinematografik anlatımda insanlara sunulan görüntü, belli amaçlar doğrultusunda bütünleşmiş katmanlardan oluşmaktadır” (İlkdoğan, 2019, s. 574). Anlatının oluşturulduğu zaman çizgisi ve öyküleme sürecindeki kronolojik sıralama belirli bir kurgu oluşturmakta, film zamanını meydana getirmektedir. Sinema filminin uzamı ise kamera, ışık ve ses ile oluşturulan mekân algısını biçimlendirmektedir. Zamanın ve mekânın anlatı içindeki bütünlüğü sinema filminin iletişimini oluşturmaktadır. Bu katmanlı yapı sinema eserlerinin yaratıcı boyutunda önemli bir bileşendir. “Deleuze, sinemayı bir yaratma eylemi olarak değerlendirerek, politik ve kültürel olarak angaje olmuş bir sinemadan düşünce üreten bir sinemaya nasıl geçildiğini hareket-imge ve zaman-imge üzerinden tartışmıştır” (Akt. Yetişkin, 2011, s. 139). Film, teması ne olursa olsun, anlatısını oluşturan tüm öğeleri ile toplumsal ve kültürel bir bütündür. Deleuze “yeni düşünceler üreten, yeni imgelerin ortaya çıkmasını sağlayan bir sinema kavrayışını geliştirmiştir” (Akdamar, 2022, s. 11). Sinema filmi eserin sahibinin duygu, düşünce ve imgelerini aktarır, toplumun gündemine taşır ya da toplumun gündemindeki olguları sinema eserinin anlatısına dahil eder. “Hareket-imgeyi plana asimile edersek, hareket-imgenin nesnelere dönük birinci yüzüne kadraj, bütüne dönük diğer yüzüne de montaj diyebiliriz. Böylece ilk tez ortaya çıkar: bütünü oluşturan ve bize zamana ait imgeyi veren bizzat montajdır” (Deleuze, 2021, s. 50). “Sinema bilindik mekânları sinema araçlarını kullanarak oldukça sıra dışı şekilde algılamamızı sağlayabilir” (Beşgen vd., 2014, s. 293-294).

Türkgeldi (2019)’ye göre insanların çevreleriyle kurdukları ilişkide duyum ve algının ön koşulu hareket ve zamandır ve “hareket ve zaman sinemanın da özüdür” (Türkgeldi, 2019, s. 5). “Hareket-imge sinemasında karakterler, olaylara duyu-motor şemaya uygun bir tepki verirken zaman imge sinemasının karakterleri sadece birer gözlemci durumundadırlar.” (Avcı ve Çelebi, 2023, s. 131). “Bu bağlamda sinemasal hareketin görüntüler üzerinden anlamlara ayrıldığı (hareket-imge)” (Çoban, 2024, s. 188) ifade

edilmektedir. “Hareket-imeg öznenin duygularına doğrudan müdahale edebilmektedir ve kendi başına bir bilinç yaratma kapasitesi taşımaktadır” (Yüzüncüyıl ve Buluş, 2016, s. 474). “Deleuze, öncelikle belli kalıplar dahilindeki mekân ve karakter tasvirlerinden oluşan hareket-imeg sinemasına odaklanır” (İpek, 2017, s. 293). “Bu sinema türünde her imeg birbirine nedensellikle bağlıdır ve imgeler arası rasyonel bir çizgi oluşur” (Akdamar, 2022, s. 17). “Hareket-imegden zaman-imegeye değişen şey, yalnızca zaman göstergeleri değil, aynı zamanda düşünme ve okuma göstergeleridir” (Deleuze, 2021, s. 339). “Zaman-imeg sinemasında “zaman hareketten bağımsız” (İpek, 2017, s. 293) dır, “mekân, zaman, imgeler ardışıklık ve kronolojik bir yapı oluşturmaz” (Akdamar, 2022, s. 18), “zaman imeg sineması aralıklara ve boşluklara yer verir” (İpek, 2017, s. 293). Hareket-imegede “düşünce, psikolojik yollarla” üretilir, “zaman-imeg sinemasında düşünce tinsel/ruhsal olarak meydana gelir” (Erçetingöz, 2022, s. 148). Başka bir ifade ile sinema filminin anlatısının kendi akışı ve kronolojisi gündelik olayların sıralanmasından öte bir durumu ifade etmektedir. Film evrenine bağlı bir zaman, uzam ve hareketten bahsedilmesi daha doğru olacaktır. Hareket-imegenin ve zaman-imegenin özelliklerini bir arada barındıran filmlerin birçok örneği olduğunu belirten Türkgeldi (2015) bu filmlerin “melez-imeg” (Türkgeldi, 2015, s.123) olduklarını ifade etmektedir.

Peyzaj mimarlığının çevreye duyarlı yapısıyla, sinema eserlerindeki mekân oluşumu arakesitinde insanların içinde yaşadıkları çevrede neden oldukları sorunlara karşı farkındalık kazandırılabilceği düşünülmektedir. Bu nedenle çevrenin sinema eserlerindeki tasvirleri çalışmanın materyalini oluşturmaktadır. *The Day After Tomorrow* filminin sinematografik yapısı Gestalt ilkeleri kapsamında eserin ana düşüncesi ve film sahnelerinin yapısal özellikleriyle bir bütün olarak ele alınmıştır.

2. Araştırmanın Problemi

Çevre sorunları genel olarak insanların çevreleriyle kurdukları ilişkilerdeki aksaklıklar nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Çevrenin bir kaynak olarak insan egemen sisteme hizmet etmesi beraberinde birçok sorunu getirebilmektedir. Bu sorunlar ve sorunlara ilişkin çözüm önerisi çalışmaları bilim insanları tarafından sürekli ortaya koyulmaktadır fakat genel olarak toplumda bir farkındalık yaratılamamaktadır. Çevre sorunları yıkıcı etkiler yarattığında gündem olmakta ve bu etkilerin yaraları sarıldıktan sonra unutulmaktadır. Oysa belki yakın bir gelecekte çevre sorunlarının yıkıcı boyutları geri dönüşü olmayan yıkımlar getirecektir. Bu nedenle toplumun çevresel kaynakların kullanımı konusunda bilinçlendirilmesi gerekmektedir. Görsel ifadelerin sözel anlatımlardan daha etkili olabileceği ve sinema eserlerinin güçlü bir kitle iletişim aracı olduğu düşünülürse, çalışma kapsamında sinema eserlerinin (çevre sorunlarının sebep olabileceği yıkıcı etkiler konusundaki farkındalıkta) mekân tasarımlarının önemi ve bu tasarımların nasıl değerlendirilebileceği ortaya koyulmuştur.

3. Araştırmanın Amacı

Çalışmanın amacı, iki farklı çalışma alanı olan peyzaj mimarlığı ve sinema sanatının çevre sorunları arakesitinde nasıl bir araya geldiğinin ortaya koyulmasıdır. Bu bağlamda peyzaj mimarlığının çevreye duyarlı kimliğinin, güçlü bir kitle iletişim aracı olan sinema eserlerindeki tasviri analiz edilmiştir.

4. Araştırmanın Kapsamı

Peyzaj mimarlığı hem bir bilim hem de bir sanat dalıdır. Sinema eserleri ve peyzaj mimarlığını bir araya getiren unsur da sanat ve bu bağlamda mekân tasarımıdır. Her iki çalışma alanında da Gestalt ilkelerinden faydalanılmaktadır. Konu kapsamında;

- 1) Gestalt ilkelerinin, peyzaj mimarlığındaki kullanımları örnekler üzerinden açıklanmıştır;
- 2) Gestalt ilkelerinin, sinemadaki kullanımları ve etkileri açıklanmıştır.
- 3) Peyzaj mimarlığının çevre sorunlarına karşı duyarlı yapısının Gestalt ilkeleri kapsamında sinema sanatında mekân tasarımı bağlamında nasıl ele alındığı ortaya koyulmuştur.

“Gestalt, Almancada ‘şekil’, ‘örüntü’, ‘biçim’ anlamına gelir. Herhangi bir karmaşık durumda elementlerden, bir başka deyişle parçadan çok, bu elementlerin meydana getirdiği şekil, örüntü ve biçimin önemi vardır. Bütünün ayrı bir anlam ve önemi bulunmaktadır” (Yüksel, 1989, s. 19), “...bir bütünün parçalara ayrılarak anlaşılamayacağı düşüncesinden yola çıkar” (Üstündağ, 2024, s. 95-96). “Gestalt Kuramı, esas olarak insanların görsel deneyimlerini nasıl düzenlediğini ve algıladığını incelemektedir” (Üstündağ, 2024, s. 96). Gestalt teorisinin ilkeleri ilk kez 1910’larda Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kurt Koffka tarafından ortaya koyulmuştur. “Gestalt ilkeleri ya da Gestalt yasaları, algısal sahnelerin organizasyonuna ilişkin kurallardır” (Todorovic, 2008). Gestalt teorisi geçmişte “yeni bir bilim tarzı” (Arnheim, 1943, s. 71) olarak nitelendirilirken günümüze kadar olan süreçte sanattan bilime birçok alanda bu teoriden yararlanılmıştır. Görsel sanatlarda Gestalt teorisini ilgi çekici kılan özellik “psikoloji okulunun insan davranışındaki örüntü arayışını açıklamaya çalışmasıydı” (Graham, 2008, s. 2). Gestalt psikoloji en çok ‘algı ve biliş’ (Henle, 1978, s. 29) konularında gelişim göstermiştir. Koffka (1922) Gestalt teorisini; “duyum (sensation), çağrışım (association), ve dikkat (attention)” kavramlarıyla açıklamıştır.

Duyum: Tüm mevcut ya da varoluşsal bilinç sonlu sayıda gerçek, ayrılabilir unsurdan oluşur ve her bir unsur belirli bir uyarıcıya ya da belirli bir bellek kalıntısına karşılık gelir. Duyumu oluşturan unsurlar sonrasında, imgeler biçiminde de deneyimlenebilir. İmgeler de psikolojik dokuların unsurları veya atomları olarak kabul edilir ve belirli karakteristik özellikleriyle duyumlardan ayırt edilebilir. İmge ve duyum özdeş kavramlar olmamakla birlikte aynı ilke temellidirler. Duyum için uyarıcı ne ise imge için de kalıntı odur. Çağrışım: Hafızanın başlıca çalışma prensibi çağrışımdır. Bir çağrışımın oluşması ve işlenmesi için gerekli ve yeterli neden orijinal bir varoluşsal bağlantıdır - a ve b'nin yalnızca bir arada bulunması, her birine diğerini yeniden üretme eğilimi verir. Bu teorisinin bir diğer özelliği de istatistiksel doğasıdır. Özel birliktelik yasaları sadece istatistiksel yöntemlerle keşfedilebildiğinden, tahminlerimiz de sadece istatistiksel olabilir. Dikkat: Çağrışım ve duyum ne kadar açık ve basit görünürse görünsün, dikkat kavramının o kadar belirsiz olduğu bilinen bir gerçektir. Yine de nerede duyum ya da çağrışım ile açıklanamayan bir etki varsa, dikkat orada sahneye çıkar. Daha karmaşık sistemlerde dikkat, bu diğer ilkelerin işleyişine her zaman müdahale eden geçici bir unsur ya da günah keçisidir. Uygun uyarıcı karşısında

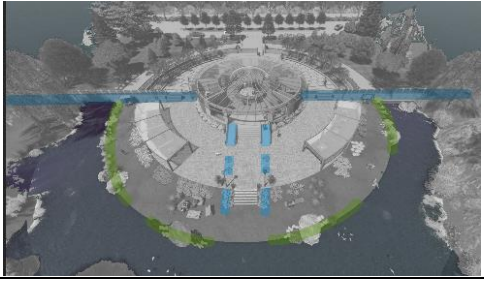
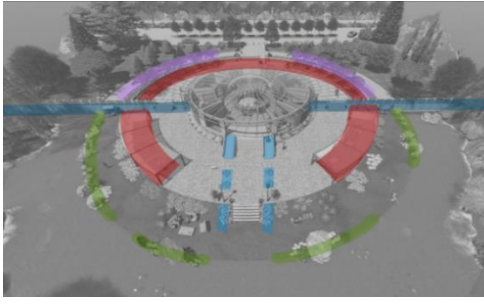
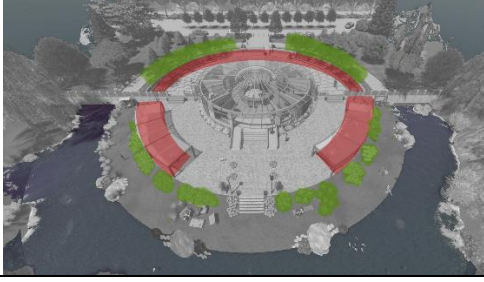
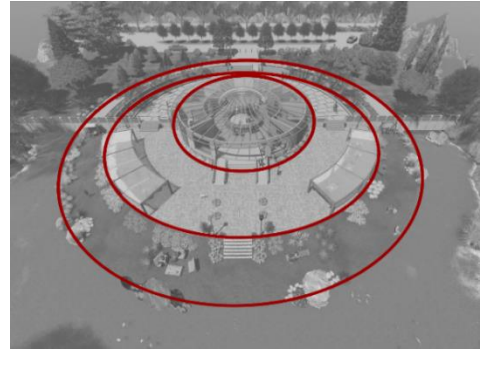
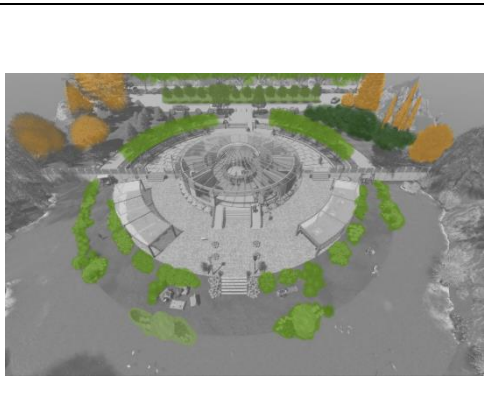
beklenen duyum gerçekleşmezse, bunun nedeni diğer içeriklere gösterilen dikkat ya da mevcut uyarana karşı dikkat yetersizliğidir (Koffka, 1922).

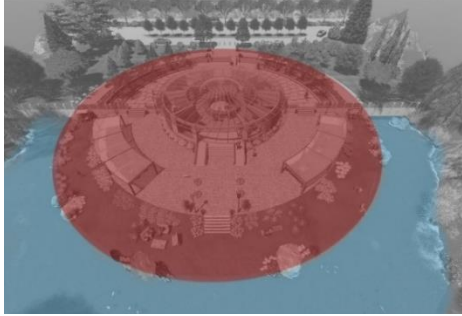
“Gestalt psikolojisi aklın çalışma prensipleri olarak bütünlük, paralellik, öz-düzenleme gibi ilkeleri benimsemiştir” (Tokdil, 2018, s. 178). Bu ilkeler; bir bütünün eksik parçasının zihin tarafından tamamlanması, paralel öğelerin daha düzenli algılanması ve çevresel uyarılar karşısında kişinin davranışlarını düzenleme eğilimi şeklinde açıklanabilmektedir. Buradan yola çıkarak Gestalt ilkeleri kapsamında çevrenin önemine de değinilmelidir. Çevre, tek tek parçalarıyla değil, bütün bileşenleriyle bir bütün olarak anlamlıdır. “Gestalt kuramına göre ayrıca, hiçbir şey boşlukta cereyan etmez. Her şey bir zaman ve uzay ortamı içinde geçer ve ortamın etkisi altında bir anlam kazanır” (Yüksel, 1989, s. 20). “Kuleshov’a göre sinema, tamamen ilgisiz bir malzemeyi mantıksal dizilere dönüştürebilen bir yeteneğe sahiptir. Kuleshov etkisi olarak da bilinen bu yaklaşım kısaca her görünür planın bir diğerini etkilediğini ve algılanma sürecini değiştirdiğini ifade eder” (Tokdil, 2018, s. 178). Kuleshov etkisi film yapım teknikleriyle ortaya çıkarılan algı; Gestalt ilkeleri, insanların psikolojik yapılarıyla çevrelerini algılama süreçlerini ifade etmektedir. Fakat her iki kavramın da algı ile alakalı olması bu kavramların da birbirleriyle ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır.

Algının gerçekleşmesi için öncelikle duyumun gerçekleşmesi gerekmektedir. Duyum, çevresel uyarıcıların yoruma bağlı olmayan gerçeklik durumları olarak ifade edilebilmektedir. Algı ise öznel bir kavramdır, kişisel değişkenlere göre farklılık göstermektedir ve biliş ile ilişkidir. Biliş, insanların geçmiş deneyimlerinin zihinsel izleri, anılar, tecrübeler vb. olarak ifade edilebilmektedir. İnsanlar çevrelerini bilişlerinde yer alan veriler yardımıyla tanımlarlar ve bu veriler her bir algılama olayında zenginleşir. Bu bağlamda çevreyi algılamak için duyum-algı-biliş sıralamasını yapmak doğru bir yaklaşım olmakla birlikte algı ve biliş kavramlarının da kendi içlerindeki geri beslemeli süreç göz ardı edilmemelidir. Gestalt ilkelerinin de temellerini algı ve biliş oluşturmaktadır. Birçok çalışma alanında kullanılan bu ilkeler mimarlık biliminde de önemli bir yere sahiptir. Gestalt ilkeleri ve bu ilkelerin örnek bir peyzaj tasarımı projesinde kullanımı Tablo 1’de gösterilmiştir:

Tablo 1. Gestalt İlkelerinin Örnek Bir Peyzaj Tasarım Projesi Üzerinden Anlatımı



	<p>Tamamlama ilkesi: “İnsan zihni yarım bırakılmış olay, görüntü ya da sesleri tamamlayarak algılama eğilimindedir” (Babalıoğlu, 2020, s. 514). “Bu ilke, görsel bilgilerin bir kısmı eksik olsa bile tam olarak görme eğiliminde olduğumuzda kendini göstermektedir” (Akar ve Doraj, 2023, s. 133).</p>
	<p>Süreklilik ilkesi (Law of Continuity): “İnsan gözü şekiller arasındaki ilişkileri arar: süreklilik göz negatif ve pozitif şekilleri geçtiğinde bile bir çizgi, bir eğri veya bir şekil dizisi boyunca ilerlediğinde meydana gelir” (Graham, 2008, s. 10). “Gözün bir nesneyi takip ederek diğer nesnelere geçişini ifade etmektedir” (Üstündağ, 2024, s. 97), “aynı yöndeki nesnelere grup olarak algılanması” durumunu ifade etmektedir (Yıldırım ve Demirarslan, 2020, s. 78). Bu ilkenin açıklanmasına yönelik peyzaj tasarım projesi örneği aşağıdaki gibidir:</p>
	<p>Kapalılık ilkesi: “Kapalı bir şekil oluşturan nesnelere grup olarak algılanmasını ifade etmektedir” (Yıldırım ve Demirarslan, 2020, s. 78). “Bu yasa süreklilik yasasıyla yakından ilişkilidir” (Graham, 2008, s. 8). “Açık şekillerin bireyin görselin eksik olduğunu algılamasına neden olduğunu açıklayan bir algı yasasıdır” (Smith-Gratto ve Fisher, 1999, s. 370).</p>
	<p>Basitlik ilkesi: “Gestalt teorisyenlerine göre, göz öncelikle basit ve düzenli şekilleri algılama eğilimindedir” (Üstündağ, 2024, s. 97). “Görsel karmaşıksa izleyici algılananı anlayabileceği terimlere basitleştirecektir” (Smith-Gratto ve Fisher, 1999, s. 364). “Prägnanz, Almanca’da özlülük anlamına gelen ve kısalık, özlülük ve düzenlilik fikirlerini ifade eden bir terimdir” (Akar ve Doraj, 2023, s. 134). “İyi şekil (good form) ve basitlik ilkesi olarak niteleyebileceğimiz bu ilke aslında Gestalt’ın en temel özelliğidir” (Erdoğan, 2016, s. 11).</p>
	<p>Benzerlik ilkesi (Law of similarity): Benzer nitelikteki nesnelere bir bütün olarak algılanmasıdır (Yıldırım ve Demirarslan, 2020; Smith-Gratto ve Fisher, 1999). “Şekil, boyut, renk, yakınlık ve yön açısından benzer olan görsel öğeler, öğeler mekânsal olarak ayrılmış olsalar bile bir grubun parçası olarak algılanır” (Graham, 2008, s. 9).</p> <p>Yakınlık ilkesi (Law of Proximity): “Bir tasarımın parçaları birbirlerine ne kadar yakın olursa, bunların bir bütün olarak algılanması o kadar kolay olur” (Erdoğan, 2016, s. 11). Birbirine yakın konumlandırılmış öğeler bir grubun parçası gibi görünür (Yıldırım ve Demirarslan,</p>

	2020, s. 78; Graham, 2008; Smith-Gratto ve Fisher, 1999). “Parçalar renk, şekil veya boyuta göre gruplandırılabilir” (Akar ve Doraj, 2023, s. 133).
	Şekil-zemin ilkesi: “Nesnelerin arka planlarından farklı olarak tanımlamamıza yardımcı olan temel Gestalt yasasıdır. Bu algı yasası kontrasta bağlıdır” (Graham, 2008, s. 3). “Nesnenin şeklinin içinde bulunduğu zemin aracılığı ile algılanabilmesi durumunu ifade etmektedir” (Yıldırım ve Demirarslan, 2020, s. 78). “Bu öğretilere göre tasarımdaki pozitif ve negatif alanlar –yanılsama etkisiyle birlikte– izleyici bakışında yer değiştirebilen bir algılamaya sahiptir. Bakışımızı yoğunlaştığımız noktalara göre şekil ve zemin algısı sürekli yer değiştirir” (Lehimler, 2019, s. 206). “İnsanlar herhangi bir kompozisyona baktığında ortaya çıkan ilk şeyler şekildir” (Akar ve Doraj, 2023, s. 134).

Tablo 1’de bir peyzaj tasarımı projesi üzerinde Gestalt ilkelerinin kullanımları gösterilmiştir.

Tamamlama ilkesine örnek olarak hazırlanan görselde mavi renkleriyle gösterilen bileşenlerin ‘düz çizgiler’ olarak algılandıkları görülmektedir. Bileşenlerin birbirlerine yakınlıkları arttıkça (dikey mavi bileşenler) çizgideki süreklilik algısı artmakta, birbirlerinden uzaklaştıkça (yatay mavi bileşenler) süreklilik zayıflamakta çizgiler birbirlerinden bağımsız algılanmaktadır. Yeşil rengi ile gösterilen bileşenler ise birbirlerinden kopuk olmalarına karşın daire parçası olarak algılanmaktadır.

Süreklilik ilkesine örnek olarak hazırlanan görselde formların sürekliliklerinin nasıl sağlandığı gösterilmiştir. Mor ile gösterilen peyzaj bileşenleri (ağaçlar), kırmızı ile gösterilen peyzaj bileşenleri (üst örtü ve döşeme) ve yeşil ile gösterilen peyzaj bileşenleri (bitkiler ve kayalar) süreklilik ilkesiyle birbirlerini takip eden bir düzende daire formunu oluşturmaktadır. Koyu mavi ile gösterilen peyzaj bileşenleri (duvar) ve mavi ile gösterilen peyzaj bileşenleri (rampa ve çalılar) yine birbirlerini takip eden bir düzende tasarlanarak çizgisel bir etki oluşturmuşlardır. Oluşan dairesel formlar ve çizgisel formlar gözlemcinin geçmiş deneyimleriyle yani bilişleriyle ilgilidir. Dairenin, bir merkeze eşit uzaklıktaki noktalar kümesinden oluşması; doğrunun, aynı doğrultu üzerindeki noktalar kümesinden oluşması geçmiş yaşantımızda deneyimlediğimiz ve bizlere öğretilen bilgilerdir.

Kapalılık ilkesine göre hazırlanan görselde yeşil ve kırmızı ile gösterilen bileşenler daire parçaları şeklinde kapalı formlar olarak algılanmaktadır.

Basitlik ilkesi ve Pragnanz yasasına örnek olarak hazırlanan görsel, projenin ana formunu göstermektedir. Proje esas olarak aynı noktayı merkez alan iç içe geçmiş dairesel formlardan oluşmaktadır. Bu formlar bitkisel ve yapısal peyzaj bileşenleriyle tanımlanarak projede ‘mekânlar’ oluşturulmuştur. Mekânlar; sınırsız çevre içerisinde etkinlik alanlarının belirlenmesi amacıyla oluşturulan, sınırları görsel ve/veya fiziksel olarak belirlenen alanları ifade etmektedir. Görselde; merkezde yer alan en küçük daire kapalı mekân, orta büyüklükteki dairesel alan yarı açık mekân ve en dışta yer alan dairesel alan açık mekânı tanımlamaktadır. Bütün bu mekânlar; döşeme farkları, üst örtü, bitkisel elemanlar, kapalı alanı sınırlayan duvarlar vb. yardımıyla oluşturulmuştur.

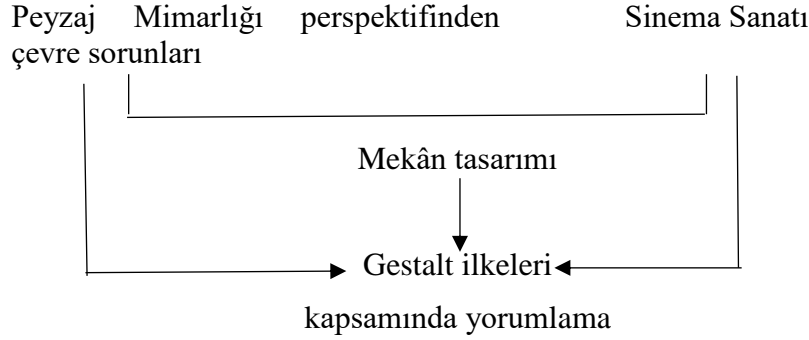
Benzerlik ve yakınlık ilkesine örnek olarak hazırlanan görselde yeşil ile gösterilen peyzaj bileşenleri (çalı, ağaç ve kaya grupları) birbirlerine olan yakınlıkları nedeniyle grup olarak algılanmaktadır. Aynı görselde turuncu ile gösterilen bitkilerin formları birbirlerinden farklı olduğu için (şekilleri birbirlerine benzemediği için) birbirlerine yakın konumlandırılmış olmalarına rağmen bir grup olarak algılanmamaktadırlar. Peyzaj mimarlığında bitki formları tasarımda arzulanan bir etkinin yaratılmasında kullanılabilen önemli özelliklerdendir. Örneğin, sütun formu bitkiler bakışları yukarı doğru yönlendirirken sarkık formu bitkiler bakışları aşağı doğru yönlendirir. Bu özellikleriyle benzer formda bitkiler grup olarak kullanıldıklarında kitlesel bir etki oluşturabilirler. Bitkisel tasarım, peyzaj mimarlığı mesleğinin belirli bir uzmanlık gerektiren çalışma alanlarından biridir. Bu çalışma alanında bitkilerin; form, dallanma yüksekliği, gövde, renk vb. birçok özelliğinden yararlanılarak belirli hedefler doğrultusunda (odak noktası oluşturma, yönlendirme, mekân tanımlama...) tasarımlar yapılmaktadır. Bu hedefler doğrultusunda Gestalt ilkelerinden de yararlanılmaktadır.

Şekil-zemin ilkesine göre hazırlanan görselde mavi ile gösterilen alan sade olması nedeniyle 'zemin', kırmızı ile gösterilen alan döşeme, bitkisel tasarım ve diğer peyzaj bileşenleriyle daha detaylı bir anlatıma sahip olması nedeniyle ön plana çıkmakta ve *şekil* olarak algılanmaktadır. Peyzaj mimarlığında renk kullanımı çeşitli amaçlar ve prensipler doğrultusunda yapılmaktadır. Vurgu, yönelim sağlama, grup etkisi yaratma bunlardan bazılarıdır. Çalışma kapsamında 'renk' kullanımıyla şekil-zemin etkisi oluşturularak proje alanının ön plana çıkması sağlanmıştır. Yeşil, proje alanının çevresiyle bütünlüğünün sağlanması amacıyla kullanılırken mavi, proje alanının ön plana çıkarılması için kullanılmıştır. Yeşil alanlar bitkisel tasarımlarla desteklenmiş ve diğer kullanım alanlarının belirgin hâle getirilmesi için kullanılmıştır. Mavi alanlar (su yüzeyi ve gökyüzü) ise sade bir renk düzeniyle oluşturulmuştur. Böylece proje alanının ön plana çıkması sağlanmıştır.

"Gestalt kuramı olay, olgu, nesnelere bütüncül yaklaşımla bakmayı öğreten algısal organizasyon kuramıdır" (Koç ve Bulut, 2014, s. 17). Bu bakış açısı düşünsel bir boyutta ele alınacak olursa insanların davranışları 'şekil', davranışların ardındaki nedenler 'zemin' olarak nitelendirilebilmektedir. Yine aynı şekilde bir peyzaj tasarımı projesi 'şekil', peyzaj projesinin ardındaki fikir 'zemin'; bir sinema eseri 'şekil', sinema eserindeki ana düşünce 'zemin' olarak değerlendirilebilir. Bütüncül bakış açısı filmlerin sadece görsel olarak değil düşünsel olarak da değerlendirilmesi olarak yorumlanmaktadır. Filmlerin ana fikirleri doğrultusundaki düşünsel bağlar "sinedoksal" (Avcı ve Karakoç, 2020, s. 179) kavramı ile ortaya koyulmuştur. Sinema eserlerindeki sinematografik yapı; film sahnelerinin senaryo ile uyumlu olması, filmin anlatı amaçları doğrultusunda anlam kazanması, kurgusal bir anlatının izleyicileri içine alan bir gerçeklik ortamı sağlaması gibi pek çok özelliği olan geniş bir kavramdır. Çevre sorunlarının sinema sanatında ele alındığı eserler "Sinematografik gerçekliğin somut gerçek evren ile ilişkisi nasıldır?" (Adanır, 2015, s. 4) sorusu temelinde ele alınabilecek önemli bir konudur.

5. Materyal ve Yöntem

Çalışma kapsamında Peyzaj mimarlığı perspektifinden çevre sorunları ve sinema sanatındaki mekânsal oluşumlar Gestalt ilkeleri arakesitinde yorumlanmıştır. Gestalt ilkelerinin bütüncül yapısıyla oluşturulan metodoloji aşağıdaki gibidir:



Şekil 1. Çalışmanın Metodolojisi

Çalışma kapsamında yönetmenliğini Roland Emmerich'in yaptığı 2004 yapımı The Day After Tomorrow filmi çevre sorunlarını ele alış yönüyle incelenmiştir. Bu film, Seyhan ve Çelik (2023)'in de dikkat çektikleri gibi iklim değişikliği konusuna odaklanan, birçok alanda ödül almış önemli bir filmidir.

Filmde Deleuze'un zaman-imge kavramına uygun olarak seçilen sahneler Gestalt ilkelerine göre değerlendirilmiştir. Ayrıca filmin ana fikri de Gestalt ilkelerinden şekil-zemin ile ilişkilendirilerek filmin hikâyesi ve incelenen sahneler arasında bütüncül bir bağ kurulmuştur. Filmin başrol oyuncusu Jack Hall (Dennis Quaid) bir iklim bilimcidir. Jack yapmış olduğu çalışmada küresel ısınmanın neden olacağı sorunları ortaya koymakta ve yakın bir gelecekte yaşanacak iklim krizine karşı insanları uyarmaktadır. Fakat bu uyarılar ülkelerin ekonomik etkinliklerinin sekteye uğrayacağı endişeleriyle yönetimde söz sahibi olan insanlar tarafından göz ardı edilmektedir. Jack ise çalışmalarında vurguladığı çevresel felaketlerin zamanını doğru belirleyememiştir. Jack'in öngördüğü iklim krizinin yaşanması gelecek yüzyılda değil birkaç gün içerisinde yaşanacaktır. Bu da insanların öngörülen felaket karşısında bir önlem alabilme zamanlarının ve/veya şanslarının olmadığı anlamına gelmektedir.

Filmde dünyanın kuzey kısmı çok kısa bir sürede (yarından sonra) ani yağışların başlaması, şiddetli fırtına ve dolu olaylarının görülmesi, deniz seviyesinin ani yükselişi ve hava sıcaklıklarının düşmesiyle buzul çağına geri dönmekte, her yer donmaktadır. İnsanların kaçmaları için gereken süre yoktur. Sadece bir grup insan kaçarak üçüncü dünya ülkelerine sığınabilecektir.

6. Bulgular ve Değerlendirme

The Day After Tomorrow (Emmerich, 2004) filmi dünyada yaşanan bir iklim krizinin habercisi olarak kuzey kutbundaki büyük buz kütlelerinin kopmasıyla başlamaktadır. Bu olayın devamında dünyanın çeşitli yerlerinde dolu yağışları, fırtınalar ve sağanak

yağışlar başlamıştır. Filmde, farklı birçok kentte meydana gelen felaketslere ilişkin sahneler yer almaktadır.

Fakat iklim bilimci Jack Hall bu durumların henüz başlangıç olduğunu dile getirmektedir. Esas felaket daha büyük etkilerle kentlerde daha büyük yıkımlara yol açacaktır. Bu yıkımların başında da ‘donma’ gelmektedir. Filmde donma imgesi temel bir engelleyici, rakip (antagonist) olarak konumlandırılmıştır. Pek çok sahnede kahramanlar ani gelişen donmadan bir düşmandan ya da canavardan kaçır biçimde uzaklaşmaktadırlar. İklim koşulları ve donma etkisi Roland Emmerich’in oluşturduğu anlatıda antagonisttir.

The Day After Tomorrow filmindeki Özgürlük Anıtı’nın çevresine göre durumu Deleuze’nin zaman-imege tanımlamalarına örnektir. Birbirinden kopuk sahneler hâlinde çekilen Özgürlük Anıtı görüntüleri (Özgürlük Anıtı’nın sulara gömülmesi ve donması süreçleri) izleyiciye zaman geçişini anlatmaktadır. Ayrıca gerçek yaşamda imgesel değere sahip olan Özgürlük Anıtı filme onu gerçekçi kılan bir özellik katmaktadır ki bu durum ‘sinematografik gerçeklik evreni’ (Adanır, 2015, s. 3) şeklinde ifade edilebilmektedir. Özgürlük Anıtı’nın donması ve içinde bulunduğu iklim koşullarının değişimi Amerikan yaşam tarzının aldığı tehdidi göstermektedir. Amerika artık eskisi gibi insanlara uygun yaşam koşulları sunan bir ev olma özelliğini kaybetmiştir. Temel engelleyici olan iklim değişikliği bunun en önemli nedenidir. Yönetmen, Özgürlük Heykeli ve çevresinin görsel değişimi ile Amerika ve dünyanın iklim değişikliği sonrası girilecek yeni bir buzul çağında artık eskisi gibi olmayacağı düşüncesini görselleştirmiştir. “...Gestalt kuramı aslında Paul Virilio’nun phatic (Virilio, 1994) imge dediği şeydir...İmgeniz öylesine doyurulmuş olmalıdır ki izleyici büyülerek gözlerini o imgeden kaçırılmaz hâle gelsin” (Aracagök, 2017, s. 176). Filmde Özgürlük Anıtı’nın olduğu sahnelerde anıtın imgesel özelliğinden yararlanılarak odak noktası oluşturulmaktadır. Ayrıca Özgürlük Anıtı sahnelerinde Kuleşov etkisinin Emmerich tarafından yorumunun film anlatısına katkısını da gözlemlemek mümkündür. Klasik anlatı sinemasındaki görüntü diziminde Özgürlük Anıtı, okyanus ve kent imgeleri birlikte kullanıldığında özgürlük, yeni başlangıçlar ve umudun yer aldığı Amerikan Rüyasını anlatırken; donmuş okyanus, Özgürlük Anıtı ve buz tutmuş kent görüntüleri Amerikan yaşam tarzı ve değerlerinin iklim değişikliği ile yok oluşunu anlatmaktadır. Böylece iklim değişikliği bir düşman olarak film anlatısında yerini bulmaktadır. İmgesel değeri özgürlük ve barış olan anıt, filmde sular altında kalmakta ve sonrasında donmaktadır. Bu bağlamda anıt, insana ait umutların tükenmekte olduğunun göstergesidir. Fakat anıt tamamen sular altında kalmamıştır. Bu da insanlığın devamlılığına bir gönderme olarak değerlendirilebilmektedir. Özgürlük Anıtı’nın filmdeki fiziksel özellikleriyle ve anlamsal özellikleriyle melez-imegeye örnek oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Özgürlük Anıtı’nın geleceği tam olarak bilinmemektedir. Özgürlük Anıtı karlar eridikten sonra tekrar dimdik ayakta durabilecek midir? Özgürlük Anıtı karlara gömülü olduğu süre boyunca zarar görmüş müdür? Bu soruların cevaplarının muğlaklığı şimdiki zamanın ve gelecek zamanın muğlaklığıyla doğru orantılıdır. Kesin cevapları olmayan bu sorular aslında insanlığa ilişkin sorunların da cevapsız kalması anlamına gelmektedir. İnsanlar geçmişte yaptıkları eylemlerin çevresel etkilerinden ders alarak mı yaşantılarına devam edeceklerdir? Yaşanan felaketten ders alınmadan yaşamaya devam edilmesi durumunda

insanlığın sonu gelecek midir? Özgürlük Anıtı'nın geleceğine ilişkin bilinmezler aslında bütün bu soruların da temelini oluşturmaktadır. Filmde zamansal açıdan süreklilik arz etmeyen fakat zamanın ilerlediğini ifade eden sahneler çalışma kapsamında incelenmiştir. Bu bağlamda The Day After Tomorrow (Emmerich, 2004) filminden seçilen sahneler Özgürlük Heykeli, kent silüeti ve yağış odağında değerlendirilmiştir; yoğun yağış ve Özgürlük Heykeli odağında kent silüeti, Özgürlük Heykeli odağında yükselen dalgalar, yükselen dalgalar ve Özgürlük Heykeli odağında kent silüeti, donmuş Özgürlük Heykeli ve donmuş gemi odağında karlar altında kalan kent görseli ve donmuş Özgürlük Heykeli odağında karlar altında kalan kent silüeti sahneleri üzerinden incelenmiştir. Filmde incelenen sahneler Tablo 2'de yer almaktadır.

Tablo 2. The Day After Tomorrow (Emmerich, 2004) Filminden İncelenen Sahneler - Özgürlük Heykeli ve Kent Silüeti

	Yoğun yağış ve Özgürlük Heykeli odağında kent silüeti: Özgürlük Heykeli ön plandadır ve anıtın tamamı görülmektedir. Arka planda kent silüeti ve yağışlı hava yer almaktadır
	Özgürlük Heykeli odağında yükselen dalgalar: Özgürlük Heykeli ön plandadır ve heykelin yarıya yakın kısmı yükselen dalgalarla örtülmektedir. Kent silüeti ve yağışlı hava arka plandadır.
	Yükselen dalgalar ve Özgürlük Heykeli odağında kent silüeti: Özgürlük Heykeli ön plandadır ve anıtın yarıdan fazlası sular altında kalmıştır. Kent silüeti ve yağış arka plandadır.
	Donmuş Özgürlük Heykeli ve gemi odağında karlar altında kalan kent görüntüsü: Özgürlük Heykeli ve donmuş gemiler ön plandadır. Yağış durmuştur. Karla kaplı zemin arka planı oluşturmaktadır.



Tablo 2’de görüldüğü gibi bütün sahnelerde Özgürlük Heykeli ön plana çıkmakta kent silüeti arka planda kalmaktadır. Yani Gestalt ilkelerine göre kent, zemin; Özgürlük Heykeli, şekildir. Filmin ilerlemesiyle Özgürlük Heykeli yakın kadrage alınmaktadır. Özgürlük Heykeli’nin sular ve zaman içerisinde karlar altında kalan kısmı artmaktadır. Donmuş Özgürlük Heykeli odağında karlar altında kalan kent silüeti sahnesinde karla kaplı yerler zemin, kent silüeti ve Özgürlük Heykeli şekil hâline dönüşmektedir. Kent silüetinin Özgürlük Heykeli ile birlikte şekile dönüşmesi ve karlı arka planın zemine dönüşmesi Şekil 1’de gösterilmiştir.



Şekil 1. The Day After Tomorrow Filmine Ait Sahnelerin Gestalt İlkelerine Göre Yorumlanması (Emmerich, 2004)

Çalışma kapsamında incelenen sahneler sadece görsel açıdan değil düşünsel boyutta da şekil-zemin odağında çözümlenmelidir. Filmin ana fikri çevre sorunlarıdır. Yani çevre sorunları esasen zemindir. İncelenen sahnelerde de yoğun yağış, dalgalar ve karlı zemin küresel ısınma sonucunda buzullarda meydana gelen erimeler doğrultusunda oluşmaktadır. Yani film sahnelerinde Gestalt ilkelerine göre zemin olarak çözümlenen bileşenlere aslında filmin ana düşüncesi kaynaklık etmektedir. Öyleyse çevre sorunları (küresel ısınma) filmde Gestalt İlkeleri çerçevesinde zemin olarak değerlendirilebilmektedir. Yukarıdaki ilk görselde Özgürlük Heykeli önde, odak noktası oluşturmaktadır. Kent silüeti ise arka planda zemindir. İkinci görselde dalgalar yükselmiştir ve Özgürlük Heykeli hâlen ön plandadır. Bu görselde de kent silüeti

zemindir. Üçüncü görselde kent silüeti ve Özgürlük Heykeli sahnenin çekim açısına bağlı olarak yükseklik olarak birbiriyle yarışır durumdadır. Fakat bu görselde de görece Özgürlük Heykeli şekil, kent silüeti zemindir. Son görselde ise Özgürlük Heykeli ve kent silüeti bir bütün gibi *şekil* olarak algılanmaya başlamıştır. Karlı arka plan ise zemin olarak algılanmaktadır. Bu görsel iki boyutta Şekil 2’deki gibi incelenmiştir. İlk boyut renktir. Özgürlük Anıtı rengiyle kent silüetinin devamıdır. Bu durum kentlerin insan dostu yerleşimler olabileceği şeklinde yorumlanabilir. İkinci boyut ise formdur. Özgürlük Anıtı yatayda uzanan kent silüetine dikeyde yükselen yapısıyla kontrast oluşturmaktadır. Farklılaşan form özellikleriyle Özgürlük Anıtı ve kent silüeti birlik oluşturmamaktadır. Bu durum daha iyi bir yaşam kalitesine ulaşmak hedefiyle oluşturulan kentlerin esasında insanların özgürlüklerini kısıtladığı, mevcut düzendeki kent yaşamı ile dostluk ve/veya özgürlüğün birbirine zıt kavramlar olduğu şeklinde yorumlanabilir. Özgürlük Anıtı’nın rengi ile kent silüetiyle oluşturduğu birlik ve Özgürlük Anıtı’nın formu ile kent silüetinin formu arasındaki kontrastlık aşağıdaki gibi gösterilmiştir:



Şekil 2. *The Day After Tomorrow* Filmindeki Özgürlük Anıtı ve Kent Silüeti İlişkisi (Emmerich, 2004)

Filmin final cümlesi “Yeryüzünü hiç bu kadar net gördün mü?”dür. Bu cümleye dünyanın uzaydan çekilen görüntüsü eşlik etmektedir. Görüntüde uzay zemin, Dünya *şekildir*. Filmin final sahnesi Şekil 3’te gösterilmiştir.



Şekil 3. *The Day After Tomorrow* Filminin Final Sahnesi-Dünyanın Uzaydan Görünümü (Emmerich, 2004)

The Day After Tomorrow filminin sonunda insanlar çevre üzerindeki yıkıcı etkilerinin farkına varmışlar ve bu etkilerin sonuçlarıyla yüzleşmişlerdir. Bu yüzleşmeyle esasında dünyanın çevresel özellikleri netlik kazanmıştır, Dünya gezegenin görüntüsü Şekil 3'te görüldüğü gibi netleşmiştir. Çevre sonsuz bir kaynak değildir. Belki de bu farkındalıkla dünyadaki fırtınalar ve su baskınları bitmiştir. Dünya donan kısımları ile yeni gerçeğini kabullenmiştir: çevresel kaynakların kullanımında adaletli davranılmayan üçüncü dünya ülkeleri günün birinde bütün insanların hayatta kalmak için tek şansları olabilecektir.

7. Sonuç ve Tartışma

The Day After Tomorrow filmi insan-çevre etkileşiminde meydana gelen aksaklıklar nedeniyle ortaya çıkan çevresel sorunlardan biri olan küresel ısınmayı konu almaktadır. Filmde insanlar çevreyi bir kaynak olarak görmektedir ve bunun çevresel etkileriyle (buzullardaki ani erimelerle) dünyanın kuzeyi sular altında kalarak donmaktadır.

Filmde Jack Hall, insanların sera gazı salınımlarına odaklanarak bu gazların küresel ısınmadaki etkilerine dikkat çekmektedir. İnsanların mevcut yaşam tarzlarına devam etmeleri durumunda yakın bir gelecekte (birkaç on yıl içerisinde) dünyadaki kara paçalarının sular altında kalacağını vurgulamaktadır. Fakat bu durum diğer insanlar tarafından pek de önemsenmemektedir. Çünkü önemli olan çevre değil ülkelerin ekonomik durumlarıdır. Çevre bir kaynaktır ve iyi bir ekonomi için tüketilmelidir. Jack'in yakın bir gelecek için bulunduğu bu öngörü aslında çok daha yakın bir zamanda olacaktır: yarından sonraki gün. Dünyada meydana gelen ani su baskınları ve fırtına beraberinde ani sıcaklık değişimini de getirmektedir. Bunun anlamı ise dünyanın bazı kısımlarının aniden donacak olmasıdır.

Küresel ısınma son yıllarda birçok bilim insanı tarafından çevre sorunları kapsamında dikkat çekilmeye çalışılan bir konudur. Fakat küresel ısınma denildiğinde genel olarak sıcaklık artışları ve buna bağlı olarak buzulların erimesi üzerinde durulmaktadır. Yani odak nokta sıcaklık artışıdır. Oysa buzulların erimesi demek deniz seviyesinde meydana gelecek yükselmeler anlamına da gelmektedir. The Day After Tomorrow filminde deniz seviyesinde meydana gelebilecek ani bir yükseliş ve okyanus akıntılarında meydana gelebilecek olası bir değişiminin kentleri nasıl sular altında bırakabileceği ve ani sıcaklık düşüşüyle dünyanın bazı bölgelerinde nasıl buzul çağına geri dönebileceği üzerinde durulmaktadır. Bu durum esasen insanoğlunun ani mevsimsel ve fiziksel çevre koşullarındaki değişimler karşısında ne kadar aciz olabileceğinin bir ifadesidir. Filmin sonunda gelişmiş ülkeler, toprakları sular altında kaldığı ve donduğu için üçüncü dünya ülkeleri topraklarına sığınmışlardır. Bu durum 'çevresel adalet' kavramının tekrar gündeme gelmesini gerektirmektedir. Çevresel adalet 1980'lerde ortaya çıkan çevresel kaynakların adil kullanılması gereğine odaklanan bir kavramdır. Çevresel adalet kavramının çıkış noktalarından bir diğeri de çevresel kaynakların kullanımı sonucunda ortaya çıkan atıklardan ve/veya zararlardan fakir toplumların daha fazla etkilenmesidir. Fakat filmde dünyanın bir kaynak olarak zengin ülkeler tarafından kullanılması sonucunda zarar gören üçüncü dünya ülkeleri değil yine gelişmiş ülkeler olmaktadır. The Day After Tomorrow filminde üçüncü dünya ülkeleri küresel ısınmanın yıkıcı etkilerinden kurtulmak için kaçılan, sığınılan yerler olarak vurgulanmaktadır. Bu durum dünyadaki zengin-fakir bütün ülkelerin birbirlerine muhtaç olduğunun göstergesidir. Hatta konu ekoloji bakış açısıyla değerlendirilecek olursa bir sistem olarak çevrenin

sürekliliği dünyadaki canlı-cansız bütün bileşenlerin bir bütün olarak sürekliliğine bağlıdır.

Bir dostluk ve özgürlük ifadesi olan Özgürlük Anıtı filmin akışıyla birlikte sular altında kalmakta ve en sonunda donmaktadır. Özgürlük Anıtı'nın yer aldığı ilk sahnelerde Özgürlük Anıtı ön planda (şekil) kent silüeti ise arka planda (zemin) bulunmaktadır. Fakat hikâyeye ilerledikçe Özgürlük Anıtı ve kent silüeti bir arada ön plana (şekil) çıkmakta, karla kaplı zemin arka planda (zemin) kalmaktadır. Bu durum düşünsel bazda ele alınacak olursa çevre sorunları kentleşmenin arka planında bulunmakta ve insan-çevre etkileşimlerinin temelinde yer almaktadır. Bu bağlamda sinema eserlerinin önemli bileşenlerinden olan mekân tasarımları, filmin ele alındığı konu kapsamında insan-çevre ilişkilerinin ortaya koyulduğu sunum araçları olarak değerlendirilebilmektedir. Böylece sinema eserleriyle çevre sorunları karşısında farkındalık oluşturabilmektedir. Peyzaj mimarlığı bir bilim ve aynı zamanda bir sanat dalı olarak çevre sorunlarının önlenmeleri ve çözümleri bu meslek disiplininin çalışma alanları arasında yer almaktadır. Peyzaj mimarlığı ve sinema eserlerini çevre sorunları arakesitinde buluşturan eserlerin, sinemanın güçlü bir kitle iletişim aracı olmasıyla çevrelerine karşı duyarlı toplumların yetiştirilmesinde etkili oldukları söylenebilmektedir.

Farklı sanat dallarında çevresel farkındalığın nasıl artırılabilirine odaklanan, sinema eserleriyle çevre sorunları konusunda farkındalık yaratılmasını amaçlayan, güncel ve gelecek çevresel sorunlar kapsamında çeşitli sinema eserlerini inceleyen birçok çalışma (Kandemir ve Demir, 2022; Yalıkaya, 2015; Özer, 2022) toplumda çevresel farkındalığın oluşturulmasında sanat eserlerinin önemini ortaya koyar niteliktedir.

Yazarın Katkı Oranı

Sıra	Adı soyadı	ORCID	Yaziya katkisi*
1	Sinem KIZILASLAN	0000-0002-0168-6994	1, 2, 3, 4, 5
2	Özcan DEMİR	0000-0001-9273-7672	1,3,4,5

1. Çalışmanın tasarlanması
2. Verilerin toplanması
3. Verilerin analizi ve yorumu
4. Yazının yazılması
5. Kritik revizyon

Çatışma Beyanı

Çalışma kapsamında herhangi bir kişisel ve/veya finansal çıkar çatışması yoktur.

Kaynaklar

- Adanır, O. (2015). Sinematografik imge ve gerçeklik. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 1-8.
- Akar, Ü., & Doraj, P. (2023). Gestalt ilkeleri bağlamında dört bahçe sistemi yapılarının analizi. *Black Sea Journal of Engineering and Science*, 6(2), 132-142. <https://doi.org/10.34248/bsengineering.1243058>
- Akdamar, D. (2022). Hareket-imge ve zaman-imge çerçevesinde Deleuze'ün sinemaya yaklaşımı. *Mediarts*, 4, 7-19.
- Aracagök, Z. (2017). Reha Erdem: Koca Dünya 'Crypt'+ 'Affect'. *Sinecine*, 8(2), 171-182.
- Arnheim, R. (1943). Gestalt and art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2(8), 71-75.
- Avcı, İ. B., & Çelebi, E. (2023). Gilles Deleuze'de felsefe ve sinematografik imge. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(2), 111-136. <https://doi.org/10.20493/birtop.1388236>
- Avcı, İ. B., & Karakoç, E. (2020). Sinematografik düşüncenin tarihi. *International Journal of Cultural and Social Studies*, 6(1), 178-190.
- Babalıoğlu, S. S. (2020). Logotype tasarımında Gestalt görsel algı kuramının. *Atlas Journal International Refereed Journal On Social Sciences*, 6(30), 513-518.
- Beşgen, A., Köseoğlu, Ş., Yaşar, T. S., & Kılıçbay, M. (2014). Gestalt'ın sinemadaki ak(i)si. *Mimari Güncellemeler* (s. 279-295). Nobel.
- Brown, B. (2014). *Sinematografi kuram ve uygulama* (4. baskı, S. Taylaner, Çev.). İstanbul: Hil Yayın.
- Çoban, İ. (2024). Dijitalleşme ile değişen sinematografik anlatım: *The End of Time* belgesel film örneği. *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi* (Sanatta Dijitalizm özel sayısı), 183-200. <https://doi.org/10.17484/yedi.1499040>
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman İmge* (B. Yalın & E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Emmerich, R. (Yönetmen). (2004). *The Day After Tomorrow* [Film]. 20th Century Fox; Centropolis Entertainment, Pathe Pictures
- Erçetingöz, A. (2022). 'Nebula' filminde anı-imge ve zaman-imge olarak 'ölü at'. *SineFilozofi Dergisi*, 7(13), 142-155. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.956686>
- Erdoğan, G. P. (2016). Temel tasarım eğitimi: Bir ders planı örneği. *Planlama*, 7-19. <https://doi.org/10.5505/planlama.2016.52714>
- Graham, L. (2008). Gestalt theory in interactive media design. *Journal of Humanities and Social Sciences*, 2(1), 1-12.

- Henle, M. (1978). Gestalt psychology and Gestalt therapy. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 23-32.
- İlkdoğan, H. (2019). Sinematografik mekanda karakterlerin giysisi olarak "Ev": *Saatler* filmi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(62), 562-575. <https://doi.org/10.17719/jisr.2019.3076>
- İpek, Ö. (2017). Gilles Deleuze felsefesinde düşüncenin imge hali. *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*, 5(1), 282-294.
- Kandemir, N. K., & Demir, S. K. (2022). Birey, toplum ve çevre ilişkisi bağlamında sinema: 2040 belgesel filmi örneği. *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 10, 122-133.
- Koç, H., & Bulut, İ. (2014). Gestalt kuramının öğrencilerin harita okuma ve yorumlama becerileri üzerine etkisini belirlemeye yönelik bir inceleme. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 30, 1-19. <https://doi.org/10.14781/MCD.2014308140>
- Koffka, K. (1922). Perception: An introduction to the Gestalt-theorie. *Classics in the History of Psychology*, 531-585. Toronto.
- Lehimler, Z. (2019). Afiş tasarımında ön-arka plan ilişkisi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 89, 204-218. <https://doi.org/10.16992/ASOS.14819>
- Özer, Y. (2022). A case study for visualization of climate change and environmental. *(Bio)Climate Change Symposium 2022*, 36-44. Erzurum.
- Seyhan, Ç., & Çelik, H. Z. (2023). *The Day After Tomorrow* filminin çevre söylemleri perspektifinden izleyiciler üzerinde oluşturduğu iklim değişikliği algısı ve bilinci. *Dirençlilik Dergisi*, 7(1), 59-71. <https://doi.org/10.32569/resilience.1192157>
- Smith-Gratto, K., & Fisher, M. (1999). Gestalt theory: A foundation for instructional screen design. *Journal of Educational Technology Systems*, 27(4), 361-371.
- Todorovic, D. (2008). Gestalt Principles. *Scholarpedia*, 3(12), 5345. <https://doi.org/10.4249/scholarpedia.5345>
- Tokdil, E. (2018). Yeni medya, temel bileşenleri ve sanatın değişen estetik dili. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 47, 167-190.
- Türkgeldi, K. (2015). Hareket-İmge ve Zaman-İmge kavramları doğrultusunda 21 Gram'a bir bakış. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 114-131.
- Türkgeldi, K. (2019). Kaybolan bir bilincin sinematografik deneyimi: *Kayıp Otoban* örneği. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1(1), 3-15.
- Us, F. (2020). Mimari animasyonlarda mimari tasarımın sunum ve anlatımının sinematografik bağlamda değerlendirilmesi. In A. Kılıçer (Ed.), *Mühendislik ve mimarlık bilimlerinde güncel yaklaşımlar* (s. 80-103).
- Üstündağ, E. N. (2024). Gestalt ilkeleri perspektifinden pareidolia temalı afiş tasarımlarının değerlendirilmesi. *SDÜ Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 17(33), 90-110.

Yaslıkaya, R. (2015). Ekolojik paradigmadaki bir kavşak: Çevreci sinema. *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS)*, Özel sayı, 410-428. <https://doi.org/10.14486/IJSCS308>

Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik düşünebilmek: Deleuze'ün sinema yaklaşımına giriş. *İletişim Fakültesi Dergisi*, 40, 123-141.

Yıldırım, B., & Demirarslan, D. (2020). Bilim kurgu filmlerinde iç mekan özelinde görsel manipülasyona dair okumalar: *Matrix* örneği. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 68-86. <https://doi.org/10.21733/ibad.657098>

Yüksel, A. H. (1989). İletişim süreci bağlamında algılama, siberetik ve Gestalt kuramlarının karşılaştırılması ve tartışmalar. *Kurgu*, 5(1), 17-43.

Yüzüncüyıl, K., & Buluş, B. (2016). Hareket imge ve zaman imge kavramları çerçevesinde *Torino Atı'nın* ayak izleri. *Moment Dergisi*, 3(2), 467-482. <https://doi.org/10.17572/mj2016.2.467482>