journal of arts

Journal of Arts
Volume/Cilt: 7, Issue/Sayı: 3 Year/Yıl: 2024, pp. 161-173
E-ISSN: 2636-7718
URL: https://journals.gen.tr/arts
DOI: https://doi.org/10.31566/arts.2461

Received / Geliş: 21/06/2024
Acccepted / Kabul: 20/07/2024

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Yönetmen ve ressam olarak Akira Kurosawa'nın renk kullanımının incelenmesi: "Ran" filmi örneği

Examining Akira Kurosawa's use of color as a director and painter: an example of the movie "Ran"

Özlem Uzun Hazneci

Dr., Bağımsız Araştırmacı, Türkiye, e-mail: ozlemuzun@gmail.com

Öz

Sinema sanatı birçok görsel ve sessel öğenin bir araya gelmesi ile oluşan kompleks bir yapıdır. Sahneler, kameranın hareketi ile değişen planlar, görsel kompozisyonlar, kurgu gibi faktörlerle birlikte düşünüldüğünde anlamı oluşturan her bir birimin stratejik önemi daha da ön plana çıkmaktadır. Bu öğeler arasında renk, hem görsel estetik ve kompozisyon bağlamında, hem de insan psikolojisi, duygulanımlar ve özdeşim bağlamında etkili olan önemli bir öğe olarak karşımıza çıkar.

Sinemanın siyah beyazla başlayan ilk yıllarından bu yana renk yönetmenlerin ve araştırmacıların odağında olmuştur. Bu alanda yapılan araştırmalardan farklı olarak bu makale, renkle ilk ilişkisi resim sanatı üzerinden kurulmuş olan ve özgün filmleriyle dünya çapında bilinirlik kazanmış bir yönetmen olan Akira Kurosawa'ya ve Ran (1985) filmine odaklanmaktadır. Araştırma, yönetmenin ressam kimliğinin filmdeki renk kullanımı üzerindeki etkisini ve sinemasal üretimlerinde renklerin görsel kompozisyon, karakter temsili ve dramatik yapı üzerindeki işlevlerini ve kullanımını incelemektedir.

Bu bağlamda hem Kurosawa'nın çekim öncesinde yaptığı resimlerde renge yönelik yaklaşımı saptanmış, hem de Ran filminde anlatıyı oluşturan olay örgüsü takip edilerek renk odaklı görsel ve içerik analizi yapılmıştır. Bu analizin sonucunda, Kurosawa'nın "Ran" filminde renk öğesini bilinçli bir şekilde, çok yönlü ve işlevsel olarak kullandığı görülmüştür. Film boyunca kullanılan sıcak- canlı ve ya soğuk-koyu tonlardaki renk paletleri, sahnelerin atmosferini ve dramatik yapısını izleyiciye daha yoğun ve derinlikli bir şekilde aktarmak için, ana karakterleri, karakteristik özelliklerini ve film boyunca süregelen yolculuklarını, izleyicinin özdeşim kurabileceği en etkin şekilde

Citation/Atıf: UZUN HAZNECİ, Ö. (2024).Yönetmen ve ressam olarak Akira Kurosawa'nın renk kullanımının incelenmesi: "Ran" filmi örneği. *Journal of Arts.* 7(3): 161-173, DOI: 10.31566/arts.2461

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Özlem Uzun Hazneci
E-mail: ozlemuzun@gmail.com

Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ifade etmek için ve izleyicinin kalabalık savaş sahnelerinde filmi kolaylıkla takip edebilmesini sağlamak için kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Elde edilen bulgular, renklerin film anlatısında nasıl etkili bir araç olabileceğine dair önemli çıkarımlar sunarken sinema ve renk alanındaki çalışmalar için yeni perspektifler sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Renk, Görsel Hikâye Anlatımı, Kurosawa Sineması, Sinemada Renk

Abstract

Cinema is a complex structure formed by the combination of many visual and sonic elements. When considered together with factors such as scenes, plans changing with the movement of the camera, visual compositions and editing, the strategic importance of each unit that creates meaning comes to the fore. Among these elements, color appears as an important element that is effective both in the context of visual aesthetics and composition, as well as in the context of human psychology, emotions and identification.

Color has been the focus of directors and researchers since the early years of cinema, which started with black and white. Unlike the research conducted in this field, this article focuses on Akira Kurosawa, a director whose first relationship with color was established through the art of painting and who gained worldwide recognition with his original films, and his film Ran (1985). The research examines the effect of the director's painter identity on the use of color in the film and the functions and use of colors on visual composition, character representation and dramatic structure in cinematic productions.

In this context, Kurosawa's approach to color in the paintings he made before shooting was determined, and a color-oriented visual and content analysis was carried out by following the plot that forms the narrative in the movie Ran. As a result of this analysis, it was seen that Kurosawa used the color element consciously, versatilely and functionally in his movie "Ran". Color palettes in warm-vibrant or cold-dark tones used throughout the film are used to convey the atmosphere and dramatic structure of the scenes to the audience in a more intense and profound way, to express the main characters, their characteristics and their ongoing journey throughout the film in the most effective way that the audience can identify with. It was concluded that he used it to ensure that the audience could easily follow the movie during crowded battle scenes. The findings provide important inferences about how colors can be an effective tool in film narrative and aim to offer new perspectives for studies in the field of cinema and color.

Keywords: Color, Visual Storytelling, Kurosawa Cinema, Color İn Cinema

1.GİRİŞ

Tüm görsel sanatlarda olduğu gibi renk sinema bağlamında da izleyicinin duygusal tepkilerini şekillendiren güçlü bir araç olarak karşımıza çıkar ve bu yönüyle birçok yönetmen tarafından etkin bir görsel öğe olarak bilinçli şekilde kullanılmaktadır.

Bu yönüyle sinema ve renk ilişkisi, görsel hikâye anlatımında hem teknik hem de sanatsal açıdan derinlemesine incelenmesi gereken bir konudur. Akademik literatürde, renklerin insan psikolojisindeki karşılıklarına (O'Connor, 2011), satın almaya yönelik etkilerine (Yüksel, 2009), atletik-fiziksel performansla ilişkisine (Hill & Barton, 2005), renk ve psikolojik işlevsellik ilişkisine (Elliot, et al., 2007) değinen ve insan doğasındaki farklı etkileşimlerini inceleyen teorik ve empirik çalışmalar bulunmaktadır. Sinema ve renk ilişkisi bağlamında bakıldığında ise renk öğesinin çeşitli amaçlar dahilinde kullanımına yönelik birçok araştırma olduğu görülmektedir. Örneğin Koca (2019), sinemada renk öğesinin anlam yaratma aracı olarak metaforik bir düzlemde kullanımına odaklanırken, Kırık (2013), sinemada türler bağlamında rengin anlatım diline katkısını araştırmıştır. Erarslan (2020) araştırmasında temel renk armonilerinin sinemada kullanımını çeşitli örnekler üzerinden ele alırken, Boz (2021), renk kullanımının dönem filmleri ve görsel referanslar bağlamındaki önemine dikkat çekmek-

tedir. Bu çalışmaların alana sağladığı katkılara ek olarak, hem Kurosawa'nın resim eğitimi ve disiplininden gelen özgün bakışı, hem de örneklem olarak seçilmiş olan Ran filminde renk öğesinin etkin ve çok yönlü kullanımını içeren kompleks yapısı sebebiyle, sinema ve renk ilişkisi bağlamında akademik anlamda incelenmeye değer veriler taşımakta olduğu görülmüştür.

Akira Kurosawa, dünya sinemasının en etkili ve saygın yönetmenlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Hem Japon hem de uluslararası sinema dünyasında büyük etkileri olan Kurosawa, aynı zamanda bir ressam olarak da tanınmaktadır. Bu iki sanatsal disiplinin birleşimi, onun kendine özgü nitelikleriyle ön plana çıkan sinemasal üretimlerindeki benzersiz tarzının temelini oluşturur. Kurosawa'nın eğitimini de aldığı resim sanatı ile olan derin ilişkisinin onun sinemasındaki görsel kompozisyonlarına ve özellikle renk kullanımına yansıması kaçınılmaz olmuştur.

Bu makale, Akira Kurosawa'nın 1985 tarihli "Ran" filmi üzerinden yönetmenin ressam kimliğinin sinemasal anlatısına nasıl etki ettiğini ve bu bağlamda da Ran filmi kapsamında rengin sinemasal anlatıdaki çok yönlü kullanım alanlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Bir yönetmen olarak Kurosawa'nın filmin çekimine başlamadan önce karakterleri, mekanları, aksesuarlar ve görsel hikâye anlatımı üzerine çeşitli resimler yaptığı bilinmektedir. Dolayısıyla Kurosawa'nın çekim öncesinde yaptığı bu resimler ile çekim sonrasında filmin gerçekleşmiş hali arasında nasıl bir ilişkinin olduğu, Ran filmi örneği üzerinden incelenmektedir. Bu bağlamda filmin hem genel yapısında hem de belirli sahnelerinde rengin kullanımı üzerine görsel ve içerik analizi yöntemi kullanılacaktır.

2. SİNEMA VE RENK İLİŞKİSİNE GENEL BAKIŞ

Renk öğesi tüm görsel sanatlarda olduğu gibi sinema sanatında da oldukça önemli bir konuma sahiptir. Sinemada rengin kullanımına dair farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Büker'in (2010: 60) aktardığı üzere Arnheim sinemayı gerçekliğe yaklaştırdığı için renge karşı çıkarken, siyah beyaz renk paletinin izleyiciyi gerçeklikten uzaklaştırarak sinemasal anlam yaratımına katkı sağladığını savunmaktadır. Bununla birlikte Büker (2010:57) sinemanın erken yılları olan siyah-beyaz film döneminde bile rengin yönetmenleri kendisine çektiğini, yönetmenlerin kısıtlı teknik koşullar altında bile anlam yaratmak amacıyla renge başvurduklarını, Eisenstein'ın Portemin Zırhlısı (Bronyenosyets Potyomkin, 1925) filminde bir bayrağı kırmızıya boyayarak devrimci ruhu vurguladığını, Von Stroheim'ın Tutku (Greed, 1923) filminde kimi nesneleri altın rengine boyayarak paranın gücünü vurguladığını belirtmektedir.

Nihayetinde renkle olan ilişkimiz içinde yaşadığımız doğayla ve hayat deneyimlerimizle bağlantılıdır. Mavi rengin insan psikolojisinde yarattığı genişlik, huzur, ferahlık hislerinin mavi bir gökyüzüne veya denize bakarken hissettiklerimizle benzer nitelikler taşıdığı söylenebilir. Bu ilişkilendirme diğer renkler için de geçerlidir. Örneğin Bellantoni (2005: 42) zehirli sürüngenlerin ve amfibilerin sarı renkte olduğunu ve nesiller boyu süregelen bu olumsuz deneyim sebebiyle de genetik kodumuza sarı renkle ilişkilendirdiğimiz bir uyarı sisteminin yerleşmiş olduğunu belirtmektedir. Benzer şekilde Kalmus renklerin tüm insanlık için ortak ve belirgin duygusal tepkileri harekete geçirdiğini söylerken, bunun da ötesinde renklerle ilgili duygulanımlarımızın örneğin siyahın geceyi, karanlığı, korkuyu çağrıştırmasının dile de yansıdığını, kara sanat (İng. Black art), kara liste (İng. black list), kara humma (ing. black death) gibi örnekler vererek açıklamaktadır (Vacche & Prince, 2006: 27).

Rengin insanın duygu dünyası üzerindeki bu etkisi, görünür gerçekliğin ve görüntü estetiğinin ötesine geçerek sinemasal anlam yaratmaya odaklanan yönetmenler için önemli bir öğe olmasını sağlamıştır. Sinemada bilinçli şekilde kullanılan renkler bir yanda anlatıyı desteklerken ona yeni katmanlar eklemekte ve bu sayede anlamı zenginleştirmektedir. Sözen'e (2003: 124) göre "renk olgusu filmin karakterleri, olaylar dizisi ve dekorları üzerinde doğrudan belirleyici etkiler yaratabilmektedir. Bundan dolayı da sinemada renk kodlamalarına sıklıkla başvurulur". Örneğin Taksi Şoförü (Taxi Driver, 1976) filminin açılış sahnesi, taksinin sarı-siyah renkleri, gece, karanlık, sarı kent ışıkları ve siyah asfalt

üzerindeki sarı yol çizgileri eşliğinde izleyiciye yoğun olarak verilen uyarıcı renklerle başlamakta ve bu sayede hem filmin atmosferini hem de ana karakterin duygu dünyasını izleyiciye etkin bir şekilde aktarmakta olduğu görülür.

Renklerin insan psikolojisi üzerindeki bu etkilerine ilaveten bazı yönetmenlerin kendilerine has bir görüntü estetiği kurmak için özgün ve belirgin renk seçkileri kullandıkları görülmektedir. Örneğin yönetmen Wes Anderson'ın filmlerinde sıkça görülen pastel renk paletleri, filmlerin genel tonunu ve fantastik atmosferini oluştururken, izleyiciyi içine alan kendine özgü bir film evreninin oluşmasını sağlamaktadır.

Benzer şekilde yönetmen David Fincher filmlerinde monokromatik, soğuk renk paletleri ve koyu tonlar seçerek filmlerinin karanlık ve gerilimli atmosferini izleyiciye daha yoğun bir şekilde aktarmayı amaçlamaktadır. Fincher bir röportajında "İzleyicilere nasıl hissettireceğiniz konusunda bir sorumluluğunuz var ve onların kendilerini rahatsız hissetmelerini istiyorum" demiştir (Mockenhaupt, 2007).

Görüldüğü üzere bir filmde kullanılan renk paleti, izleyiciye belirli duygusal ipuçları verirken filmin genel temasını ve türünü de desteklemektedir. Kırık (2013: 79) sinema ve renk ilişkisine türler üzerinden ele aldığı makalesinde Western türündeki filmlerde kahverengi tonlarının yaygın bir kullanım olduğunu örneğini vermektedir. Bu filmlerin mekânı olan çorak bozkırlar, uçsuz bucaksız çöller, başrol oyuncuları olan kovboyların kıyafetleri, çizmeleri hatta atlarının rengi bile doğal olarak kahverengidir. Dolayısıyla filmde izleyiciyi karşılayan genel renk paleti aynı zamanda filmin türüyle ilgili de bilgiler taşımaktadır.

Renklerin insan psikolojisindeki karşılıklarından öte bilinçli bir şekilde oluşturulan renk kodları yönetmenin elinde farklı vurgulara karşılık gelebilmektedir. Örneğin turuncu renk Telma ve Lois (Thelma and Louise, 1991) filminde ana karakterlerin maceracı, heyecanlı, sıcak, samimi kişiliklerini ön plana çıkarırken, Stanley Kubrick'in Otomatik Portakal (A Clockwork Orange, 1971) filminde şiddet ve kontrol temalarını vurgularken görülmektedir. Bir rengin farklı film evrenlerinde farklı anlamlar taşıyacak şekilde izleyiciye sunulmasını Büker (2010: 62) şöyle açıklar; "Sanatçı düzenleme biçimi ile bu ilişkiyi nedenli bir ilişkiye dönüştürebilir. Sanatçı bir renkle bir içerik arasında yeni bir ilişki kurduğunda bu ilişki soyut değildir. Çünkü renk bir dizge içindedir. Bundan dolayı sanatçı yaratıcı gücünü dilediğince kullanabilir".

Renklerle olan ilişkimiz doğanın sunduğu ortam ve deneyimlerimize bağlı olduğu için, sinemada bu türden farklı renk kodlamaları söz konusu olduğunda istikrarlı bir yapı kurmak önem arz etmektedir. Sözen'e (2003: 126) göre seyirci çimeni yeşil, gökyüzünü mavi görmeye alışkındır ve bir yönetmen renklere müdahale edip onları değiştirmek niyetindeyse mutlaka özel bir amaç taşımalıdır. Bununla birlikte önemli olan nokta seçilen renge yüklenen anlam kodunun film boyunca istikrarlı bir şekilde korunmasıdır. Buna uyulmazsa seyirci anlamsal kodları birbirine bağlamakta zorlanır (Sözen, 2003: 137). Eisenstein'a göre de bir sanatçı renkle içerik arasında yeni bir ilişki kurduğunda bu ilişki artık soyut bir nitelik taşımaktadır. Çünkü renk artık bu yeni sistem içerisinde anlam kazanmakta ve sanatçıya yaratıcılığını kullanabilme olanağı getirmektedir (Sözen, 2003: 141). Dolayısıyla yönetmenin film evreni içinde bilinçli olarak kodladığı renkler insan psikolojisinin ötesinde farklı anlamlar taşıyabilir ve izleyiciye çeşitli mesajlar iletebilmektedir.

Sinema ve renk ilişkisi bağlamında yapılan tüm bu değerlendirmeler doğrultusunda renk öğesinin sinema bağlamında birçok farklı işleve sahip olduğu görülebilmektedir; renk kimi zaman izleyicinin bakışını yönlendirir, kadrajda neyi göreceğini söyler. Kimi zamansa izleyicinin duygusal tepkilerini yönlendirir; filmin sahnelerinin atmosferini ve dramaturjinin derinliğini belirler. Rengin doğa ve deneyimlerimiz bağlamında biçimlenmiş olan, insan psikolojisindeki etkileri, filmde anlam yaratma ve izleyicinin filmdeki olaylarla duygusal olarak bağlanmasını/özdeşleşmesini sağlayan bir işleve de sahiptir. Renk görüntü estetiği ve görsel haz bağlamında filme katkı sağlarken, hem belirgin bir renk paleti kullanımı yoluyla özgün bir hikâye evreni oluşturma, hem de renk kodları aracılığıyla yönetmen-

lere yeni anlamlar yaratabilecekleri katmanlar ve derinlik oluşturma olanağı tanımaktadır.

3. KUROSAWA'NIN RESİM SANATIYLA İLİŞKİSİ VE SİNEMAYA YANSIMASI

Akira Kurosawa, 1910 yılında Tokyo, Japonya'da altı çocuğun en küçüğü olarak doğmuştur. Köklü bir samuray soyundan gelmekle birlikte batı dünyasına ve yeniliklere oldukça açık olan bir baba figürü tarafından yetiştirilmiştir. Kurosawa'nın resim sanatına olan ilgisi, sinemaya olan ilgisinden çok daha önceye dayanır. 1928'de Dushuka Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolur. Eğitimi sırasında Urozu, Tessai, Taiga gibi klasik tarza sahip ressamlara ilaveten Van Gogh, Chagall gibi batı sanatından gelen sanatçıların stilleri de ilgisini çekmiştir (Akkoyunlu Ersöz, et al., 2009: 13).

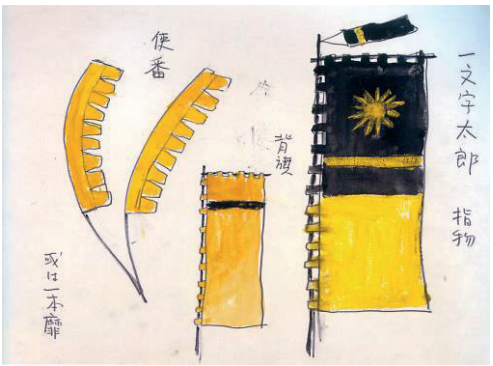
Resim yapmaya olan tutkusu onu ressamlığı bir meslek olarak seçmeye yönlendirir, ancak sinemayla ilgilenen ağabeyi Heigo'nun intiharı ve diğer ağabeyinin ani ölümü sebebiyle Kurosawa ailenin geçimine katkı sağlamak durumunda kalır. Kurosawa anılarını anlattığı kitabı Kurbağa Yağı Satıcısı'nda o yıllarda bir ressam olarak başarıya ulaşmanın zorluğunu ve resim alanında kendine ait bir tarz yaratmak konusunda yaşadığı zorlukları şu cümlelerle aktarmaktadır;

"Ne zaman Cezanne'ın bir röprodüksiyonuna bakıp sokağa çıksam, evler ve ağaçlar her şey bana bir Cezanne tablosuna bakarmışım gibi geliyordu. Van Gogh ya da Utrillo'nun resimleri de bende aynı etkiyi yaratmaktaydı, gerçek dünyayı değiştiriyorlardı. Kendi gözlerimle gördüğüm dünyadan çok daha farklı bir dünya görüyordum. Başka bir deyişle, benim kendime özgü bir görüşüm yoktu" (Kurosawa, 2006: 92-93)

Hem ailesine maddi katkı sağlama konusunda, hem de Kurosawa'nın resim alanında kişisel bir üslup yaratma konusunda kendisiyle ilgili şüpheleri onu başka sektörlerde iş bulmaya yöneltmiştir. Nihayetinde 1936 yılında sinema kariyerinin başlangıcı olarak kabul ettiği P.C.L. (Photo Chemical Laboratuary) film stüdyosunda asistan yönetmen olarak -çok da istemeyerek- işe başlar (Kurosawa, 2006: 96). Bu girişim Kurosawa'nın Japon sinemasının en iyi yönetmenlerinden biri olmanın ötesinde uluslararası sinema sahnesinde de büyük etkiler yaratan filmlere imza atmasının ilk adımlarını oluşturmuştur.

Kurosawa kendini sinemanın anlatım olanakları içinde daha rahat hissetse de onun hayat öyküsünü inceleyen Tassone'ye göre Kurosawa'nın "gönlünde ilk yatan resimdir" (Akkoyunlu Ersöz, et al., 2009: 13). Prince'in (1991: 72) vurguladığı üzere ailede yaşanan krizle birlikte Kurosawa ressam olma planlarını bırakmış ve bunun yerine "rüzgâr ve karla kaplı, dolambaçlı bir yolculuğa" çıkmıştır. Resim sanatına olan bu ilgisi filmlerine nüfuz etmeye devam etmiştir; Kurosawa'nın resim sanatı ile arasındaki bu güçlü bağın yansımalarını filmlerinde görmek mümkündür; kullandığı görsel estetik, renk paleti, kadraj yapıları ile her bir sahne bir tablo titizliğiyle düzenlenmiş ve renklerin bilinçli kullanımı aracılığıyla güçlü dramatik etkiler yaratılmıştır. Kurosawa yönettiği her filmin hazırlık aşamasında görsel hikâye şablonlarını (storyboard), karakter ve mekân tasarımlarını, kıyafetleri, aksesuarları bizzat kendisi resimlemekte ve çekim öncesinde filmin görüntülerine dair önemli kararları bu yolla görselleştirmektedir (Görsel 1-2). Kurosawa bu süreçle ilgili şunları aktarmıştır:

Görsel 1. Kurosawa tarafında yapılan, Ichimonji Hanedanlığını temsil eden siyah- sarı sancağın eskizleri (Akkoyunlu Ersöz, et al., 2009: 73).



Görsel 2. Sancakların filmdeki görüntüsü.

"Storyboard'ları çizerken bir sürü şey düşünüyorum. Yerin çerçevesi, kişilerin psikolojisi ve duyguları, hareketleri, bu hareketleri yakalamak için gereken kamera açısı, ışık, kostümler ve aksesuarlar (…) Tüm bunların özelliklerini düşünmezsem görüntüyü çizemem. Hatta storyboard'ları bunları düşünebilmek için çiziyorum desem, neredeyse daha doğru olacak. Bu şekilde açıkça görmeden önce, bir filmdeki her sahnenin görüntüsünü saptıyor, verimli kılıyor ve kavrıyorum. Ancak o anda gerçek anlamda film çekimine girişiyorum. Öte yandan bu süreç asıl senaryoyu yazarken aklımda biçimleniyormuş gibi geliyor bana, çünkü sık sık, kabul edilmeyen senaryo müsveddelerimin arkalarında türlü türlü çizimler buluyorum" (Akkoyunlu Ersöz, et al., 2009: 9).

Gerçekten de Kurosawa'nın resimleri ile filmdeki karşılıklarına bakıldığında yönetmenin daha çekime başlamadan önce filmi keskin hatlarla tanımladığı görülmektedir. Resimlerde karakterin nasıl görüneceği, kişilik özellikleri, kıyafet ve aksesuarları gibi birçok özellik detaylı olarak görülebilmektedir. Örneğin Ran filminde Hükümdar Hidetora (Görsel 3-4) ve Leydi Kaede (Görsel 5-6) karakterlerinin Kurosawa tarafından yapılmış olan portre resimleri ile filmdeki görüntülerinin oldukça benzer nitelikler taşımakta olduğu görülmektedir.

Görsel 3. Kurosawa tarafından yapılan Hidetora karakterinin portre resmi (Akkoyunlu Ersöz, et al., 2009: 54).

Görsel 4. Hidetora karakterinin filmden alınan görüntüsü.

Görsel 5. Kurosawa tarafından yapılan Leydi Kaede karakterinin portre resmi (Akkoyunlu Ersöz, et al., 2009: 59).

Görsel 6. Leydi Kaede karakterinin filmden alınan görüntüsü.

Kurosawa resimlerinden bahsederken sanatsal bir amaçtan ziyade filmin atmosferi üzerinde durduğunu belirtir. Resimleri ve filmleri arasındaki ilişkiyi kendi cümleleriyle şu şekilde aktarmaktadır; "ben bir film için desen çizerken kendimi sanatsal bir plan üstünde konumlandırmıyorum. Benim istediğim sadece bu desenlerin oyunculara yardımcı olması ve sahnelerin anla-

mını ya da havasını daha iyi kavrayabilmesini sağlaması" (Akkoyunlu Ersöz, et al., 2009: 10).

Kurosawa'nın resimlerinin Japon geleneksel resim sanatından ziyade batı sanatına daha yakın olduğunu söylemek mümkündür. Çekim öncesinde yaptığı resimlerinde kullandığı stil çoğunlukla izlenimcilikle ilişkilendirilebilecek özelliklere sahipken, kimi zaman gerçeğe öykünmeyen, sıra dışı renk kullanımlarının dışavurumcu bir yaklaşım taşıdığı söylenebilir. Örneğin ana karakter Ichimonji Hidetora'nın aklını yitirerek Azusa Kalesi'nin yıkıntıları arasında tek başına gezdiği sahne için yaptığı resimde Hidetora'nın yüzünde ve teninde -gerçekçi olmayan bir şekilde- yeşil rengi kullanmıştır (Görsel 7). Bu sahnenin filmdeki karşılığı ise bir zamanlar gücü elinde tutan bir hükümdar olarak, canlı bir ten rengi ve güçlü bir yüzle görülen Hidetora karakterinin, başına gelen ihanetle örülü olayların ardından aklını yitirişi sonucunda beyaz, zayıf ve çelimsiz bir yüzle tasvir edildiği görülmektedir (Görsel 8).

Görsel 7. Hidetora'nın aklını yitirişi sahnesi Kurosawa tarafından yapılan resimde yeşil bir yüzle ifade bulmuştur (Akkoyunlu Ersöz, et al., 2009: 64).

Görsel 8. Hidetora'nın aklını yitiriş sahnesinin filmden alınmış görüntüsü.

Tsurumaru'nun Azusa kalesinin yıkıntılarında aslında hiç gelmeyecek olan ablasını ve Dolayısıyla kendi sonunu bekleyişini tasvir eden bu sahnenin resminde Kurosawa'nın gökyüzünde sarı, turuncu, kırmızı, yeşil ve mavi ile gri tonların eşlik ettiği karışık bir gökyüzü betimlediği görülmektedir (Görsel 9). Aynı zamanda filmin final sahnesi olan bu dramatik sahnenin filmdeki karşılığında ise gökyüzünde bu renkleri görmek mümkün olmasa da Tsurumaru'ya kapalı, gri-sarı ve boğucu bir alacakaranlık atmosferinin eşlik ettiği görülmektedir (Görsel 10).

Janti Kurosawa'nın Van Gogh, Cezanne, Chagall ve Rouault'nun sanatına duyduğu hayranlığa değinirken resimlerinde izlenimci ve dışavurumcu göndermelerin açığa çıktığından bahsetmektedir (Akkoyunlu Ersöz, et al., 2009: 7-8). Richie (1985: 639) ise Kurosawa'nın Ran'da kullandığı sinematografinin ve renk disiplininin, izleyiciye olayları sunuş şeklinin tam bir dışavurumcu bakış açısına sahip olduğunu belirtmiştir. Gerçekten de Kurosawa'nın resimlerinde yarattığı biçimler fiziksel gerçekliği olduğu gibi yansıtırken, kullandığı renkler son derece canlı ve konturlar belirgin ve rahattır. Kurosawa'nın Ran filmi bağlamında incelenen resimlerinde bu resimleri yapma amacının sanatsal ya da estetik bir görüntü elde etmek yerine, sahnelerin anlamını, karakterin içinde bulunduğu psikolojiyi ifade etmek olduğundan, biçimsel düzlemde gerçekçi, renksel düzlemde ise duyguları ön planda tutan, gerçek ötesi bir yaklaşım kullandığı görülmektedir.

4. RENK BAĞLAMINDA FİLME VE SAHNELERE GENEL BAKIŞ

Japoncadaki karşılığı "kaos – kargaşa" anlamına gelen "Ran", adıyla uyumlu şekilde yoğun bir kaos hikayesini anlatmaktadır. Kurosawa'nın Shakespear'ın "Kral Lear" oyunundan esinlenerek yazdığı senaryo başıbozuk bir güç tutkusu, oğulların babalarına ihaneti ve her şeyi yok eden savaşlar ile cinayetlerin acımasız ve trajik hikayesini temel almaktadır. Kurosawa Ran'da Sengoku Jidai dönemini karakterize eden iç savaşlar, siyasi istikrarsızlıklar, hırs ve ihanetin yaygın desenlerini kullanmaktadır (Prince, 1991: 454).

Film hükümdarlığın başındaki Ichimonji Hidetora'nın gördüğü bir rüya üzerine hükümdarlıktan çekilerek bayrağı büyük oğlu Taro'ya devretmesini ve bunun ardından baba ve kardeşler arasında yaşanan olayları ele alan bir olay örgüsüne sahiptir. Hidetora'nın en büyük oğlu Taro, ortanca oğlu Jiro ve en küçük oğlu Saburo miras bölüşümü sonrasında iktidar mücadelesine girişirler ve bu mücadele nihayetinde tüm aileyi ve topraklarını yoğun bir kaosa ardından da yıkıma sürükler.

Görsel 9. Kuroswa'nın resminde Azusa Kalesi'nin yıkıntıları arasında gezinen ve kendi sonunu bekleyen Tsurumaru'ya sarı, kırmızı, mavi, yeşil ve gri tonlarında bir gökyüzü eşlik etmektedir (Akkoyunlu Ersöz, et al., 2009: 69).

Görsel 10. Tsurumaru'nun bekleyiş sahnesi – filmden alınan görüntü.

Donald Richie "Eğer Amerikan filmi aksiyon açısından en güçlüyse ve Avrupalı film karakter açısından en güçlüyse, o zaman Japon filmi, karakterleri kendi çevrelerinde sunma açısından, ruh hali veya atmosfer açısından en zengin olanıdır" demiştir (McDonald, 2006: 1). Gerçekten de Fuji dağının eteklerinde çekilen film için Kurosawa'nın hem tasarım hem de üretim açısından oldukça geniş çaplı ve detaylı bir çalışma yapmış olduğu, savaş sahnelerinde oldukça yüksek sayıda figüranın kullanıldığı, filmin toplam bütçesinin 12 milyon doları ve çekimlerinin de bir yıl kadar sürdüğü bilinmektedir (Richie, 1985: 625). Chant'ın (2021) aktarımıyla Kurosawa'nın hem ressam hem de film yapımcısı olarak becerilerinin ve iki medyayı (resim ve sinema) harmanlamasının en güçlü örneklerinden ikisi, kariyerinin sonuna doğru ürettiği epik uzun metrajlı Kagemusha ve Ran'da karşımıza çıkmaktadır.

Film, yeşil tepelerde gerçekleştirilen bir domuz avı sekansıyla başlar. Filmin açılış sahnesi hükümdarlığın başında olan Hidetora'yı temsil eden siyah ve sarı çadırın merkezde olduğu, Ayabe ve Fujimaki'yi temsil eden siyah ve beyaz çadırların kadrajın sağında ve solunda, daha küçük ölçekte konumlandırıldığı bir geniş plan ile başlamaktadır. Dolayısıyla karakterler arası hiyerarşi düzeninin daha ilk sahnede renk ve kadrajdaki yerleşim aracılığıyla izleyiciye aktarıldığı görülmektedir (Görsel 11).

Görsel 11. Hidetora, Ayabe, Fujimaki arasındaki hiyerarşinin renk ve mekân düzenlemesi ile ifadesi.

Pesa (2017), Filmin açılış sekansının sabit kompozisyonu, yemyeşil, nefes alan bir manzara üzerinde statik figürlerin konumlandırılması nedeniyle bir dizi tabloyu andırdığından bahseder. Ona göre bu sessiz çekimler yönetmenin çok yönlülüğünü çok iyi anlatmakta ve Kurosawa'nın sanatçı kimliği ve ressam gözünü sergilemektedir.

Hükümdar Ichimonji Hidetora, üç oğlu, Efendi Ayabe ve Efendi Fujimaki hükümdarlık çadırında kurulmuş olan sofrada, Hidetora'nın öldürmeyi başardığı domuzun şerefine toplanmışlardır. Genel planda siyah çadırıyla görülen Ayabe ve beyaz çadırıyla görülen Fujimaki'ye ek olarak Hidetora'nın solunda üç oğul Taro, Jiro ve Saburo sırasıyla kırmızı, sarı ve mavi kıyafetler ile oturmaktadırlar. Daha başlangıç sekansında oğullar ile ilişkilendirilen bu renkler sahnede görülen kıyafetlerin ötesinde her bir oğulun sanca-

ğında da tekrar ederek temsil özelliği kazanmış olur (Görsel 12).

Görsel 12. Hidetora ve oğulları Taro (sarı), Jiro (kırmızı) ve Saburo'nun (mavi) renklerle temsili.

Bununla birlikte her karakterin renk kodunun da kişilik özellikleri ve kişisel yolculukları ile yakından ilişkilendirmek mümkündür. Örneğin, filmin anlatı yapısı içerisinde ilerleyen sahnelerde izleyiciler kırmızı renkle kodlanan ilk oğul Taro'nun güç, tutku ve tehlike ile yoğunlaşmış iktidar hırsına, sarı ile kodlanan ikinci oğul Jiro'nun ihanet ve entrikacı doğasına, mavi ile kodlanan üçüncü oğul Saburo'nun ise sonsuz bir dürüstlük ve sadakatle örülü yolculuğuna tanıklık ederler.

Filmin başlarında altın işlemeli beyaz kıyafetiyle görülen Hidetora ise oğulları temsil eden kırmızı, sarı ve mavi ana renklerin renk tayfında bir bileşimi, yani "bütünleştirici bir çatı" olarak ortaya çıkan beyaz renk ile temsil edilmektedir. Başlangıçta güç ve otoritenin sembolü olarak altın işlemeli beyaz kıyafetleri ile aydınlık, güneşli bir ortamda, sıcak ve canlı renklerin oluşturduğu bir atmosferde görülen Hidetora'nın, oğullarının ihaneti ile başlayan çöküş sürecinde giderek koyu, soğuk ve gri tonların hâkim olduğu bir atmosfer içinde, kirli kıyafetler ve beyaz bir yüz ile görülmesi de karakterin yolculuğunu, değişimini görsel olarak aktaran ve zenginleştiren bir yapı oluşturmaktadır (Görsel 13-14).

Görsel 13. İmparator Hidetora üzerinde beyaz kıyafetiyle görülmektedir.

Görsel 14. Yaşadıklarından sonra tamamen aklını yitirmiş olan Hidetora, geçmişte yıktığı bir kalenin enkazında gezmekte, geçmişin hayaletlerini aramaktadır.

Kurosawa'nın Ran filmde sahnelerin duygusal atmosferini, çoklu ana karakterleri, kişiliklerini ve yolculuklarını izleyiciye renk aracılığıyla aktarmaya odaklandığı görülmektedir. Oldukça kalabalık olan ve kimi zaman ikiden fazla klanın karşı karşıya geldiği savaş sahnelerinde rengin sunduğu temsil, izleyicilerin bu sahneleri okumasını kolaylaştıran bir yapı da sunmaktadır. Örneğin Taro'nun ölümünden sonra kırmızı sancağı devralan Jiro'nun topraklarına girerek babasını aramak isteyen Saburo'ya (mavi) Fujimaki'nin (beyaz) adamları eşlik etmektedir (Görsel 15-16) Daha sonra Ayabe'nin de (siyah) katıldığı bu savaş sahnelerinde Kurosawa'nın tarafları birbirinden ayırmak için renklerin sağladığı temsil olanağından faydalandığı görülmektedir.

Görsel 15. Jiro (kırmızı) babasını bulmaya geldiğini söyleyen Saburo'yu kalabalık ve savaşa hazır bir ordu ile karşılar.

Görsel 16. Babasını bulmak için abisi Jiro'nun topraklarına gelen Saburo'ya (mavi) Fujimaki'nin (beyaz) adamları eşlik etmektedir.

Filmin genel yapısı içerisinde savaş sahnelerinde kapalı bir hava, gri dumanlarla oluşan soğuk bir renk paleti içerisinde kırmızının oldukça canlı ve baskın kullanımı, kan ve şiddetin acımasızlığını çok etkili bir şekilde vurgularken, gün ışığının, sarı ve yeşilin doğa sahnelerindeki hakimiyeti, huzur ve doğal düzenin sembolleri olarak ön plana çıkmaktadır.

Film anlatısında Hükümdar Hidetora'nın kalesinin yakıldığı sahne, filmin dramatik sahnelerinden biridir ve bu sahne renklerin hem mekân/atmosfer düzenlemesi, hem de temsili kullanımı açısından önem arz etmektedir. Bu sahnede Hidetora kendi oğlu tarafından tüm tebaasının ve adamlarının katledilişine ve kalesinin yakılmasına tanıklık etmektedir. Bu sahnenin genel atmosferi soğuk, dumanlı bir görünümü veren gri tonlarını ön plana çıkarırken, başlayan yangınla kırmızı ve turuncu renkler yoğunlaşır (Görsel 17). Ateşin kızıllığı ve turunculuğu, izleyicinin duygusal tepkisini yönlendirir ve sahnenin dramatik yoğunluğunu arttırır. Bununla birlikte ateşin kırmızısı, kanı, yıkımı, ölümü, Hidetora'nın aile içi çatışmalarını, ihaneti de çağrıştırırken Hidetora'nın trajik hikayesini derinleştirir. Büyük bir hanedanlığa hükmeden Hidetora'nın her şeyini kaybetmiş bir adam olarak kaleden çıktığı sahnede Kurosawa, büyük ihanete uğramış olan Hidetora'yı kendisine karşı birlik olmuş iki oğlunu temsil eden sarı ve kırmızı bayrakların arasından görür. Hidetora'nın bir zamanlar ellerinde olan gücü, topraklarını, tebaasını, her şeyini kaybetmiş, "ölmeyi bile başaramamış" bir adam olarak kaleyi terk ederken Kurosawa'nın seçtiği kadraj oldukça özeldir; ihanete uğradığı iki oğlunu temsil eden kırmızı ve sarı renkli sancaklar ön planda ve büyük gösterilirken, Hidetora beyaz kıyafetiyle ortada, küçük, sıkışmış ve yalnızdır (Görsel 18).

Görsel 17. İki oğlu tarafından ihanete uğrayan Hidetora yangının ortasında kendi ölümünü beklemektedir.

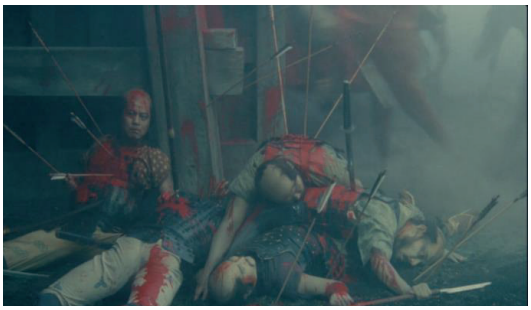
Görsel 18. Hidetora'nın kaleden çıkışı, ona tuzak kuran iki oğlunu temsil eden kırmızı ve sarı bayrakların arasından bakmaktadır.

Devamında yer alan, Hidetora'nın kaleyi terk etmek üzere yürüdüğü planda ise daha önce karışık bir düzende bir arada görülen sarı ve kırmızı sancaklar iki yana ayrılırken görülür (Görsel 19). Bu sahnede oğulları temsil eden renklerin, babalarına karşı birleşmişken izleyiciye bir arada gösterilmesi, ancak babaları devreden çıktığında ayrışarak karşı karşıya durmaları, metaforik düzlemde önemli bilgiler vermektedir. Gerçekten de izleyiciler takip eden sahnelerde kırmızı ve sarı, yani Taro ve Jiro arasındaki kutuplaşma, gerilim ve çözülmeye tanıklık ederler.

Görsel 19. Hidetora'nın sığındığı Üçüncü Kale'nin sağda Taro ve solda Jiro tarafından kuşatılışı ve sağ kalan Hidetora'nın kaleden çıkışı.

Filmin gerilimin en yüksek olduğu bu sahnenin büyük bir kısmı ortam seslerinden arındırılmıştır. Kurosawa savaşın büyüklüğünü, klanların askerlerin, büyük kitleler halindeki hücumunu geniş açılarla verirken, her yanına oklar saplanmışken hala ayakta durmaya çalışan bir samurayı, kale duvarlarından akan kanı, üst üste yığılmış cesetleri gösteren detay planları dramatik bir müzikle birleştirmeyi tercih etmiştir. Prince'in (1991: 459) aktarımıyla bu sahnede "görüntüler yoğun bir şekilde birikir, dehşeti dehşet üzerine yığar ve Kurosawa bunları eski Kamakura dönemi anlatı tablolarındaki bir akış ve kompozisyon enerjisi gibi yapılandırır. Ancak bu, cehennemin bir tablosu olacaktır". Gerçekten de bu sahnede hem dış mekân çekimlerinde hem de iç mekânda görülen savaş, şiddet ve kıyım, gri, dumanlı soğuk bir renk paletine eşlik eden yoğun ve canlı bir kırmızı ile vurgulanmıştır (Görsel 20 -21).

Görsel 20. Kırmızı rengin savaş sahnelerinde kullanımı.

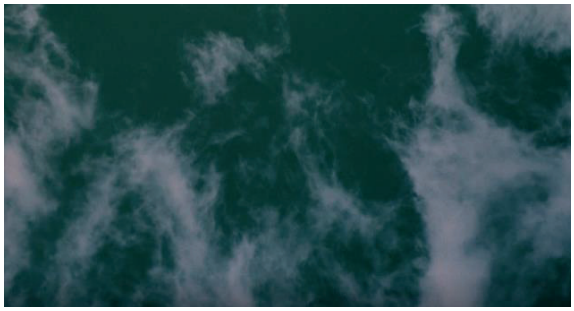


Görsel 21. Kaede'nin öldürülüş sahnesinde kanın kullanımı.

Nihayetinde Saburo babasını bulmayı başardığında Hidetora gözlerini güneşle parlayan gökyüzüne çevirir (Görsel 22). Kurosawa Hidetora'nın bakış noktasını izleyiciyle paylaşır; ekrana gri gökyüzünü kaplayan beyaz bulutların ilerleyişi gelir (Görsel 23). Bulutlar ve gökyüzü temasının film süresince çeşitli sahnelerin aralarında tekrar etmesi dikkat çekicidir. Kurosawa'nın kimi zaman parlak mavi bir gökyüzündeki beyaz bulutları, kimi zamansa hızlı bir şekilde güneşi örten gri ve kalın bulutları ekrana getirmesi, tıpkı doğa ve renkle ilişkilendirdiğimiz psikolojik etkileşimlere benzer bir düzlemde kullandığı görülmektedir.

Görsel 22. **Saburo'nun Hidetora'ya kavuşması sahnesi.**

Görsel 23. Hidetora'nın bakış açısı; beyaz bulutlar.



Görsel 24. Günbatımının karanlığında Hidetora ve Saburo'nun bedenleri samuraylar tarafından taşınır.

Görsel 25. Yıkılmış kalenin surlarında kendi sonunu bekleyen Tsurumaru elinden Buda'nın resmi olan parşömeni kayalıklara düşürür.

Filmin olay örgüsünde öne çıkan olaylardan bir diğeri de Saburo'nun ölüm sahnesidir. Kurosawa, oğlunun ölümüne tanıklık eden bir babanın yaşadığı trajediyi aktarmak için soğuk mavi ve gri tonları seçmiştir. Filmin ilk sahnesinden son sahnesine kadar babasına sadık kalan ve dürüst karakteriyle görülen, mavi renkle temsil edilen Saburo'nun ölüm sekansını, yaşadığı bu son acıya dayanamayarak oğlunun cesedi üzerine yığılıp kalan Hidetora'nın ölümü takip etmektedir. Güneşin parlaklığı ve beyaz bulutların eşliğiyle başlayan bu sahne, Saburo'nun ölü bedeninin kahverengi yoz toprağın üzerine yığılmasıyla soğuk ve koyu tonlara bürünmektedir. Final sahnesinde samuraylar tarafından art arda cenazeleri taşınan Hidetora ve Saburo'ya yine gün batımının alaca karanlığı ve dağların silüetinden oluşan koyu gri bir arka plan eşlik etmektedir. Bu sahne aynı zamanda ufukta, Asuka kalesinin yıkıntıları arasında ümitsizce kendi ölümünü bekleyen Tsurumaru'ya bağlanır. Geçmişte Hidetora tarafından kör edilmiş olan Tsurumaru çaresizce yolunu bulmaya çalışırken elinde taşıdığı Buda'ya ait parşömeni kayalıklara düşürür (Görsel 25). Film parşömendeki Buda'nın görüntüsünü içeren detay plan ile sona ermektedir.

5. SONUÇ

Akira Kurosawa'nın "Ran" filminde renk kullanımına odaklanan bu araştırma, sinemada renklerin görsel estetik anlamındaki katkısından öte, film anlatısını zenginleştiren ve yeni temsili anlamlar taşıyan önemli öğe olduğunu göstermiştir. Kurosawa'nın görsel sanatların hem resim hem de sinema alanında ustalıklı renk kullanımı, karakterlerin psikolojik derinliklerini, filmdeki tematik çatışmaları ve duygusal atmosferi şekillendirmede ve izleyiciye aktarmada önemli bir rol oynamaktadır.

Çalışma kapsamında incelenen, Ran filminin çekim öncesinde Kurosawa tarafından yapılan resimler ile filmin çekim sonrası görüntüleri arasında oldukça benzerlik olduğu saptanmıştır. Bu durum görsel sanatlar alanındaki kariyerine resim eğitimiyle başlayan Kurosawa'nın çekim öncesinde filmin sahneleri, mekanları, karakter ve çevresel tasarımlar gibi görselleri ve sahneler bağlamında izleyiciye aktaracağı duyguyu bilinçli bir şekilde planlamış olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte film bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenen resimleri ve filmden alınan görseller doğrultusunda yapılan incelemede, Kurosawa'nın görsel bir ifade aracı olan resimde, fırça, boya gibi araçlarla ortaya koyduğu dışavurumcu yaklaşımının, yine sinemanın kendi araçları olan kamera, renk, ışık, kurgu gibi araçlarla da kendine has bir biçimde karşılık bulduğu görülmüştür.

Analizin bulguları, "Ran" filmindeki karakterlerin kodlandığı renklerle olan ilişkisinin, onların kişilik özellikleri, etik değerleri ve kaderleriyle nasıl iç içe geçtiğini ortaya koymuştur. Kurosawa'nın ana karakterler olan oğullar için seçtiği renkler, kırmızı, sarı ve mavi, aynı zamanda renklerin psikolojik etkileri bağlamında da film anlatısı süresince karakterlerin iç dünyalarına ve yolculuklarına ilişkin derinlemesine bir bakış sunmaktadır. Film boyunca istikrarlı bir şekilde tekrarlayan bu renk kodlarının aynı zamanda kalabalık savaş sahnelerinde karşı karşıya gelen tarafların izleyici tarafından takibini kolaylaştırdığını da söylemek mümkündür.

Bununla birlikte Kurosawa film anlatısı içinde kritik öneme sahip olan sahnelerin dramatik derinliğini izleyiciye aktarmak için yine renk öğesine başvurmaktadır. Örneğin şiddetin doruk noktasına çıktığı savaş sahnelerine koyu ve soğuk tonlar hakimken, kanın kırmızısının yoğun ve canlı bir şekilde kullanılması bu sahnenin gerilimini önemli ölçüde arttırmaktadır.

Dolayısıyla incelenen film bağlamında rengi hem anlatımı, filmin sahnelerinin duygusal atmosferini destekleyici, hem temsili hem de estetik bir öğe olarak kullanarak zenginleştirilmiş bir film anlatımı ortaya koymuştur. Akira Kurosawa'nın "Ran" filmindeki renk kullanımına yönelik bu analiz, sinemada renklerin güçlü bir anlatı ve temsil aracı olarak nasıl işlev görebileceğini göstermiştir. Renkler, filmde anlam yaratma sürecinde merkezi bir role sahip olup, karakter gelişimi, atmosfer yaratma ve tematik derinliğin arttırılması, temsil gibi önemli işlevler üstlenir. Bu çalışma, sinema sanatında renk kullanımının önemini ve işlevselliğini vurgularken, gelecekteki araştırmalara yeni perspektifler sunmayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

AKKOYUNLU ERSÖZ, B., ÇOLAKOĞLU , F. & BAHAR, T.M. DÜZ. (2009). *Kurosawa: Desenler.* İstanbul: Pera Müzesi.

BELLANTONİ, P. (2005). *If It's Purple, Someone's Gonna Die: Power of Color in Visual Storytelling.* Oxford: Focal Press.

BOZ, Ö. (2021). Sinema ve Resim Ekseninde Medyalararası Bir İnceleme: Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı Filmi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Issue 35, pp. 262-283.

BRANİGAN, E. (2018). *Tracking Color in Cinema and Art: Philosophy and Aesthetics.* New York: Routledge.

BÜKER, S. (2010). *Sinemada Anlam Yaratma.* İstanbul: Hayalbaz Kitap.

CHANT, I. (2021). *The Brush And The Lens: Akira Kurosawa As Painter And Film Maker.* [Çevrimiçi] Available at: https://www.popmatters.com/akira-kurosawa-painter-filmmaker [Erişildi: 01 05 2024].

ELLİOT, A. J. & MAİER, M. A. (2007). Color and Psychological Functioning. *Current Directions in Psychological Science*, 16(5), pp. 250-254.

ELLİOT, A. J. et al. (2007). Color and psychological functioning: The effect of red on performance attainment. *Journal of Experimental Psychology: General*, 136(1), pp. 154-168.

ERASLAN, R. U. (2020). Temel Renk Armonilerinin; Sanat, Tasarım ve Sinema Alanların Da Kullanımı. *Fine Arts*, 15(1), pp. 71-87.

HİLL, R. A. & BARTON, R. A. (2005). Red enhances human performance in contests. *Nature*, Cilt 435, p. 293.

HİRANO, K. & KUROSAWA, A. (1986). Making Films for All the People: An Interview With Akira Kurosawa. *Cineaste*, 14(4), pp. 23-25.

KIRIK, A. M. (2013). Sinemada Renk Öğesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi. pp. 71-.

KOCA, Ş. E. (2019). Sinemada Anlam Yaratma Sürecinde Rengin Metaforik Kullanımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 23, pp. 223-239.

KUROSAWA, A. (2006). *Kurbağa Yağı Satıcısı.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

MCDONALD, K. I. (2006). *Reading a Japanese Film: Cinema in Context.* Honolulu: University of Hawai Press.

MOCKENHAUPT,B. (2007). *EsquireMagazine.*[Online] Available at: https://www.esquire.com/news-politics/a2155/esq0307fincher/[Accessed 05 05 2024].

O'CONNOR, Z. (2011). Colour psychology and colour therapy: Caveat emptor. *Color Research & Application*, 36(3), pp. 229-234.

PESA, T. (2017). *Sydney Film Festival | Akira Kurosawa: from canvas to screen.* [Çevrimiçi] Available at: https://www.art-almanac.com.au/sydney-film-festival-akira-kurosawa-canvas-screen/ [Erişildi: 01 06 2024].

PRİNCE, S. (1991). *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa- Revised and Expanded Edition.* Basım yeri bilinmiyor: Princeton University Press.

RİCHİE, D. (1985). *The Films of Akira Kurosawa.* Berkeley: University of California Press.

SERPER, Z. (2000). Blood Visibility/invisibility in Kurosawa's Ran. *Literature/Film Quartely*, 28(2), pp. 149-154.

SÖZEN, M. (2003). *Sinemada Renk: Sembolik Anlamlar.* Ankara: Detay Yayıncılık.

VACCHE, A. D. & PRİNCE, B. (2006). *Color the Film Reader.* New York: Routledge.

WATKİNS, L. (2002). Light, Colour and Sound in Cinema. *Paragraph*, 25(3), pp. 117-128.

YÜKSEL, A. (2009). Exterior Color and Perceived Retail Crowding: Effects on Tourists' Shopping Quality Inferences and Approach Behaviors. *Journal of Quality Assurance in Hospitality & Tourism*, 10(4), pp. 233-254.

ULUDAĞ ERASLAN, R. (2020). Temel Renk Armonilerinin; Sanat, Tasarım ve Sinema Alanların Da Kullanımı. Fine Arts, 15(1), 71-87.