

Received / Geliş
29.11.2017

Article History
Accepted / Kabul
11.12.2017

Available Online / Yayınlanma
20.12.2017

EPOCHS OF BLUE SYMBOLISM AND ART

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MAVİ SİMGEÇİLİĞİ VE SANAT

Ceren YILDIRIM¹

Abstract

Blue is a Holy colour representing eternity in ancient civilizations such as India, China, Mesopotamia as well as Shamanism. Despite a deep respect towards blue in Asian cultures, the West took a different attitude. For example, blue didn't register as a signifier in ancient Greece. Israelites valued blue as much as other eastern cultures. Blue represents Virgin and it became more prominently used after the invention of St. Dennis Blue during medieval period. It has been the colour of sadness as depicted by Vermeer and throughout Romantic era. A flower mentioned in Novalis's fiction (1802), Aquilegia vulgaris, is the symbol of ideals and love. The "yellow-blue theory" of Goethe impacted 19th century painters. The divine power attributed to blue is universal but originated from the East. On the other hand the use of this colour by Westerners, and especially its achromatic tones, is a result of inspiring to melancholy or could be due to sense of isolation or subliminal citations to Mary.

Keywords: Gök (blue), mythology, divinity, Psycho-physiology, East-West, symbol.

Özet

Maviye atfedilen tanrısal güç, sonsuzluk, birlik anlamları milletler-arası ortak olup Doğu kökenlidir. Mavi, Şamanizm'de, Eski Hint, Çin, Mısır ve Mezopotamya Uygarlıklarında sonsuzluğu simgeleyen ilahi bir renktir. Doğu'daki itibarına karşın mavinin Batı'daki konumu farklıdır. En eski Grek kayıtlarında mavi, bir terim olarak dahi yer almaz. Yahudiler; maviye Doğu Medeniyetleri'ndeki gibi değer biçmişlerdir. Mavi, Ortaçağ'da Meryem'i temsil eder, Saint Denis mavisinin bulunuşunun ardından giderek önemi artar. Gerek Vermeer'in resimlerinde gerekse Romantik Çağda hüznü ifade eder. Novalis'in romanında (1802) geçen mavi hasekiküpesi, ideallerin ve aşkın simgesi olur. Goethe'nin sarı-mavi teorisi 19. yüzyılda sanat dünyasını yoğun şekilde etkilemiştir. Batı kültüründe hüznü ve melankoli simgesi olarak da kullanılmış olan mavideki bu etki rengin soğuk tonlarının verdiği yalnızlık duygusundan kaynaklı olabileceği gibi Meryem tasvirlerinin yarattığı bilinçdışı etkiden de kaynaklanıyor olabilir. Mavi simgeçiliğindeki bir geleneğe dönüşmüş çift anlam Yirminci yüzyıl Batı sanatında tekrar karşımıza çıkar.

Anahtar Kelimeler: Gök, mitoloji, ilahiyat, psiko-fizyoloji, Doğu-Batı, simge.

¹ Dr., Gaziantep Üniversitesi. cerenyldrm@gmail.com

Giriş

Çalışmanın amacı maviye yüklenen geleneksel simgeci anlamlara ışık tutarak bu simgeciliğin sürekliliğine işaret etmek, sürekliliğin dinamiklerini araştırmaktır. Bulgular bizi maviye atfedilen tanrısal güç, sonsuzluk, birlik anlamlarının milletler-arası ortak ve Doğu kökenli olduğu sonucuna ulaştırır. Mavinin diğer simge anlamı yalnızlık, hüznün ve melankolidir; nedenler kültürel olduğu kadar psiko-fizyolojik gerçeklere de dayanır. Çağdaş sanatta her iki simgecilik de karşımıza çıkmaktadır. Yirminci yüzyıl sanatında ortaya çıkan mavi simgeciliğini rengin simge tarihi ile birlikte ele almak mümkündür. Itten'in söylediği anlamda renk kullanımına yapısalıcı (*konstrüktif*), simgeci yaklaşım bir geleneğin sürekliliğidir (Itten, 1973, s.17). Yöntem olarak bu sürekliliği ortaya koyan literatür incelenerek her dönemin sanatından ilgili örnekler verilmiştir. Bunun dışında kavramlar farklı dönem sanatçıların eserleri ile bir potada buluşturularak kavramın evrenselliğine dikkat çekilmiştir. Böylece 20. yüzyıl sanatında ortaya çıkan 'mavi simgeciliği'ne dair kimi örnekler söz konusu gelenekle ilişkilendirilmiştir.

'Semavi'nin Kökeni

Renk sembolizmi büyü ile başlar. Kapalı (primitif) toplumlarda estetik yargılar göreneklerle ilgilidir ve önünde sonunda kutsala açılırlar (Timuçin, 2013, s.57). "*Bir şeyin bünyesine kuvvet atfetme, efsane (mythique) dünyasının başlıca özelliğidir. Bu nedenle soyut kuvvet düşüncesinin insan için gerçek olarak addedildiğini anlıyoruz. İşte bu düşünceden doğan kuvvet, sembollerle gösterilmiştir*" (Turani, 2007, s.80). Renk simgeciliği ilk insanın sanatsal etkinliğinde büyüsel bir güç olarak düşünülmüştür. Ernst Fischer *Sanatın Gerekliliği* adlı çalışmasında sanatın ortaklaşa emek gücünden ortaya çıkışını anlatır (Fischer, 1995, s.45-47). Bununla birlikte sanatın inançtan türediğini öne sürece kadar çok veriye sahibiz. Sanat Şamanik ritüelin müzik ve dansından doğmuştur. İlk sanatsal kalıtlar olan idoller ve mağara hayvan konulu betimler dini ritüellerin önemli parçalarıdır ve amaç estetik değil yaşamsal öneme sahip ritüeli gerçekleştirmektir (Sinemoğlu, 1984, s.10, Tansuğ, 2006, s.23). Bu nedenle Thomson'un da dediği gibi "*(i)lkel toplumlarda ne bilim vardır, ne de sanat; yalnızca büyü vardır*" (1998, s.25) diyebiliriz.

Mavinin büyüsel/mitsel tarihinin kökleri insanlığın en eski dinlerine uzanır. Mavi, Şamanizm'de, Eski Hint, Çin, Mısır ve Mezopotamya Uygarlıklarında sonsuzluğu simgeleyen ilahi bir renkti. Gök Tengri'ye inanan Türkler'de gök -mavi- renk önemli bir yere sahipti. Orta Asya'dan Selçuklu ve Osmanlı kültürüne geçen kırmızı, sarı ve yeşil (yeşil ve gök-mavi) simgeciliğinin kökeninde Şamanizm yatar (Genç, 1997, s.1075-1110, Küçük, 2010, s.185-210). Mavi, Çin mitolojisinde beş temel renkten biridir ve cenneti, sonsuzluğu simgeler (Mazlum, 2011, s.133). Hint mitolojisinde benzer şekilde mavi tenli Vishnu, ruhun sonsuzluğudur (Klaus, 2000, s.83, 84). Mısır'da Evreni yaratan en yüce Tanrı Kneph, gök mavisi renktedir (Delamare ve Guineau, 2007, s.20, 23). *Lapis-lazuli* -lacivert taşı (*ultra-marin* mavi)-, Sumerler'de bereket Tanrıçası İnanna'ya tahsis edilmişti (Çığ, 2008, s.31) ve Babil'de Gök Tanrısı Marduk'un simgesiydi (Turani, 2007, s.106).

Mavi, Mezopotamya'da tanrısal lütfu ve bağışlamayı ifade ediyordu (Mazlum, 2011, s.132). MÖ 3000'de büyük bir ticaret kenti halini alan Ur'da *lapis-lazuli* en çok ithal edilen mallar arasındaydı (Sinemoğlu, 1984, s.55-57). *Lapis-lazuli*, Sumer'de Tanrıça İnanna'ya tahsis edilmişti. Sumer inanışına göre şehirler henüz insanlar yaratılmadan önce Tanrılar tarafından inşa edilmişti. Sanatı da insanlara tanrılar öğretmişti. Sumerler inançları doğrultusunda kentleri yönetmek, korumak için birer baş tanrı görevlendirmişlerdi. Bu çok tanrılı sistemde en önemli ilah, bereketin koruyucusu tanrıça İnanna'ydı. Sumer bir tarım ülkesiydi ve tüm ekonomisi tarıma dayalıydı. Ürünlerin, hayvanların üremesi, çoğalması gerekiyordu. Bunun için de cinsel

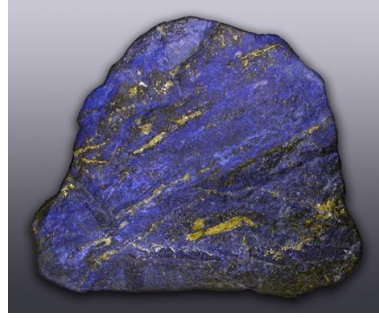
güç artırılmalıydı. Sumerliler buna bir çare bulmuşlardı: Aşk ve sevgi dolu tanrıçaları İnanna'yı, çoban tanrısı saydıkları Kral Dumuzi ile evlendirirlerse onların birleşmesinden ürünler bollaşacak, hayvanlar döllenecek ve böylece ülkeye bereket gelecekti. İnanna'nın tapınakta bulunan altın heykeline adak olarak pahalı giysiler giydirilir, değerli taşlar süs olarak takılırdı, bu taşların başında 'lapis-lazuli'nin geldiğini, İnanna'nın süslenmesini ayrıntılı şekilde anlatan mitik hikayelerden öğreniyoruz. Taş, tanrıçanın en sevdiği takıydı (Çığ, 2008, s.28).

İlk yerleşiklerin, tarım kültürü mitolojileri erkek egemen düzen mitlerinden farklıdır. Ana-erkil mithoslarda yeryüzünü temsilen bir ana bereket tanrıçası vardır. Gökyüzü tanrısı, ondan doğmuştur ve ancak yardımcı bir kuvvet olarak ikincil konumdadır (Campbell, 2014, s. 141-342). Mezopotamya'yı istila eden savaşçı göçerlerde öncekinden farklı olarak bir baş tanrıça değil, baş tanrı vardır. Bununla birlikte Mezopotamya'da fethedenin fethedilmesi yaşanmış, sonradan gelenler Sumerlerin etkisinde kalmıştır.² *Lapis-lazuli*, Babil'de en önemli renk olmaya devam etmiştir. Babil yazıtları Gök Tanrısı Marduk'un mavi giysisinden bahseder, yıldızlar onun eteğinin parlak süsleridir. MÖ 570'te inşa edilen 7 katlı Ziggurat, tepesinde mavi renkli tanrı Marduk'un evi ile efsaneye dönüşen ünlü Babil Kulesi'dir. Tapınağa İhtar kapısından geçerek uzun bir cadde boyunca yüründükten sonra ulaşıldı. Gerek İhtar kapısı gerekse tapınağa giden yolun cadde duvarları *ultra-marin* kaplıydı (Turani, 2007, s.106).

Mezopotamya'da Tanrı, gök ve *lapis-lazuli* arasındaki ilişki açık bir simgesellik içermektedir. Tapınakların en üst katı gökten inen baş tanrıları ağırlamak için yapılmış tanrı evleri, gözlem evleri ve başrahiplerden başkasının giremediği kutsal evlerdi. Birçok Sumer metninde İnanna'nın yeryüzüne inişi anlatılır. Gökten inme düşüncesini bereket kültüründeki Ay tanrısı, toprağı bereketli kılan yağmur tanrısı, gelecek olayların önce gökyüzünde tayin edilerek daha sonra yeryüzüne inmesini araştıran astroloji ve Anadolu'nun dağ tanrıları ile ilişkilendirebiliriz. Çok basamaklı yüksek yapılar olan Zigguratlar Mezopotamya'da Anadolu'nun 'kutsal dağ'larının yerini tutar. Yükseklik, göğe ulaşma, tanrıya ulaşma (aşkınlık, süper-ego geliştirme) psikolojisinin dışavurumudur (Paglia, 1996, s.70-74). *Lapis-lazuli* taşının, içinde pirit taneleri bulunanları daha kıymetli sayılmıştır. Sadece piritin altın parlaklığından ötürü değil; pirit ışıltılı taşlar adeta gece vakti yıldızlı gök nasıl görünüyorsa onun bir yansımasıdır (Fotoğraf 1.). "Öteki şaşkınlık yıldızlardı" diye yazar Finlay, "(b)ütün lapis lazulilerde demir pirit tanecikleri-aptal altını- vardır ve iyi taşlar gök kubbe gibi görünür. Bazı insanların onu kutsal kabul etmesi boşuna değil; evrenin taştan resmi gibi" (Finlay, 2007, s.261).

Simgecilikte yansıtma madenler ve taşlarla başlar, her renk bir taşın, bu taş da bir gezegenin yansımasıdır (Portal, 1845). *Lapis-lazuli*, Mezopotamya'da kaderin içinde saklı bulunduğu bir kutsallık olarak düşünülmüş olmalıdır. Marduk tektanrılı dinlerin habercisidir; tek hakimi olmazsa dünyadan silinip gidecek olan krallığın, idareyi tek bir merkezde toplama politikasından türemiştir. Babil, doğaüstü ile doğayı bir bütün olarak algılayan bu insanları yönetecek olan gücün göklerden yere inmiş, tek ve biricik olanda gizli bulunduğunu keşfeden bir yönetimin '*ultra-marin*'le son bulan etkileyici sanatıdır.

² Mezopotamya kültürlerinin etkisinde kalan Grekler de Gök tanrı modelini Zeus olarak kendi panteonlarına almışlardır.



Fotoğraf 1. *Lapis-lazuli (lacivert taşı)*

Doğu'daki itibarına karşın mavinin Greko-Romen dünyadaki konumu farklıydı. Kırmızı, siyah ve beyaz, ortaçağın ortasına kadar, tüm toplumsal kodların ve renk üzerine kurulu temsil sistemlerinin çoğunun etrafında düzenlendiği üç 'kutbu' oluşturmuştur. Antikçağ ve Ortaçağ renk duyarlılığının iki temel eksenini parlaklık ve yoğunluk, bir yanda beyaz ile siyah, diğer yanda beyaz ile kırmızıydı. Siyah koyu olan, kırmızı yoğun olandı; beyaz her ikisinin de karşılığıydı. Bu üç kutuplu ve iki eksenli sistemde, mavi, sarı ve yeşile yer yoktu. Bu, mavi, sarı ve yeşilin var olmadığı anlamına gelmez, sadece maddesel ve toplumsal düzeyde diğer üçüyle aynı işlevi görmezler (Pastoureau, 2005, s.18). En eski Grek kayıtlarında mavi, bir terim olarak dahi yer almaz, "siyahın bir türü olarak düşünülmüş olmalıdır" der Bruno, 'atramentum' terimi, mavi-siyah bir pigmentin adı olmalıdır. Democritus 'indigo' için "bol miktarda koyu siyah ve az miktarda yeşilden meydana gelir" diye yazar (Gage, 1993, s.29).³ *Ultra-marin*'in Ortaçağdaki büyük itibarına varıncaya kadar mavi, Roma'da en iyi ihtimalle ilgi çekmeyen en kötü ihtimalle düşmanın rengidir. Antik dünyada mavi, düşmanlarını korkutmak için bedenlerini bu renge boyayan Germen ve Kelt halklarının rengiydi (Pastoureau, 2005, s.33).⁴

Renk simgeçiliğinde coğrafi özellik süreklilik gösterir. Yahudiler maviye Doğu Medeniyetleri'ndeki gibi değer biçmişlerdir (Mazlum, 2011, s.133). Maviye önem vermeyen Antik dünyaya karşılık mavi simgeçiliği Yahudiler aracılığıyla Hıristiyanlık'a, Batı dünyasına taşınmıştır. Ortaçağ'da Meryem'in simgesi olur. Cam ressamları 1140'lı yıllarda adını manastır kilisesinin yeniden inşası sırasında alan ünlü Saint Denis mavisini elde ederler. Daha sonra bu mavi Chartres mavisini, Mans mavisini de almıştır (Pastoureau, 2005, s.57). Meryem kültünün olağanüstü gelişimi, bu yeni mavinin önemini artırır ve onu, kısa sürede sanatsal yaratımın tüm alanlarına yayar. Meryem'in ikonografik rengi, Ortaçağın sonlarına doğru bazı yazarlar için en güzel ve en soylu renk haline gelir (Pastoureau, 2005, s.87). Onikinci yüzyılda çiviotuyla çok canlı mavi kumaşların elde edilmesiyle kırmızıya olan düşkünlük azalır; renklere ve taşıdıkları simgelere ilişkin yeni bir duyarlılık maviye ayrıcalıklı bir yer kazandırmaya başlar. Bundan sonra tasvirlerdeki Meryem'in kırmızı mantosu ve Fransa Kralı'nın giysileri maviye dönüşür (Delamare ve Guineau, 2007, s.47).

³ Bununla birlikte Antik dönem sanatında mavi kullanımı oldukça yaygındır: Miken ve Helenistik dönemlerde çok sayıda mavi pigment kullanılmıştır. Mavi cam hamuru "Mısır mavisini" Yunanca'daki adı "kuanos" Latince'deki adı ise "caeruleum"dur. Bu tür mavileri Bronz Çağ'da Knossos ve Thera duvarlarında, Miken ve Vergina'da, 6.yy'da Kızılbel'de, 5.yy'da 'Yüzücünün Mezarı'nda ve 4.yy'da Kazanlak ve Lefkaida'da görüyoruz. Helenistik dönem İskender mozağinde yeşil ve maviler, Apelles'in stili ile bağlantılı olan kırmızı figürlü Kerç vazolarında mavi renk vardır.

⁴ Günümüzde hala İngilizler ve Almanlar koyu tonlarındaki mavilere ilgi duyarlar. Fransız Mavisini, yüzyıllar süren bir devamlılığı vardır. Mavi, Devrim'den bile önce, tam olarak Fransa'nın rengidir. Kraliyet armalarındaki gök mavisini, on üçüncü yüzyıldan itibaren monarşinin rengi, ardından Ortaçağın sonunda devletin ve hükümetin rengi ve sonunda da modern çağda ulusun rengi olur (Pastoureau, 2005).

Mavi, Hıristiyan teolojisinde gökyüzü ile ilişkili olarak İncil’de rüzgar, hava ve göğün rengidir; aynı zamanda Tanrı tarafından ortaya konan kutsal bilgiye işaret eder. İnsanlığı aydınlanmaya götüren Baba ve Oğul’dan yayılan Kutsal Gerçek’in ruhunu simgeler. Tanrı sevgi, İsa gerçektir, simgeleri kırmızı ve ‘azur’ (cobalt-azurite)dir. Kırmızı ve mavi Kutsal Ruh ya da Kutsamanın (Takdis) simgeleridir. Ruhsal ateş ya da kırmızı ve mavinin birlikteliği sevginin ve bilgeliğin kimliğini sembolleştirir. Bu simgeyi Hıristiyanlık binalarında mor olarak görürüz (Portal, 1845, s.3-18). Mavi de aynı şekilde beyaz ve kırmızıdan yayılır, yaşam, ruh ve Tanrı tarafından ortaya konan kutsal bilgeliği gösterir. Gerçeğin ruhunu simgeler, kırmızı ile azur maviden türeyen mor, sevgi ve gerçekliktir (Portal, 1845, s.10,11). Vaaz verirken İsa azur mavi giyer (Portal, 1845, s.21). Azur gerçek ilahiliği gösterdiğinden onun asıl simgesidir. İlahi sonsuzluk, insanın ölümsüzlüğüdür (Portal, 1845, s.19). Hıristiyanlıkta azur, ölüm sonrası ruhu simgeler, azur kubbe ilahiliğin üzerindeki örtüdür. Orta Asya’daki Gök Tengri ile aynıdır (Portal, 1845, s.18-21). On altıncı yüzyılda Titian (1488-1576) kırmızı ve maviyi simgesel anlamlarıyla kullanır (Aksoy, 2003, s.21-24). On dokuzuncu yüzyılda Van Gogh (1853-1890)’un tablolarındaki azur mavi sonsuzluğun ifadesidir: “(k)obalt ilahi bir renktir ve şeylerin etrafındaki atmosferi vermek için ondan daha güzeli yoktur” (akt. Roskill, 1997, s. 252). (Resim 1.). Özellikle içine beyaz karıştırılmadığında ve katmanlar halinde uygulandığında koyu ve parlak tonlar veren bu maviyi (Sparks, 2001) van Gogh “Yıldızlı Gece”de ve “Fırtına Bulutları Altında Buğday Tarlası” gibi yapıtlarında kullanmıştır. Doğu dillerinde “azur”un kelime anlamı ateştir. Hint öğretisinde Yadjour-Veda’da ateş ve gök birleşik ruhun simgeleridir, kırmızı ve azur mavi ile gösterilen evrensel ilahilikler: Vischnou ve Brahma’dır (Portal, 1845, s.18-21). Simgecilikte üç tür mavi vardır; birincisi kırmızıdan türer ve yayılır diğeri beyazdan ve üçüncüsü de siyahtan. Aynı renk üzerine bu üç bakış açısı eski inisiyasyonların üç temel derecesi ve Hıristiyanlığın üçlü vaftizi ile uyumludur. Kırmızıdan çıkan mavi ruhsal ateştir; *gerçeğin kutsal sevgisidir*. Beyazdan çıkan mavi inancın gerçekliğini gösterir; ruhsal vaftiz suyu ile ilişkilidir. Siyahtan türeyen mavi ise evrenin yaratılışına bizi geri götürür. Yeşil, siyah ve koyu mavi ilkel suyun derinliğinden doğmaya ve inisiyasyonun birinci aşamasına işaret eder. Azur ve kırmızı yenilenme (*regeneration*) ya da insanın ruhsal bilgi sahibi olması, kutsanması anlamındadır (Portal, 1845, s.19). Vincent ilginç şekilde azur mavi ve *carmine* kırmızısına önem vermiştir: “Anlatmak istediğimi vermede yeni fikir ve ekspresyon ifadelerine sahibim, fırça tekniğinde ilerlemiş olmam bana yardım edecek ve karmenle kobalta deli oluyorum. Karmen şarabın rengidir ve şarap gibi canlı ve sıcaktır”⁵ (akt. Roskill, 1997, s.252).

Gage’e göre mavinin Batı kültüründe prestij kazanması teolojideki ışık konumunun kuvvetlenmesi ile gerçekleşmiştir. Antik dönemde mor büyük prestije sahip bir renkti. Bede, mor ametistin cennete ait olduğunu söylemişti. Bu anlayış Ortaçağ boyunca giderek özellikle *lapis-lazuli* formundaki maviye dönüşür (Gage, 2002, s.73). Mavi, Karolenj İmparatorluğu içinde yapılmış olan minyatürlerde, dokuzuncu yüzyıldan itibaren belirginleşmeye başlar. Bininci yıla yaklaşırken, tezhiplerdeki mavilerin çoğu ışıdamaya başlar. Kimi tasvirlerde, en uzak plandan gelerek en yakın planları aydınlatan gerçek bir ışık rolü üstlenir. Mavi ile tasvirlerin zemini arasındaki bu bağ, Karolenj döneminin sonundan beri gizliden gizliye var olan, fakat 12. yüzyılın ilk yarısında bütünüyle egemenlik kazanacak olan ışık teolojisiyle ilgilidir (Pastoureau, 2005, s.48). Suger’e göre, hiçbir şey tanrının evi için yeterince güzel değildir. Tanrı’yı ululamak için gerekli olan ışık, güzellik ve zenginlik öncelikle renklerde ifadesini buluyordu. Bu renklerin içinde mavi çok önemli bir rol oynamaktaydı; çünkü altın sarısı gibi, mavi de, ışık, tanrısal ışık, göksel ışık, yaratılmış olan her şeyin içinde yer aldığı ışık idi. Bir taş ne denli şeffafsa, ışığı ne denli geçiriyorsa renginin taşıdığı anlam

⁵ Hıristiyan ikonografisinde şarap İsa’nın kanıdır. Mistisizmde İsa üzüm olan bedensel varlıktan alkol olan ruha (şaraba) dönüşmüştür. Bu İsa’nın suretdeğişimi (*Great Work-magnus opus*-)dir.

da o oranda kuvvetleniyordu (Fotoğraf 2.). Safir, *lapis-lazuliden* bile kıymetli, en değerli taşı, Suger maviyi daima onunla özdeşleştirmiştir. Bizans geleneğinde safir, günahlardan arınmak için kullanılırdı. 13. yüzyıl terapisti Thomas of Cantimpré safire birçok erdem ve ağrı kesici özellikler atfetmiştir (Gage, 2006, s.128). Mısırlı rahipler göğüslerine gerçeği simgeleyen safir, bellerine sarı kemer takarlardı, her yeri yıldız işlemeli mavi kıyafet giyerlerdi (Portal, 1845, s.18-21).



Resim 1. Vincent van Gogh, "Fırtına Bulutları Altında Buğday Tarlası", Auvers 1890, Vincent van Gogh Müzesi Amsterdam



Fotoğraf 2. 12. yüzyılda mavi ve ışık bağuntısı, Charter Katedral vitraylarından gül-bezek

Mavideki Hüzün

On yedinci yüzyılda Johannes Vermeer (1632-1675) tablolarının atmosferi *ultra-marindir*. Vermeer, dönemin yaygın olarak kullanılan cobalt kristallerinin yerine, daha pahalı olan ultra-marine'i tercih etmiştir (Chartwell Books, 1985, s.64-67). Vermeer'i 17. yüzyıldaki diğer ressamlardan renk bakımından ayıran özellik, maviler üzerindeki çalışma yöntemidir (Pastoureau, 2005, s.127-8). *Ultra-marini* yüzey çalışmalarına ayırır, alttaki taslağı, *azurit* ya da kobalt oksitle, nadiren de *indigo*yla gerçekleştirirdi. Diğer sanatçılar gölgelerde siyah ve koyu kahveler kullanırken Vermeer gölge alanlarda ilk defa mavi kullanan ressamdır. Akbulut'a göre sanatçının mavi atmosferi hüznü yansıtır: "Belki ressamın kendi tarzındaki maviye ağırlık vermesi, hüznü yansıtmak içindir. Zira mavi hüznün rengidir. Resimlerdeki bakışlar, resme bakan kişiyi her zaman içine alır ve onu da aynı hüznün mavisine boğar" (Akbulut, 2006, s.46, 47). (Resim 2.)

Mavinin Batı kültüründe hüznün ve melankolinin simgesi haline gelişi rengin soğuk tonlarının verdiği yalnızlık duygusundan kaynaklı olabileceği gibi Meryem tasvirlerinin iç dünyada yarattığı bilinçdışı etkiden de kaynaklanıyor olmalıdır. Birçok tabloda maviler içerisindeki Meryem ağlamaktadır, oğlu ölmüştür ancak o üzüntüsünü Picasso (1881-1973)'nin Ağlayan Kadın'ı gibi bağırarak dile getirmez. Böyle olsaydı Tanrıya isyan etmiş olurdu. Yine de bir anadır o. Meryem'in sessiz ağlayışının tabiri ancak 'hüzün' olabilir. Sevdiğini kaybeden Meryem'in mavisini, dinsel-ruhsal içeriğinde onun sususunun rengidir. Mavi bağırılmaz der Itten. Uzaklaşır, mesafe ve derinlik yaratır (Itten, 1973, s.130). Bununla birlikte mavideki gerçek hüznün Batı dünyasında Goethe (1749-1832) ve ardıllarınca ortaya konmuştur. Renklerin tanımları ve çiçekler Alman Romantizminin ana temasıdır. Goethe sarı-mavi çiçeklere dikkat çeker, mavi çiçeğin doğada nadir bulunduğunu söyler (Gage, 2002, s.186). Romantik imgelemde mavi, jeolog, yazar ve aynı zamanda şair olan Friedrich von Hardenberg -Novalis (1772-1801)'in yazınındaki merkezi renktir. Novalis'in "Heinrich von Ofterdingen" (1800) adlı romanının genç bir şair olan kahramanı bir yabancından duyduğu mavi çiçeği ısrarla aramakta ve bu yüzden uyku uyuyamamaktadır. Ortası sarı, taç yaprakları mavi olan bu küçük mavi çiçeğin (mavi hasekiküpesi) şöhreti romanınkinden bile büyük olur (Fotoğraf 3.). Küçük çiçek hiçbir zaman

ulaşılamayacak aşkın ve saf ideallerin simgesine dönüşür. Melankoli –*melancolie*- ile “*Ancolie*” –mavi hasekiküpesi- arasındaki ses uyumu dikkat çekicidir der Pastoureau (2005, s.153-155). Mavinin Romantizmdeki önemi Goethe'nin renk teorisinden kaynaklandığı gibi hüznün anlamı da bir simgeye dönüşen Werther'in mavi kıyafetinin etkisidir. 1870'li yıllarda melankolik ruh durumlarını yansıtan dört zamanlı ağır bir ritimle, Afrikalı-Amerikan kökenli bir müzik türü ortaya çıktığında, *blues* denmesi boşuna değildir. Batı dillerinde *blue* hüznün demektir. Yönetmen Kieslowski 1994 yapımı üçlemesinde (mavi-beyaz-kırmızı), hüznü simgelemek için maviyi tercih eder (Fotoğraf 4.).



Resim 2. Johannes Vermeer, “Mektup Okuyan Mavili Kadın”, 1664, Rijksmuseum, Amsterdam



Fotoğraf 3. Ancolie –mavi hasekiküpesi



Fotoğraf 4. Yönetmen Kieslowski'nin 1994 yapımı filmi: “Mavi”nin afişi

Boya sanayinde çok çeşitli pigmentlerin ortaya çıkışı, mavinin farklı psiko-fizyolojik etkiler uyandıran tonlarının sanat dünyasında farklı simgeler olarak kullanımını desteklemiştir. Renk üreticisi Diesbach ile eczacı Dieppel tarafından 1710'da bulunan Prussian mavisinden daha sonra içine beyaz mineraller karıştırılarak Paris mavisi, Anvers mavisi gibi türler elde edilir (Delamare ve Guineau, 2007, s.76). Böylece Prusyan gibi kasvetli tonlarından azur gibi neşeli notalarına kadar geniş bir yelpaze⁶, sanatçıların duygu üretim fabrikalarının hizmetine koşulur. Mısır mavisinden Türk çinilerinde ortaya çıkan neşeli Turkuaza, Picasso'nun Mavi Dönemi'nin kasvetli Prusyan mavilerinden (Resim 3.), Yves Klein'in özgürlük ve sonsuzluk dediği IYKB - International Yves Klein Blue'suna kadar uzanan mavi simgecilğini rengin psiko-fizyolojik etkilerinden ayrı düşünmek mümkün değildir. 1960'larda Fransız sanatçı Yves Klein kendi üretimi olan IYKB'yi zamanın ötesinde, maneviliğe yakın, hemen

⁶ Brandt'ın buluşundan önce Ortaçağ ve Rönesans boyunca önemini korumuş doğal bir mavi mineral (bakır karbonatı) olan azurite, ultra-marin'in en büyük rakibi idi. Ermeni Lapsi ve İtalya Alplerinden çıkartıldığı için dağ mavisi olarak da anılan azurite, 18. yüzyılda sentetik yolla üretilen Paris Mavis (Prussian) bulunana kadar kuzey ve orta Avrupa'nın en önemli pigmentleri arasındaydı (Gage, 2006: 112). Eski zamanlarda *Kuavoç*, mavi minerallere verilen genel addi. Bunların arasında bakır pası olduğu gibi lapis-lazuli de vardı. İndigo (*indicum*) bir diğer mavi idi. Azurit ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$, bakır hidroksit) Sina, İtalya ve İspanya'dan çıkarılmaktaydı. Kristal haliyle başka taşların içinde bulunan bu pigmentin tonları indigodan koyu laciverte, kobalt mavisinden turkuaza kadar uzanır. Bakır karbonatı Kıbrıs madenlerinden gelirdi. Bazı durumlarda aslen mavi olan rengin sonradan yeşile dönüştüğü görülmektedir. Modern deneyler eski freskolarda kullanılan mavinin bakır oksit olduğunu kanıtlamıştır. Suni yollardan elde edilen maviler, cam ile bakır karbonatın ezilmesiyle üretiliyordu. Mısır mavisi denen bu tür mavinin yaygın kullanımının sebebi, azuritin yeşile dönüşme eğilimi olsa gerektir. Mısır mavisi ($\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$) olarak bilinen renk, ufalanmış cam hamuru, kireç, kuvars kumu ve bakır madeninden oluşan bir bileşimdir. Grek Kuavoç olarak adlandırılan, latince *caeruleum* olarak geçen mavi bugün kullandığımız caeruleum ile karıştırılmamalıdır. Kum ile sodyum karbonatın ısıtılmasından imal edilen caeruleum bir bakır dizisidir. Karışım ezerek ufalandığında koyu gökyüzü mavisini verir.

hemen simyacı bir uhrevi durum yaratmanın aracı olarak kullanır (British Broadcasting Corporation, (BBC, 2014). (Grafik 1.)



Grafik 1. Uluslar arası Yves Klein Mavisi



Resim 3. Pablo Picasso, "Kaküllü Kadın", 1902, Baltimore Sanat Müzesi, Maryland

Mavideki Sır

On dokuzuncu yüzyıl Romantik Renk Simgeciliği Mithra kültü, Zerdüşlük, Hermetizm, Hinduzim ve Şamanizme kök salar. Hepsinde de renkler ışık ve karanlığın etkileşiminden türetilir. Antikiteden İslam İshrakkiyeciliği ve Hıristiyanlık'a geçen ikili prensip Romantik dönemde kabul görmüştür. Renk ışık ve karanlığın, beyazla siyahın zıtlaşmasından doğmaktadır (Portal, 1845, s.1) (Grafik 2.). Goethe benzer şekilde renklerin ışık ve karanlığın etkileşiminden doğduğunu yazar. Goethe'nin sarı ve maviyi birincil renkler olarak kabul edişi ile geçmiş inanışlar arasında paralellik vardır.

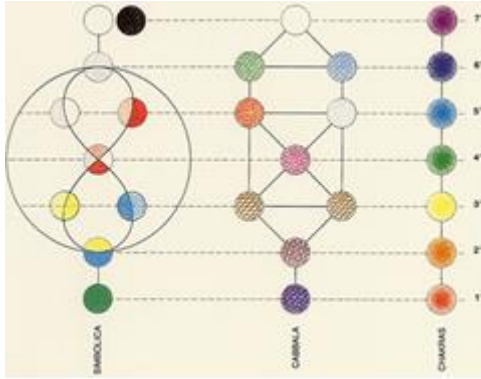
Goethe'den önce 17. yüzyılın ikinci yarısında İngiliz Robert Hooke (1635-1703) ve Hollandalı Christiaan Huyghens (1629-1695) "mavi ve sarı, ışığın temel renkleridir" demişlerdi. Hooke: "tüm renk türlerinin iki renkten, sarı ve maviden üretilebileceği düşünülebilir ya da bunların karışımından aydınlık ve karanlık yani siyah ve beyaz ortaya çıkar" demişti⁷ (Gage, 2006, s.28). 19. yüzyılın başında renklerin aydınlık ve karanlığın etkileşiminden doğduğunu söyleyen Goethe'nin renk teorisi optik ilmine çok şey borçluydu. Goethe Newton'un deneyini tekrarlayarak, prizmada kırılan ışığın ilk olarak sarı ve mavie ayrıştığını gözlemledi. Buna "kökensel belirme" dedi ve diğer renklerin bu ikisinden ortaya çıkışını gözlemledi (Grafik 3.). Tezi, gözleme dayalı, yaşamdan örneklerle dolu olduğundan meslekleri gözleme dayalı olan ressamı yoğun şekilde etkiledi. Bu etki ressamların Goethe'nin teorisini sürdürmelerinin de nedeni oldu (Gage, 1993, s.201). 19. yüzyıl boyunca ve 20. yüzyılın başında psikolojik renk fenomeni ve fiziksel renk aralığını anlatan Goethe'nin teorisi bilim insanlarının dikkatini başka hiçbir yayına olmadığı kadar çekmiş ve aynı şekilde geniş halk kitlesini de etkilemiştir. İskoç bilim adamı James Clerk Maxwell (1871-1879) sarı ve mavinin ana renk olduğunu savunur. Purkinje tıp eğitimi sırasında Goethe'nin teorisini inceler ve yoğun şekilde etkisinde kalır; görmenin sübjektif etkilerini araştırırken bu eserden ilham alır (Gage, 1993, s.201).⁸

⁷ Hollandalı Vermeer'in aynı yıllarda mavi ve sarıya ağırlık vermesi belki sadece dikkat çekici bir rastlantıdır (Gage, 2006:28). Çağdaşı, İtalyan Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) nun ışıklı sarı-mavi resimleri göksel ve gösterişlidir.

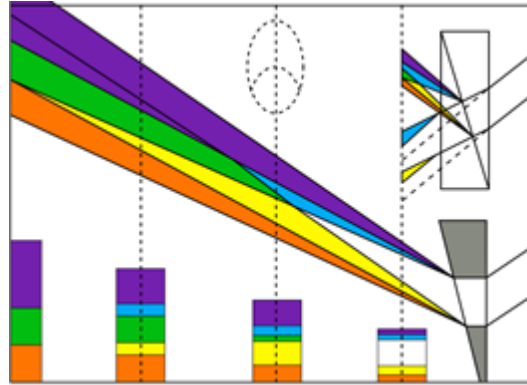
⁸ 18. ve 19. yüzyıllarda Almanların renk sistemlerine dair fikirleri açık şekilde idealistti. Renk teorisi geliştirmede pozitivist Fransız yaklaşımı ile idealist Alman yaklaşımı birbiri ile çatışır. Goethe'nin renk konusunda en geniş kapsamlı ve somut eseri yazmış olmasına ve bu eserin konu hakkında yazılmış en önemli kitap olmasına karşın Almanların renge yaklaşımları daha çok abstre ve semboliktir. Almanlar, teori

Goetheci renk kutupluluğu 19. yüzyılda ressamlar arasında giderek kabul görür. 1809'da Alman romantik ressam ve teorisyenler ideal ve etkileyici renk değerlerini gösteren renk çemberini oluştururlar. Sarı ve turuncu sıcak kutbun maskülen tutkusunu mavi ve eflatun soğuk kutbun feminen özelliğini simgeler (Gage, 2002, s.35, 36). 19. yüzyılın başında Goethe'nin teorisinden etkilenen iki sanatçı William Turner (1775-1851) ve Otto Philipp Runge (1777-1810) sarı ve maviyi temel renkler olarak kabul ederler. Runge en mistik projesi olan dörtlü "Günün Saatleri" alegorik dizisi ile rengin evrensel dilini kullanmayı planlar. Renk mistisizmini doğadaki bir güç olarak ele alır. İlahi gerçekliği temel, mavi (Baba), kırmızı (İsa) ve sarı (Kutsal Ruh) ile gösterir (Gage, 1993, s.203).

Turner'ın Goetheci renk skalasını Runge gibi zaman kavramı üzerinden gerçekleştirmeyi düşünmüş olması kayda değerdir. Turner'ın içgüdüleri ışık ve karanlık kutupluluğunu vurgulamak ve renk skalasını ton skalası ile aranje etmek konusunda Runge'in ya da Goethe'ninkinden daha az değildi (Gage, 1993, s.194). Turner için dualite, evrenin temel yasası idi ve bu nedenle 1830'ların ortalarından beri sıcak-soğuk, ışık-gölge zıtlıklarıyla (kontrastlılıklarıyla) oluşturduğu resim çiftleri üretiyordu. 1843'te gerçekleştirdiği Nuh tufanından iki sahneyi Goethe'nin şiirlerinin etkisiyle gerçekleştirmişti. Turner bu ikilide Goethe'nin iki ana rengini: sarı ve maviyi, evrenin mistik anlamdaki ışık-karanlık zıtlığının simgesi olarak kullandı. İlk resim "Gölge ve Karanlık" 'Tufanın Akşamı'dır, olumsuzluk ve zayıflık tarafından lekelenmiş son aileler sel tarafından karanlık maviye doğru süpürülüp atılmışlardır. "Gölge ve Karanlık"ın zıddı olan Tufanın Sabahı'nda (Işık ve Renk) - Musa yaratılış kitabını yazmaktadır ve resim pozitif kutup yönünü simgeler. Musa'nın çevresini saran figürler güçlü ve parlak sarı renkteki bir ışık denizinin içinde yüzerler (Gage, 1993, s.148).



Grafik 2. Romantik Renk Simgeçiliğinde renklerin kökensel ışık ve karanlıktan doğuşunu gösteren grafik (<http://www.huevaluechroma.com/073.php>) (Erişim tarihi: 11.12.2017)



Grafik 3. Goethe'nin deneyinde ortaya çıkan kökensel belirme olarak tanımladığı birincil renklerin belirliğini gösteren grafik (<http://spectrochrome.com/>) (Erişim tarihi: 11.12.2017)

Yirminci yüzyılın başlarında Almanya'da Goethe'nin etkisi, Münih akademisinde zoolog Arnold Brass (1854-1915)'tan Dresden akademisinde dışavurumcu Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)'e kadar uzanır (Gage, 2002, s.193). Salomo Friedlander (1871-1946) "Der Sturm" dergisinde 1916'da yayınlanan bir makalesinde Goethe'nin renk polaritesi keşfine ve ertesi yıl da aynı dergide prizmatik deneylerine ayrıntılı bir şekilde yer verir. Renk kontrastlığının güçlü etkisini açıklayan prizma deneyine ilgi

alanında Philippe de la Hire⁸ (1640-1718)'den Auguste Rosenstiehl⁸ (1839-1916)'e kadar, resim alanında Chardin'dan Matisse'e kadar renk ilişkileri konusunda Fransızlarla çatışmışlardır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Expresyonist çağdaş ressamlar renk yaklaşımlarını ilk olarak Alman Romantizminden almış ve yeniden değerlendirmişlerdir (Gage, 2002: 185).

artar, Berlin’de savaş sırasında ve sonrasında birçok sanatçı tarafından tartışılır. “*Blue Rider*” ile Romantik renk teorilerinin kontrastlık ve kutupluluk anlayışı arasındaki benzerlik özellikle Goethe ile ilişkilendirilmektedir. Kandinsky (1866-1944)’nin sarı-mavi polarizasyonu bunun en açık göstergesidir (Gage, 2002, s.242). Gage’in 20. yüzyılın en büyük renkçisi olarak gördüğü Matisse de Kandinsky gibi bu iki birincil renge ilgi duymuştur. Özellikle son dönem ‘kağıt kesme işleri’ bunun açık bir göstergesidir (Gage, 2006, s.28).

Kandinsky 20. yüzyılın, rengin psikofizyolojik etkileri üzerine en çok düşünen sanatçılarından. Sanatçı için mavi, sonsuzluk ve doğaüstü psişik etkisinin yanı sıra saflığın rengidir (Gage, 2002, s.242). Dünyanın hakim rengi olan mavi çekingen bir renk olup, dinlendiriciliği ve edilgenliği anlatır. Koyu tonlarda ya da yoğun olarak kullanıldığında moral bozan, kasvet veren, açık tonlarda ya da beyazla karışık kullanıldığında, yatıştırıcı ve güven veren bir etki yaratır. Mavi renk gökyüzünün ve geniş ufukların, denizin simgesidir. Sınırsızlığı ve uzak bakışlılığı simgeler. Huzuru temsil ederek sakinleştirir (Colorpsychology, 2017).

Mavinin sakinleştirici etkisi 1896’dan itibaren kromoterapide kullanılmaya başlanmıştır. Oysa tarihöncesi çağlarda yaklaşık 2500 yıl önce Mısır’da ve Pisagor Okulu’nda mavinin psiko-fizyolojik etki gücünden tedavi amaçlı yararlanılıyordu. Kromoterapi, Antik Mısır, Yunan, Çin ve Hint uygarlıklarında fototerapi yöntemi ile uygulanmıştır. Mısırlılar MÖ 2000’den itibaren renkli camlarla ışıklı tedavi odaları inşa etmişlerdi. Tedavi yöntemlerinde kırmızı, mavi ve sarı ışığı kullanıyorlardı. MS. 980’de İbn-i Sina renklerin hem tanı hem de tedavi sırasında büyük önemi olduğunu anlamış, vücudun fiziksel durumunu gösteren bir renk grafiği çıkartmıştı (Gürkan, 2013). Modern renk terapisinin öncüsü Danimarkalı Niels Finsen 1896’da Işık Enstitüsünü (Kopenhag Finsen Enstitüsü) kurdu. 1932’de, iki Kaliforniyalı psikolog Gerrard ve Hessay, mavi ışığın insanlar üzerindeki sakinleştirici etkisini, kırmızının canlandırıcı gücünü bilimsel olarak ispat ettiler.⁹ 1970 yılında psikolog Angela Wright, renklerin psikolojik etkileri ile ilgili çok fazla çalışma ve materyal olmadığını görerek renklerin etkilerini anlamak için daha derin bir çalışma yapılması gerektiğine karar verir. 1970’lere gelinceye değin renklerin psikolojik etkileri üzerine yapılmış olan çalışmalar, birbiri ile çelişen, ortak bir teori ile ifade edilemeyecek kadar öznel ve sonuçları kestirilemez, genellemeye gidilemez verilerden ibaretti. Angela Wright, California’da renk uyumlarının dinamiği ile ilgilenir. Kişilik tipleri ile renkler arasındaki bağlantıyı anlamaya dönük net bir teori geliştirmeye çalışır. İlk Aristonun mavi ve sarının temel renkler olduğuna ilişkin fikrinden hareketle tüm renkleri ‘sıcak’ ve ‘soğuk’ renkler olarak ikiye ayırır. Daha sonra yoğunluklarına göre bir alt sınıflandırma yaparak siyah, beyaz ve griyi ekler. Bu sistemle, dört kişilik tipini tanımlayan dört renk grubuna ulaşır.¹⁰ Dört farklı kişilik tipini belirlerken Jung’un kuramından yararlanır. Örneğin sarı, dışa dönük kişilik tipi ile ilgiliyken mavi içe dönük kişilikle ilgilidir.¹¹

Kandinsky özellikle sahne kompozisyonlarında çarpıcı bir sarı-mavi zıtlığı kullanmıştı. Sahne piyesi “*Sarı Ses*” (*Yellow Sound*)¹², “*Prometheus*” gibi maviyle başlayıp maviyle son bulur ve 3. sahnesinde limon sarısı ışık giderek yoğunlaşarak tüm sahneyi

⁹ Gerrard ve Hessay’in ardından Dr. Edwin Babbitt, bedeninin belli bölgelerine ışık enerjisinin spesifik renklerini yansıttığı kromo-disk denen renkli ışık projeksiyonlarını kullanmıştır. Ardından Hintli Dr. Ghadiali 1920’de spektro-krom olarak adlandırdığı bir renk şifası sistemi geliştirmiştir (<https://www.facts-are-facts.com/article/spectro-chrome-therapy-light-is-food-for-life>).

¹⁰ Kişilik tiplerini dört mevsimsel armoni kategorisi ile eşleştiren Itten hiçbir bireyin bu kategorilerden birine tamamı ile sığdırılamayacağını söyler. Bununla birlikte bazı ayrımlar yapmada oldukça faydalıdır.

¹¹ <http://www.colour-affects.co.uk/the-wright-theory>

¹² Sarı Kandinsky için kanaryanın tiz sesi, bir trompet sesidir ve piyesine de sesli düşündüğü bu rengin adını vermiştir.

doldurur (Gage, 2002, s.242). “Sanatta Ruhsallık” çalışmasında mavinin derinlikle olan ilişkisini yazar: “O kadar güçlüdür ki tonu daha koyulaştıkça, içsel etkiyi çoğaltan karakteri ortaya çıkar. Mavi derinleştikçe bizi sonsuzluğa doğru çeker, insanın içinde saf olana karşı ve son olarak da doğaüstüne karşı arzu uyandırır” der (Gage, 2002, s.192, 193).

“Mavi cennetin tipik rengidir. Mavi en hafif seviyelerinde sükunetin elemanıdır. Siyaha doğru koyulaştıkça sanki insanüstü acıların tonudur. Parlak tonlara doğru yöneldiğinde bambaşka karaktere bürünür ve izleyiciye ulaşılmaz uçuk mavi gökyüzü gibi görünür. Parlaklıkça sesini daha çok kaybeder, sonunda sessiz sakinliğe ulaştığında beyaz olur. Müzikal terimlerle izah edilirse açık mavi flütü andırır, koyu mavi çelloyu, daha da koyulaştıkça basın fevkalade sesini; böyle derinleştikçe mavinin sesi orgun kalın tonlarını andırır.” (akt. Gage, 2002, s.192).

Çello çalan Kandinsky'nin müzikal analogileri hem şahsi, hem de evrenselidir. Gerçekten de sinesteziye flüt sesi 1870'lerden bu yana açık mavi ile karakterize edilmektedir (Gage, 2002, s.192,193). Eski müzik teorisyenlerine göre müzik moral değerleri uyarıcı özelliğe sahipti. Psikoloji bu fikirlere rengi de katmıştır. Yaratıcılık mavi ve morlarla ilişkilendirilir (Gage, 2006, s.184). Teozofistler mavii en yüce ideallere ya da saf dinsel duygulara ayırırlar. Besant ve Leadbeater'in “Düşünce Formları” kitabında Scriabin'in mavisini (E:mi) (Cb: do bemo) ve (Gb: sol bemo)¹³ rüyalar, derin düşünme ve yaratıcılığı simgeler. Yaratıcı form, insan sevgisine en yakın formdur. Kitabın sonunda ancak bir duru görü sahibinin algılayabileceği müziksel düşünce formuna dair üç örnek verilir: Mendelson'un “Kelimesiz Şarkı No.9”undaki kilise orgu, Gounod'un Faust'undaki askerlerin solosu ve Wagner'in “Meistersingers”i için yazdığı uvertürü.¹⁴

Teozofistler için mavi en yüksek spritüel renktir (Gage, 2006, s.157). Annie Besant mavinin farklı tonlarının dini duyguları işaret ettiğini yazar: kahve-mavinin tüm tonları bencilce bir adanmayı; biraz ürkütücü olan solgun gri-mavinin tapınma fetişini; zengin koyu tonlarının kalpten adanmayı anımsattığını belirtir (Gage, 2002, 192, 193). Mondrian (1872-1944), teozofi ilgisi ve Goethe'nin teorisi bağlamında kırmızıyı daha çok dışsal veya gerçekçi, mavi ve sarıyı daha çok içsel ve spiritüel olarak yorumlar (Gage, 2002, s.245). Mondrian'ın tamlayan renkler anlayışı oldukça akıcıydı: 1914'te skeç defterine kırmızının dışsallığına karşı yeşilin içselliğinin kadın ve erkek arasındaki rekabeti düşündüğünü yazdı. Fakat ilerleyen yıllarda sarı ve mavinin içten dışa doğru kırmızının zıddı olduğunu düşündü ve ardından mavii kırmızının tam zıddı olarak gördü.¹⁵ Besant ve Leadbeater'a göre mavi yüksek ruhsallığı, kendini asil duygulara adanmayı ya da saf dinsel duyguları simgelemekteydi. Bu görüş Mondrian'ın 1910-11 arası gerçekleştirdiği “Evrin” resminde doğrudan karşımıza çıkar. Üç parçalı bir triptik olan “Evrin” bir kadının ruhsal aydınlanmasının üç aşamasını gösterir. Soldaki figürün kabarık saçlarının yeşilimsi mavisini doğaya bağlılığının göstergesidir ve -teozofiye göre- dinsel duyguyu korku ile karışmış şekilde duyurur. Başındaki ok rengi ile kırılmış kırmızı, fesatlıktan kaynaklanan duyarlılık ve öfkedir. Aydınlanmanın ikinci safhası olan triptiğin sağ parçasında kadının bedeni mavimsi-mora dönüşür. Mavi-mor dinsel adanma ve sevginin işaretidir. Başının yanındaki yıldızlar evrensel düzendeki zekâ kavramına işaret eder. İnisyenin son

¹³ C:do, D:re, E:mi, F:fa, G:sol, A:la, B:si (İngilizcedeki sisteme göre), H:si (Almancadaki sisteme göre)

¹⁴ Mendelson ana üç renkten oldukça lineer bir kompozisyon oluşturmuştur, Gounoud tüm spektrumunu kullanarak bir nevi dünyaya yayılan daha büyük ve kompleks bir dizilim, Wagner yüksekliği 900 feet olan engin bir çan biçimi inşa etmiştir. Scriabin 'Eb:mi bemo'ü insanlıkla, 'Bb: si bemo'ü şehvet ya da tutkuyla, birini çeliğin parlaması diğerini ten renginin pembesi ile bir tutmuştur. Scriabin bir sentetist ve Rimsky Korsakov ile birlikte yazdıkları konçertoda 'D major:re major' sarıya denk gelir. Erken dönem renk kavramı, “Prometheus Senfonisi”nde olağanüstü tutkuludur. (Daha fazlası için bakınız: Gage, 1993: 243)

¹⁵ Bu zıtlık onun “Kırmızı Bulut”, “Kırmızı Ağaç” ve “Kırmızı Değirmen” gibi resimlerinde ortaya çıkar.

aşamasını gösteren ortadaki tual daha yukarı asılmıştır (Resim 5.). Saçları beyaz yuvarlaklara dönüşen figür Mondrian'ın etkilendiği en önemli teozofik metinlerden biri olan Edouard Schuré'nin "*Büyük İnisyeller*" kitabındaki Defli rahibesi Theoclea'yı anımsatır. Schuré kitabında Theoclea'nın yavaş dönüşümünü anlatır. Theoclea gözlerinden tıpkı gezegen ve güneş tanrıları gibi ışık saçmaya başlar. Schuré'nin metni Pythagoras etkileri taşır. "*Evrım*" Mondrian'ın en teozofik ve kadınların ruhsallığa yatkınlığına inandığını gösteren son resmidir.¹⁶ (Gage, 1993, s.248).

Geç Ortaçağ Döneminde simyacılar Hıristiyanlık mitlerini nasıl akli fikirlere uydurdularsa 19. yüzyıl sonunda ilahiyatçılar da aynı şekilde kendi bulmayı umdukları maddi kavramları doğa bilimlerinde görmeye çalışıyorlardı ve aradıklarını hemen buldular. Kimyager Kristen Lantz Reichenbach kadınlar üzerinde yaptığı deneylerde kadınların tamamı ile karanlık bir ortamda manyetik güçleri görebildiklerini bulguladı. Bu güç kendisini kırmızı, sarı ve mavi ışıkla ve bazen de titreşerek gösteriyordu. Kırmızı, sarı ve mavi zaten ana renkler olarak kabul edilmişti. Mondrian bu renkleri yalın formlar içinde kullandı (Gage, 1993, s.248). Mondrian İkinci Dünya Savaşı sırasında Hollanda'ya döndü ve Amsterdam'da teozofist Schoenmackers (1875-1944) ve ressam Bart van der Leek (1876-1958) ile tanıştı. Schoenmackers "*Yeni Dünya İmajı*" (1915) adlı kitabında pozitivizmle mistisizmi uzlaştırma arayışına girmişti. Özellikle bu durum Mondrian'a uyuyordu. Sarı, ışık ışınının dikey hareketi idi, yayılmacıydı ve izleyene doğru hareket ediyordu. Uzamsal hareketin orta noktası olmayı hedefliyordu. Mavi sarının zıddı olarak yumuşak, uysal, dinlendirici, gök kubbe gibi yataydı. Kırmızının içinde içsel olarak sarı ve mavi yer alıyordu ancak dışsal karışımında bunun zıddı yeşili oluşturuyorlardı. Saf kırmızı yaşamın, görsel sanatların ve hacmin dairesel hareketi idi: ileriye doğru atlamıyor fakat Mondrian'ın kırmızı bulutu gibi çevresinde dolaştırıyordu. Schoenmackers'e göre:

"Ana renklere indirgeme maddenin görsel olarak içselleştirilmesini ortaya çıkarır. Madde renksiz güneş ışığını renkli hale getirir. Işık, kaynağından çıkar fakat renk yüzeyden çıkar. Madde ışığın içerisindekini ortaya çıkarır. Doğal renkleri ana renklere indirgemek dışsal olanı tekrar içsel olana dönüştürmektir. Eğer üç ana renkten mavi ve sarı en içsel olanlarsa ve eğer kırmızı daha dışsalsa, sadece sarı ve maviden oluşan bir resim üç ana rengin kullanıldığı bir resimden daha içsel olacaktır." (akt. Gage, 1993, s.257)



Resim 5. Mondrian, "*Evrım*" 1910, Gemeente Museum, TheHague, Hollanda

¹⁶ Mondrian'ın düşünceleri ilerleyen yıllarda İtalyan fütürziminin etkisi ile dışı prensibin aslında dünyanın trajik, duygusal ve doğal elementi olduğu yönünde değişmiştir. Erkeğin ruhsal aktivite ve zekâsı ile dengelenmesi gerektiğini düşünür. Buna karşın 1921-1930 arasında ürettiği resimlerde dişil olan kırmızıya en önemli rolü vermiştir.

Novalis'in romanında mavi, feminen özellikler olan cazibe ve çekim gücü ile aktif rol oynamıştı (Gage, 2002, s.187). Runge'in 1809'daki renk çemberi çiziminde sıcak yön (sarı-turuncu) erkek karakteri, soğuk yön (mavi-mor) dişil karakteri gösteriyordu.¹⁷ Antropologlar birçok millette kadına ve erkeğe atfedilen en uygun renklerin mavi:erkek ve kırmızı:kadın olması gerektiğini tartıştılar. Sağlamlık-mavi erkek vafına; yumuşaklık-kırmızı kadın vafına atfedildi (Gage, 2002, s.187). Yirminci yüzyıl yorumcuları tıpkı Ortaçağ yorumcuları gibi Meryem'in cennetsel mavi renkli mantosunu onun doğası ile bağıntılı gördüler. Katolik *fenomenolojist* Hedwig Conrad Martius (1888-1966) 1920'lerde, maviyi dişil (negatif) prensip olarak görmesindeki nedenin Meryem'in tevazusundan ileri geldiğini söyleyen Goethe'nin savına rağmen kültür tarihinde mavinin daha çok erkeklerin simgesi olduğuna işaret etti (Gage, 1993, s.130).

Yüzyılın başında Münihli Dışavurumcular sarı ve turuncu kutbu maskülen; mavi ve mor kutbu feminen özellikle özdeşleştiren Alman teorisyenlerin geliştirdiği değerleri tersine çevirdiler. F. Marc (1880-1916) 1910'da A. Macke (1887-1914)'ye yazdığı mektupta renk çemberinde -spritüel anlamda- mavinin maskülen, sarının yumuşak, neşeli ve duygusal feminen prensip olduğunu yazdı (Gage, 2002, s.192, 193). Kandinsky ise -teozofik gündemden etkilenerek- *Blue Rider*'daki mavinin maskülen spritüelliğini tekrar tersine çevirir. Mavinin feminen özellik olduğunu ve birçok kültürde ayın dişil karakter olarak kabul edildiğini yazar. 1925'te alışılmadık sofistike bir imgeleme ile kırmızının oluşumunu, Goethe'nin *Farbenlehre*'de tarif ettiği gibi sarının ve mavinin derecesinin artışı (*augmentation*) olarak tarif etmiştir. Fakat bunu daha ayrıntılı şekilde, kendi miti güneş (Sarı) ve ay (Mavi) ile, gün ve gecenin başlama ve bitiş anlarının birleştiği gün batımı kızılığı ile ilişkilendirerek anlatır (Gage, 2002, s.195).

Sanatçıları renkleri dişil-eril olarak birbirinin tamlayanı ve dolayısıyla evrensel bir yasa olarak eşleştirmeye iten ve zihinlerini bu konu ile uğraştıran kavramsallaştırma girişimi temelde çok eski bir gelenektir. Sarı ve mavinin biri dişil, diğeri eril prensipler olduğuna dair simgecilik mistik teozofide uzun bir geçmişe sahiptir. Simyada dişil/eril ayrımı oldukça önemli bir yere sahiptir. Bazı simyacılar İlk Çağdaki bir düşünceyi savunmuşlar ve Tanrı'nın yaradılıştan önce *hermafrodit* olduğunu ve yaradılışla birlikte erkek ve dişi olarak ayrıldığını iddia etmişlerdir (Jung, 1932). Buna göre Güneş eril, dünya dişildir. Aslında dişil özellik en çok Ay ile kendini belli eder. Hermes'e göre: "Osiris semadadır, fakat Osiris aynı zamanda her insanın kalbindedir. Kalpteki Osiris (Sarı) semadaki Osirisi (Mavi) tanır, o zaman insan tanrısal bir ermiş olur ve parçalanmış Osiris tekrar toplanır" (Bobaroğlu, 2002, s.20). Kimyada cıva ve felsefede vahiy tanrısı Hermes denen ruha, Merkür denmiştir ki bu *Hermes Trismegistos* denen, simyanın baş yetkilisi idi. Amacı kaostan esas tanrısal ruhu çıkarmaktı, buna öz, Tanrılar su, abû hayat *quinta essentia* (özün özü), *aqua permanens* (ölümsüzlük suyu), *utorteon vafi* veya *tinctura* deniliyordu. Ünlü simyacı Johannes de Rupescissa (1310-1365)'a göre esas öz *ciel humain*: insan göğü veya gök anlamına geliyordu ve mavi bir sıviydi, gök gibi bozulmaz cinstendi. Rupescissa: "Et Notre soleil l'a orné, tout ainsi que le soleil orne le ciel" (ve güneşimiz göğü nasıl süslerse, o da bu göğü süslemektedir) der.¹⁸ Ve "Iceluy Soleil est vray or" (Güneş altının bir alegorisidir) diye devam eder. "Ces deux choses conjointes ensemble influent en nous... des conditions du ciel des cieux et du soleil célesté." (Bu güneş gerçek altındandır, bu iki şey birlikte Göklerin göğünün ve göksel güneşin şartlarını etkiler). Bu fikir göğü ve içimizdeki göksel güneş simgelerini yaratan özün-özü, mavi gök ve içindeki altın güneştir. Jung'un

¹⁷ Bununla birlikte Runge'nin *Times of Day* kitabının ilk versiyonunda ana renkler, eski görüşe uygun olarak: Tanrı ve Baba karakteri mavi, Tanrı ve Oğul karakteri kırmızı ile ilişkilendirilmiştir.

¹⁸ Orijinalinde yazar burayı "Güneş göğü nasıl süslerse, onu da öyle süsledi" şeklinde çevirmiştir.

Guillaume'un göksel vizyonuna doğru çizilmiş bir paralel gibi gördüğü altın, mikrokozmosun bir resmidir (Jung, 1997, s.304).

Persli yazar el-Razi'ye göre ısı ve kuruluk ilahi bir nedenden ötürü soğuk ve nemi yok eder. Ovid Ortaçağ'da oldukça popüler olmuş bir şiir, "Metamorfoz"da şöyle yazar:

"Nem ve ateş birleştiklerinde yaşam ve bu kaynaklardan baharın tüm canlıları ortaya çıkar. Su ve ateşin doğasının birbirine düşman olmasına karşın bu uyumsuz uyumda yaşam uygun şekilde oluşur. Biz böyle olduğunu varsayalım çünkü her şey zıt prensibiyle oluşur, ateş ve su, -bu birbiriyle uyumsuz iki tanrısal element vaftizde birleşir" (Gage, 1993, s.143).

Prometeus'un günahı, tanrısal ateş tarih boyunca ilahi gücü simgelemiştir. Herakleitos'a göre her şey ateşten gelmiştir ve ateşe dönecektir. Ateş dönüşüm aracıdır. Dolayısıyla diğer elementler arasında bir aracı görevi görür. Ateş ışık verdiği için aydınlığı simgeler, yakıcı olduğu için azap verici rolü de vardır. Sembolik olarak arınmak ve aydınlanmak ile ifade edilen yüksek bir yanı olduğu gibi ayrıca ihtirasları, azabı ve yıkıcılığı simgeleyen aşağılık bir yanı da vardır. Su, ateşe zıttır. Dişi unsuru içerir. Yansıma gücünden dolayı kadimler onu bilgeliğin simgesi olarak görmüşlerdir. Diğer özellikleri soğukluk, gizlilik ve uykudur. Ateş şuuru ve su şuuru altını simgeler. Ateş gündüzün hakimi Güneş'i içerir, su ise gecenin hakimi Ay'ı (Gage, 1993, s.143).

Ovid'in "Metamorfoz"u 14. yüzyılda simya ilmini akılcı ve ruhsal boyuta taşıyan önemli kaynaklardan biriydi. 1330'da Ferraralı Petrus Bonus'un "Pretiosa Margarita Novella" adlı tezinin bir bölümü kadın ve erkeğin simyasına ayrılmıştır. Simyada kullanılan yöntemler ezoterik olarak inisiyasyonu temsil eder. Sülfür ve cıva diye bahsedilen iki cisim, karışımın eril ve dişi ilkeleridir; bunlara "Güneş ve Ay", yani "Sol ve Luna" denir. Yedi aşamalı olan ve Satürn'le, yani kurşunla başlayan çalışma, Jüpiter'e, yani kalaya, oradan Mars'a, yani demire, oradan Venüs'e, yani bakıra, oradan Merkür'e, yani cıvaya ve nihayet Ay'a, yani gümüşe ve Güneş'e yani altına ilerler. Taşın yapımında Satürn Cıva Suyunu (Merkür Suyunu) içinde barındıran soğuk, nemli ilkeye karşılık gelir. Jüpiter ise sıcak, kuru ilke, yani Sülfür'dür. Simyacı maddenin içinde gizlenmiş olduğuna inandığı ruhu özgürleştirme çabasındadır; bir bakıma ruh ile fiziksel gerçeklik arasında bir köprü oluşturur (Gage, 1993, s.143). (Resim 6.) Simyadaki bu anlatımı Grünwald (1470-1528)'in İsa'nın dönüşümünü anlatan tablosunda buluruz (Itten, 1973, s.37). Ay-Güneş birleşimi kozmik simgeler resmeden van Gogh'un sarı-mavi armonide ısrar edişini aynı gelenek ile ilişkili görebiliriz (Yıldırım, 2015, s.334-485).

Sonuç

Itten'in rengin yapısalıcı (*konstrüktif*) kullanımı olarak tanımladığı simgeci kullanımının (Itten, 1973, s.17) teozofide uzun bir geçmişi vardır. Mavi renginin Doğu çıkışlı ve insanlığın en eski dinleri ile ilişkili ilahi anlamı, Batı ekinine geçerek kavramlaşmıştır. Simgeci gelenek içerisinde mavinin 'İlahi Sonsuzluk'u ifade edişi modern çağlara kadar uzanır. Şamanizmde ve Selçuklular'da Gök ile ilişkiliyken 20. yüzyılda göğün sonsuzluğu ile ilintili olarak Yves Klein örneğinde karşımıza çıkar. Van Gogh'un ilahi simge yüklü sanatında mavinin anlamları simyadaki ile örtüşür. Mavinin hüznü, keder, melankoli simgesi olarak ikincil mânâsı rengin farklı tonlarının insan psikofizyolojisinde yarattığı etkilerle açıklanabileceği gibi kültürel olarak da yorumlanabilir. Batı ekinine ait bu kod, Meryem'in hüznü olarak ortaya çıkar, Romantik Çağ Edebiyatının başat örneklerinde kişisel acılara dönüşür. Görsel sanatlarda Vermeer ile başlayan melankoli ifadesi Picasso'da, sinema sanatında ve müzikte -bir terim olarak- modern çağa taşınmıştır.



Resim 6. Matthias Grünewald'in metamorfoz tarifi: "Reborn and Resurrection of Jesus", 1516, Isenheim Atlas Panosu, Unterlinder Müzesi



Resim 7. Van Gogh'un sanatında dış-eril, simyacı prensiplerin (Güneş-Ay) ortaya çıkışı ve mavi-sarı. "Servili ve Yıldızlı Yol", Auvers 1890, Kröller Mülher Museum, Otterlo

Kaynakça

- Akbulut, D. (2006). Resim Neyi Anlatır. *İstanbul: İstiklal Kitabevi Yayınları*
- Aksoy, Z. (2003). Venedik Rönesans'ında Bir Süperstar. *Milliyet Sanat Dergisi- Nisan 2003*, sayı:529
- British Broadcasting Corporation (BBC). (28.8.2014) Yves Klein: The man who invented a colour. Erişim adresi: (<http://www.bbc.com/culture/story/20140828-the-man-who-invented-a-colour>) (Erişim tarihi: 11.12.2017)
- Bobaroğlu, Metin (2002). Bâtını Gelenek. *İstanbul: Ayna Yayınevi*
- Campbell, J. (2014). Tanrının Maskeleri. (çev. K.Emiroğlu). (cilt:1). *İstanbul: Isık Yayınları*.
- Chartwell Books. Pub. (1985). Techniques of Great Masters of Art. *Technical Consultant of Chartwell Books Inc. New Jersey: Chartwell Books Pub.*
- Çığ, M. İ. (2008). Bereket Kültü ve Mabet Fahişeliği. *İstanbul: Kaynak Yayınları*
- Colorpsychology. (2017). Blue Color Psychology and Meaning. Erişim adresi: <https://www.colorpsychology.org/blue/> (Erişim tarihi: 11.12.2017)
- Delamare, F. ve Bernard G. (2007). Renkler ve Malzemeleri. (1. Baskı) (çev. O. Türkay). *İstanbul: Yapı Kredi Yayınları*
- Fischer, E. (1995). Sanatın Gerekliliği. (çev. C. Çapan). (8.Basım). *İstanbul: Payel Yayıncılık*
- Finlay, V. (2007). Renkler - Boya Kutusunda Yolculuklar. (çev. K. Emiroğlu). *Ankara: Dost Yayınevi*
- Gage, J. (1993). Colour and Culture Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction. *London: Thames&Hudson*
- Gage, J. (2002). Colour and Meaning Art, Science and Symbolism. *London: Thames&Hudson*
- Gage, J. (2006). Color in Art. *London: Thames & Hudson*
- Genç, R. (1997). Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil. *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi, C.9, Sayı:27, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi*

- Gürgan, M. (2013). Antik Çağlarda Renklerin Tedavi Amaçlı Kullanımı: Kromoterapi. 22-25 Mayıs 2013, *Lokman Hekim Günleri Sempozyum Bildirisi*
- Itten, J. (1973). *The Art of Color (Kunst der Farbe)*. (Translated by E. van Haagen). New York: *Van Nostrand Reinhold Company*
- Jung, Gustav C. (1932). *The Psychology of Kundalini Yoga. Seminar notes by SonuShamdasani. Princeton Univ. Pres.*
- Jung, G. Carl (1997). *Analitik Psikoloji*. (çev. E. Gürol). İstanbul: *Payel Yayınevi*
- Klaus, K. (2000). *Hinduism: A short History. Michigan Univ: OneWorld Pub.*
- Küçük, S. (2010). Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı. *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı:54
- Mazlum, Ö. (2011). Rengin Kültürel Çağrışımları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 31, s.125-137
- Paglia, C. (1996). *Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat*. (çev. T. Berkes), İstanbul: *İyi Şeyler Yayıncılık*
- Pastoureaux, M. (2005). *Mavi - Bir Rengin Tarihi*. (çev. İ. M. Uysal). Ankara: *İmge Kitabevi*
- Portal, F. (1845). *Symbolic Colours An Essay on Symbolic Colours: in Antiquity, the Middle Ages, and Modern Times. London: J Weale Publishing*
- Roskill, Mark. (1997). *The Letters of Vincent Van Gogh. N.Y.: Simon&Schuster*
- Sinemoğlu, N. (1984). *Tarihöncesinden Bizans'a Sanat Tarihi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları*
- Tansuğ, S. (2006). *Resim Sanatının Tarihi*. (.6. Basım). İstanbul: *Remzi Kitabevi Yayınları*
- Timuçin, A. (2013). *Estetik*. (9.Basım). İstanbul: *Bulut Yayınları*
- Thomson, G. (1998). *İnsanın Özü*. (5. baskı). (çev. C. Üster). İstanbul: *Payel Yayınevi*
- Turani, A. (2007). *Dünya Sanat Tarihi*. (13. Baskı). İstanbul: *Remzi Kitabevi*
- Yıldırım, C. (2015). *Resim sanatında renk simgeciliği ve Vincent van Gogh. Tez ve Sanatta Yeterlik Çalışması*, Kocaeli Üniversitesi