



MOR RENGİN GELENEKSEL SİMGEÇİLİKTEKİ YERİ VE MODERN KÜLTÜRDE GELENEKSELİN ORTAYA ÇIKIŞINA ÖRNEKLER

HOW TRADITIONS RE-SURFACE IN MODERN CULTURE; ATTRIBUTES TO THE COLOR "PURPLE" IN SYMBOLISM

Dr. Öğr. Üyesi Ceren YILDIRIM

Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Gaziantep /
TÜRKİYE ORCID: 0000-0002-6350-9010

ÖZET

Mor simgeçiliğine dair en eski kayıtlara, kökleri Kadim Hint Medeniyetine geri giden Hint felsefesinde rastlıyoruz. Antik Dünyada mor öte âlem ile ilişkili görülmüştür. Roma İmparatorluk Çağında mor ilahi anlamlarının yanı sıra iktidar, güç ve şiddet anlamlarını da kazanır. Bugün hâlâ prestij ve güç göstergesidir. Buradan hareketle çalışma iki ana başlık altında incelenebilir: mor rengine yüklenen ilahi anlamlar ve dünyevi güç anlamı. İlki yapısalcı olup arketiplere dayalıdır, dolayısıyla mithos alanından çıkıp gelir. Toplumsal kodlarda sürekliliği vardır; çağlar geçse de vizyon sahiplerinin uygulamalarında, sanatçıların yaratılarında ortaya çıkar, tıpkı Gustav Carl Jung'un (1875-1961) arketipler üzerine yaptığı açıklamalarında olduğu gibi. Vincent van Gogh'un (1853-1890) İrisleri, Pietr Mondrian'ın (1872-1944) bazı eserleri, feministlerin bu rengi kendilerini ifade aracı olarak seçmeleri, bu tür ortaya çıkışlara örnek gösterilebilir. Mora dünyevi statüko gücünün atfedilmesi Pers Kralları ile başlar. Roma Dönemi'nde mor, ilahi anlamlarının yanı sıra zenginliği, iktidarı, gösterişi, hatta şiddet ve cinselliği simgeler hale gelir. Bu çok farklı anlamların tek bir renkte toplanmasının bir nedeni de dönemin mor boyar maddesinden, geniş yelpazede renk zenginliği elde edilmiş olmasıdır. Antik Dünya'da en çok tercih edilen ve ilahi değer taşıdığına inanılan türü ise kırmızıya dönük olan tonlardır.

Anahtar Kelimeler: Mor, Simge, Psikoloji, Mitoloji.

ABSTRACT

The oldest historic records of purple symbolism can be observed in ancient Indian philosophy. Antiquities associated purple with afterlife. During Roman empire, purple is perceived as a holy color as well as symbolising power, violence and potency. It still means prestige and authority. For those reasons, my study is intended to cover holy and earthly meanings of the color purple. The first one being constructive that is based on archetypes and mythology. For that reason it has continuity through social codes as Gustav Carl Jung (1875-1961) quoted while interpreting archetypes. Other examples of this message of purple can be listed as Vincent Van Gogh's (1853-1890) 'Iris', Mondrian's (1872-1944) selected works and the fact that feminists chose this color to express themselves. The first earthly meaning of purple is first attributed to Persian royalty. During Roman times, purple acquired meanings such as wealth, power, violence and even sexuality. One possible explanation that a single color like purple can symbolise such distinct attributes can be the fact that the purple pigment of ancient times could create a wide variety of colors from red to blue. The shades of purple that are most preferred and considered divine are the ones closer to red.

Keywords: Purple, Symbol, Psychology, Mythology.

1. GİRİŞ

Johannes Itten (1973: 17) rengin kültürel anlamda simge geleneğini sürdüren kullanımını, renklerin yapısalcı –*constructive* kullanımını olarak tanımlar. Bir rengin anlam bağı dolayısıyla tercih edilmesinde

geçmiş çağların anlayışına dair izler saklı ise burada kültürel yapının inşa ettiği bir simgecilikten bahsetmek gerekir. Renk Simgeciliği geleneğinden kasıt belirli bir zaman ve coğrafyada belirmiş, kendine özgü kültür kodlarının deşifresi değil, zaman ve mekânı aşan sürekliliği ortaya çıkartmaktır. Böyle bir süreklilik güncel olanı gelenekle ilişkilendireceğinden insanlık için daha kapsayıcı bir dili açığa çıkartacaktır. Renk simgecilik geçmişi, tıpkı sanatsal bilgide olduğu gibi, insanlığa dair bilgi içerir. Bu nedenle renk simgecilik tarihini anlamak kendimizi ve insanlığı bir potada kavuşturan evrensel dili anlamak demektir.

Bu çalışmanın amacı mor renk üzerine uzlaşmaya varılmış, zaman içerisinde süreklilik gösteren, anlamları deşifre etmektir. Anlam bağı ortaya çıkartıldıktan sonra modern çağdaki bazı göstergelerin hangi köklerden çıkıp geldiğini anlamak da mümkün olacaktır. Çalışmada Frédéric de Portal'ın (1804-1876) ortaya koyduğu şekilde, renk simgeciliğindeki 'çift kutupluluk' üzerinden mor renge atfedilen birbirine zıt anlamlar kapsama alınmış; ancak milletlere ait değişkenlikler kapsam dışında bırakılmıştır. Ayrıca rengin farklı tonlarının psiko-fizyolojik etkileri, renk simgeciliğindeki anlam sapmalarını destekleyen bir kanıt olarak sunulabilmiştir. Çalışma, mitoloji ve ilahiyat bilgileri temelinden ilerlediği için, modernizm sonrası toplumsal kodların tümü ele alınmamış; arketipal göstergeler ile sınırlı tutulmuştur. Yöntem olarak zaman değişkeni çerçevesinde, arketipçi eleştiri yöntemi uygulanmıştır.

İlk insanın sanatı nasıl inanç çerçevesindeki bir etkinlik idiyse (Thomson, 1998: 25)¹, renk simgeciliği de aynı kaynaktan çıkıp geliyordu. Primitif toplumlarda ve gelişkin kent devletlerinde renkler büyümlü güçlere sahip tezahürler olarak düşünülüyordu. Örneğin Mısır'ın kutsal betimlemelerinde renkler birbirileri ile, güçleri yitmesin diye karıştırılmazdı (Alistair, 2017). Doğanın kendisinin inanca dönüştüğü Grek toplumunda renkler, tanrılara işaret etmekteydi. Hıristiyanlık, Pagan kültürün yeniden yorumlanmasıdır (Eco, 1999: 17).² Böylece Batı kültürü renk simgeciliğinin takibi bir açıdan zor değildir. On dokuzuncu yüzyılda Romantikler Ortaçağ Renk simgeciliğini yeniden ele aldılar. J. W. Goethe (1749-1832), renkleri ışık ve karanlığın etkileşimi (Zerdüşlük'e göre çatışması) olarak açıkladı (Goethe, 2013: 35-62). Sonuç olarak "yapısalcı renk simgeciliği"ni araştırmak bir anlamda inanç tarihi üzerinde araştırma yapmaktır. Çalışmanın ilk bölümü mor renginin bu kültür çevresindeki ilahi anlamlarına ayrılmıştır.

Mor renginde, renk simgecilik tarihi açısından istisnai bir tablo ile karşı karşıyayız. Konuyu ele alırken dünyevi-ilahi, maddesel-fizikötesi zıtlaşmasının altını çizmek okuyucunun zihninde her ne kadar ideolojiler çağı çatışmalarını andıracak tarzda bir kutuplaşmayı canlandırıcaksa da tarihsel veriler bu şekilde bir aktarımı -şart koşmasa dahi-, açıklayıcı ve dolayısı ile faydalı kılar. Renk simgeciliğindeki kutupluluk -polarité ilkesine göre bir renk, tam zıddı anlamları da içerir. Portal (1845: 15) bu mevhumu, temelinde paganist inanişaya temellenen, rengin ışığa ya da karanlığa yaklaşması ile açıklar. Bu söylem, diğer renkler açısından, metafizikçi düşünen felsefeciler ve meraklıları arasında kapalı kalmış bir görüşken, mor için adeta tarihte yaşanmış bir duruma dönüşmüştür. Çalışmanın ikinci bölümü bir zamanlar dünyaya patronluk etmiş Romalılar açısından bu renge verilen öneme ayrılmıştır. Yine ilginç olarak morun statüko simgesi olduğuna dair bakış açısının da günümüzde sürdüğüne tanık olmaktadır.

2. SON'DAN ÖTESİ

Doğu ezoterizminde mor, üçüncü göz seviyesindeki enerji merkezi "ajna çakra"nın rengidir (Manaf, 2007: 384). Vicshnou, Bagavadam ilk olarak mor giyimli ve güneşten parlak bir insan formunda görünür, ağaç, su ve havada bulunan ateşe benzer. Vicshnou ilahi güneş, sonsuz zihin, Tanrı kelâmıdır. İlahi bilgeliliğin başlıca koruyucusudur, insanlığı koruyan Krichna olarak kendini yeniden yaratır. Bedeni kraliyet moru ve ilahi mavi renktedir (Portal, 1845: 10). Hint mitolojisindeki bu simgesel anlatım Hint yogasındaki enerji merkezlerinden ilham alınmıştır. Ruhsal aydınlanma (inisiyasyon) tekniği olan yogada amaç egosal beden bilinç kısılcısından kurtularak ruhsal bilinci açığa çıkartmaktır ve açılım üçüncü göz seviyesindeki enerji merkezi ajna çakranın güçlenmesi ile mümkündür (Resim1).

¹ "İlkel toplumlarda ne bilim vardır, ne de sanat; yalnızca büyü vardır."

² Umberto Eco'ya göre tüm Ortaçağ kültürü, gerçeklik üzerine bir düşünme olmaktan çok, kültürel geleneğin bir yorumudur.



Resim 1: Ajna Çakranın Simgesi (<http://the-lucid-movement.tumblr.com/>)

Mor, Lübnan ve İran'da üstün güce işaret etmekteydi. Herodot, Kral Cambyses'in muhteşem mor kıyafetini tarif eder (Bronson ve Nosch, 2017: 63). Morun Orta Doğu'daki şöhretinin bir nedeni de, *murex* formülünü MÖ 3000'de Kenan Ülkesine yerleşen Fenikelilerin keşfetmiş olmasıydı (Finlay, 2007: 326-333). Antik dünyanın en önemli boyar maddelerinden biri olan murex, bir deniz kabuklusu idi, bugün soyu tükenmiştir. Kumaş boyamacılığında kullanılıyordu. Lübnan'ın en güney limanı Sur (*Tyre*) kentinden çıkartıldığı için Sur mavisi adını alan renk, Ortadoğu kültürlerinde ve erken Avrupa ülkelerinde pahaca kıymetinden dolayı en etkileyici renk olarak kabul görülüyordu (Gage, 2006:150). Boyama teknikleri konusunda uzmanlaşan Fenikeliler bu başarılarıyla, ünlü efsaneye de ilham vermişlerdi. Mor boyamak hüner işiydi öyle ki Grek efsanesine göre bu işin altından ancak Herakles kalkabilirdi. Mitolojiye göre Fenike sahillerinde köpeğiyle gezinen Herakles, köpeğinin koşup getirmesi için bir tahta parçasını fırlatır, birkaç saniye içinde tahtayı ağzına alarak geri gelen köpeğin ağzından esrarengiz renkte bir sıvı aktığını görür. Bu renkten çok etkilenen Herakles'in sevgilisi Tyro, kendisinden bunun kadar harika bir şey icat etmesini ister. İmkânsız işlerin kahramanı Herakles kolları sıvayarak ipeği mor renkte boyamanın sırrını çözer (Finlay, 2007: 326-333). (Resim 3)



Resim 2: Pers Dönemine Ait Bilinen En Eski *Murex* Boyaması Goblen Dokuma (MÖ 500, Hermitage Museum)



Resim 3: Grek Mitolojisini Canlandıran Rubens'e Ait Tablo (1636, Bonnat-Helleu Museum)



Resim 4: Kırmızı figürlü Yunan Vazo Örneğinde İris'i Gösteren Figür (MÖ 5. yüzyıl, Rhode Island of Design Museum)



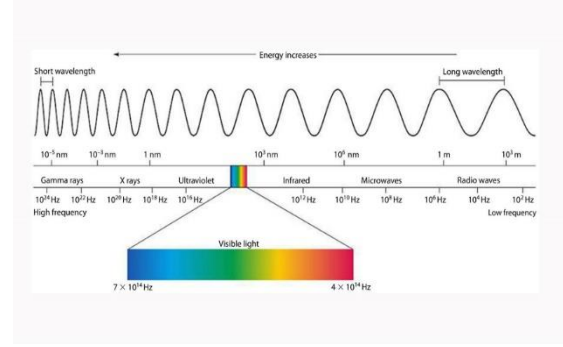
Resim 5: Mor Renkli *İris Unguicularis* (<http://www.covegardennursery.co.uk/garden-nursery-blog/?tag=evergreen-iris>)

Grek mitolojisine göre morun belirişi zaten tanrısaldır. O gökkuşağının son rengi olmasıyla bilinmeyen de başlangıcıdır. Öte âleme geçiş kapısı olarak düşünülen bu renk, tanrılardan insanlara mesaj ulaştıran tanrıça İris'tir. İris gökyüzünde belirdiğinde Zeus'un insanlara iletmek istediği önemli bir mesajı olduğuna inanılırdı (Can, 462-463) (Resim: 4). Kelime anlamı olarak iris "cennetin gözü" demektir. Süsen çiçeği (*iris unguicularis*) de renginden ötürü Tanrıça'nın *attribute*-südür (simgesidir); adını renginden alır (Resim 5).

Grek mitolojisinde fizik ötesi âleme geçiş için spektrumun öteki ucu, kırmızının düşünülmemiş olması dikkat çekicidir (Resim 6). *Ultra-violét* dediğimiz morun ötesi daha ince titreşimlerle görme aralığı dışında kalır, tıpkı insan gözünün öteki uç, -kızıl-ötesi (*énfra-rouge*) algıya kapalı oluşu gibi (Grafik 1). Tablo 1'de spektrum renklerinin dalga boyu ölçümleri verilmiştir. Kırmızıdan viyoleye armonik ara yaklaşık olarak iki kattır (400-800) (Itten, 1973: 18).



Resim 6: Gökkuşağı, <http://a-poem-a-day-project.blogspot.com/2012/06/day-8-rainbow.html>



Grafik 1: İnsan Gözü Renk Görme Aralığı, (<http://www.justscience.in/articles/what-istheband-of-electromagnetic-spectrum/2017/05/25>)

Tablo 1: Spektrum Renklerinin Dalga Boyu Aralıkları (Itten, 1973: 18)

Renk	Dalga boyu	Frekans, cps
Kırmızı	800 – 650 milimikron	400 – 470 milyon milyon
Turuncu	640 – 590	470 – 520
Sarı	580 – 550	520 – 590
Yeşil	530 – 490	590 – 650
Mavi	480 – 460	650 – 700
Lacivert	450 – 440	700 – 760
Mor	430 – 390	760 – 800

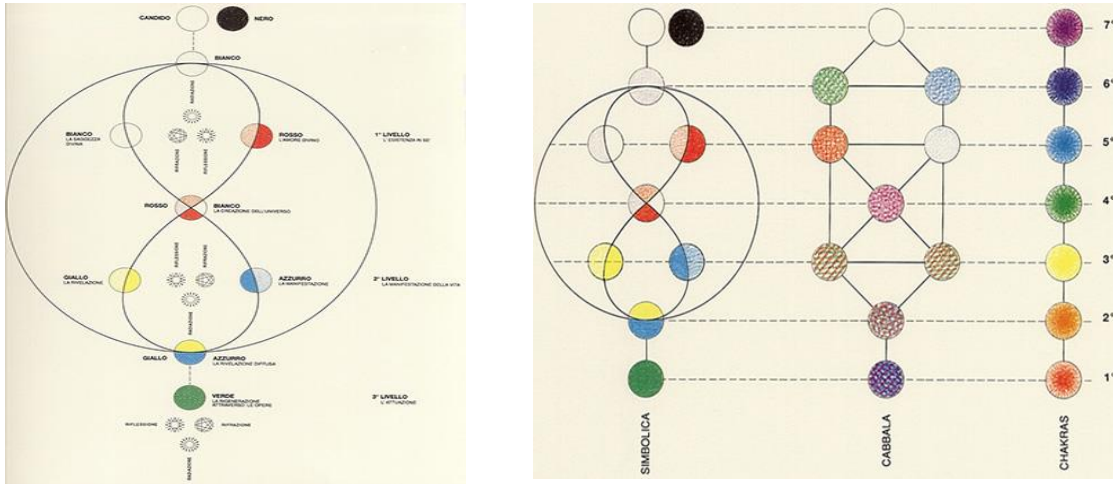
Geçmiş dönemlere dair renk simgeçiliğinde filolojiden sıklıkla yararlanır. Bir dönemde bir rengin nüanslarına dair çok sayıda terimin ortaya çıkması, o dönemde bu renge büyük önem verildiğinin işaretidir (Gage, 1993: 12).³ Miken ve Homeros zamanında morun çok sayıda ismi vardı (Gage, 1993: 25). Yunanca'da mor için kullanılan sözcükler hareket ve değişimi anlatan çifte anlam içeriyorlardı (Finlay, 2007: 332). Diğer bir kanıt yazılı tarihtir: Platon *Republic* eserinde morun en güzel renk olduğundan bahseder, Aristoteles de aynı fikirdedir (Gage, 1993: 14).

³ En eski antik kayıtlarda yeşil ve sarı aynı özgül rengin türevleri olarak geçer.

Morun Antik Yunan kültüründe ilahi bir renk olarak kabul edilmesinin uygulamalarına çok sayıda örnek verilebilir. İskender'in Pers diyarından getirdiği savaş ganimetleri arasında bol miktarda Grek moru kıyafet vardı. Eleusis gizemlerinde, Demeter ve Persefone efsanesi ile ilgili geleneksel ayinlerde rahipler mor uzun kıyafet giyerdi. Hieropolis'in başrahibi mor, onun altı beyaz renk giyerdi (Portal, 1845: 12). Bugün kardinallerin kıyafetlerinde bu gelenek sürmektedir (Portal, 1845: 14) (Resim 8).

Morun ilahlılığı, olduğu gibi tektanrıcılığa aktarılmıştı. Yahudiler moru tapınaklarında kullandılar (Finlay, 2007: 320). Eski Ahit'te bu renge verilen önem yazar (Çıkış 26:1). Morun Hristiyanlık ve Ortaçağ'daki önemi Roma alışkanlığını sürdürmenin de ötesinde, onun ışık ile ilintili görülmesindedir. Antik Yunan ve Roma'da renge adını verme konusunda açık ya da koyuluğu daha ön plandaydı. Renklerin değerlerini yorumlayan eski gelenek onları az ya da çok ışıklı olmalarına göre ayırır. Doğa ve belli özgül renklerin kimliği Greko-Romen dünyada bir belirsizlik meselesi olmasına karşın ışığın konumu hakkında herhangi bir belirsizlik yoktur (Gage, 1993: 27). Miken Uygarlığında ışık, tanrının tezahürüydü. İsrakiyecilik (ışığın ilahlılığı) Zerdüşlükten Helenistik Döneme geçmişti. Işık çemberi ya da hale Büyük İskender zamanında çoğu heykelde ilahlilik simgesi olarak ortaya çıkar. Plotinus geç Antik dönemde ışık ve renk hakkındaki en önemli düşündürdü. İlahiyat felsefesinde Birlik'i defalarca ışık olarak tarif eder (Gage, 1993: 26). Yeni-Platoncu, oryantalist Julian Chaldean ve oğlu Julian the Theurgist ışığı evrenin merkezi yapan bir dizi kehanet açıklarlar (Majercık, 1989: 16-105). Ortaçağın ışık kavramı diğer tüm çağlarda olduğundan daha mistiktir. Işık asıl olan, tek gerçektir (Eco, 1999: 73). Gnostik mezhep, ışık mistisizmini gelecek yüzyıllara taşımıştır.

Mistik geleneğe göre mor, her şeyden önce kırmızı sınıfına girdiği, kromatik olarak ateşi ve ışığı simgelediği için önemlidir (Gage, 1993, 26). Antik ve Ortaçağda mor rengin lokasyonunun renk skalasının açık ucunda olması modern gözlemci açısından şaşırtıcıdır. Democritus mor için siyah, beyaz ve kırmızının karışımıdır der. Kırmızı, karışımındaki en yüksek oran, siyah en az ve beyaz da orta derecedeki orandır (Gage, 2002: 72). Yapısalcı (Portal'ın Romantik dediği) Renk Simgeliğine göre kırmızı, ışıktan (beyazdan) ortaya çıkan ilk renktir (Grafik 2). Aristo renk çemberinde kırmızıyı beyazın yanına koyar (Gage, 1993, 26). Paganizmdeki bu inanış olduğu gibi Ortaçağa aktarılmış ve Romantik Dönemde tekrar yankı bulmuştur (Portal 1845: 4,8).



Grafik 2: Renk Simgeliğinde Renklerin Oluşumu (<http://www.huevaluechroma.com/073.php>)

Antik teknik literatürde morun parlaklığından nasıl bahsediliyorsa bu, Ortaçağda da sürdü. Seville'li Isidore *purpura* sözünden ışığın saflığı (*puritate lucis*) sözünü türetti (Gage, 2002: 27). Işığı geçiren renkli şeffaf taşlar, renklerin kutsallığını en çok ifşa eden formlar olarak kabul gördü (Gage, 2002: 73). Pliny'nin tarifine göre ametist, moru en iyi karakterize eden taşı. Seville Isidor, Rennes'li Bede ve Marbode mor ametist taşının cennete ait olduğunu söylediler (Gage, 2002: 73) (Foto 7).



Resim 7: Ametist,

(<http://thehealingchest.com/crystals-stones/third-eye-chakra-healing-with-crystals/>)



Resim 8: *Purpura* Giyimli Kardinaller

(<https://forum.worldofwarships.eu/topic/67019-latawce-dmuchawce-wiatr-oraz-wg/>)

Portal'a (1845: 11) göre antikitedeki mor, bir tür mavi (*azur*) ya da kırmızı türüdür. Kırmızı Tanrı sevgisini, mavi ise gerçekliğini (Hâkikati) simgeler. Bu nedenle mor, ruhsal aşkın, İlahi Sözün simgesidir. Ruhsal ateş kırmızı ile mavinin birlikteliğini, sevginin ve bilgeliğin kimliğini oluştururlar. Bu simgeyi Hıristiyanlık binalarında mor olarak görürüz (Portal, 1845: 15). “Mor ve sümbül kolayca birbirine karıştırılabilecek aynı rengin iki türüdür, fakat farklı anlamlara sahiptirler. Morun içinde kırmızı baskındır, aksine leylakta *-lila-* mavi baskındır.⁴ Renk simgeçiliğinde karışımdaki baskın olan renk genel anlamı verir ve daha az baskın olan renk, anlamını azaltır. Sonuç olarak mor gerçekliğin sevilmesini, leylaksa sevginin gerçekliğini gösterir. Farklı seviyelerinde bu renkler (sümbülün farklı tonlarında görüldüğü gibi pembeden-mora) sevgi çeşitlerini gösterirler. Leylak *-lila-*, ruhsal savaşta sabırdır, mavi bağlılık ve kırmızı ise savaş anlamındadır. Sümbül yanan ocakta zarar görmemiş hatta ateşi söndürmüştür. St. Epiphanius ateşte yanmamıştır. Bu anlatımda yılan da sümbül de inancın kalıcılığının simgeleridir. Tutkular üzerinde zafer kazanılır. Sümbül atmosfere göre renk değiştirir, güneşte parlar, bulutlu havada koyulaşır, mezarı korur (Portal, 1845: 12-15). Harun'un ve Eski Ahit rahiplerinin kıyafetleri mor, skarlet ve leylak rengidir. Yüksek Rahiplikte mor baskındır. Mor iyiliği, lila gerçeği ve skarlet de her ikisini birden gösterir. Mor ve skarlet Musa'nın abisi Aaron'un zırhı ve eski İbrani rahiplerinin kıyafetlerinin rengidir. Bu iki renk Tanrı sevgisinin işaretidir (Portal, 1845: 14).

Mavi ve kırmızı eşit derecede karıştırıldığında ortaya eflatun *-violé-* çıkar. Bu karışım Gerçeğin sevgisi ve sevgi gerçeği şeklindeki mor ve leylakla kıyaslanabilir. Ortaçağ heykellerinde İsa, Baba ve Oğul'u ifade ettiğinden eflatun giyimli tasvir edilmiştir. Eflatun, İsa'ya bağlılığın simgesidir. Tanrıya bağlılıkları nedeniyle çarımhta cezalandırılan şehitleri simgeler. Krallar cenazede eflatun giyerdi Eflatun Çinde de cenaze rengidir; mavi ölümü, kırmızı yaşamı simgeler. Kırmızı hayati ısı, mavi ölümsüzlüktür; bu nedenle eflatun sonsuz dirilişi gösteriyor olmalıdır. Mısırdaki mezar muskaları eflatundur. On yedinci yüzyılda ruhunu ilahi sevginin ışınlarına açmış, anlaşılmadığı için yalnız kalarak hüznlenen dindar adamın simgesi olmuştur (Portal, 1845: 16-17).

Bu prensibe göre mor-kırmızı-ışık bağıntısından dolayı kırmızı-mor, mavi-mora üstün tutulmuştur. Eski literatürde kırmızı-mor övülür. En değerli olanı Theodora'nın imparatorluk kıyafetinde olduğu gibi çift boyanmış kumaşlardır (Gage, 1993: 25) (Resim 9). Pliny *Doğal Tarih*'inde Suriye'de üretilen morun her tür giyside parlaklık yarattığını yazar. Pliny ve Philostratus'un *İmages* adlı eserinde kırmızı-mor ile ilgili olarak “yüze parlaklık sağladığı gibi; koyu görünmesine rağmen güneşin sıcaklığını içine aldığı ve onun ışığından tuhaf bir güzellik yansıttığı” yazılıdır (Gage, 2002: 72). “Üzerine doğrudan gelen ışıkta ateş kırmızısı olur, bu rengin hayranlık uyandıran bir yüzey parlaklığı vardır.” İmparator Jüstinyen'in Ravenna'daki saray bahçesindeki mozaiklerde aşınma nedeniyle bu parlaklığı görmek bugün hayli güçtür (Gage, 2006: 148) (Resim 10). Romalıların kırmızı-moru, mavi-mordan üstün saymalarındaki bir neden de maviden hoşlanmamaları olabilir. Romalılar ‘mavi’yi düşmanlarını korkutmak için bedenlerini bu renge boyayan barbarların (*Germen ve Celtler*) rengi olduğundan

⁴ Batı terminolojisinde mor kırmızı-mora denk gelir. Purple kelimesinin bir tür kırmızı olan *purpura* 'dan türemesi gibi. Türkçe'de pembemsi bordo, bordo, kırmızı-mor, erguvan terimleri mevcuttur.

sevmezlerdi. Gerçekte mavi giyinmek, Roma'da genel olarak kişiyi küçülten ve garip karşılanan bir şey ya da yas işaretiydi (Pastoureau, 2005: 33). Ortaçağ yorumcuları da Antikler gibi moru, kırmızı türevi olarak düşündüler.



Resim 9: İmparatoriçe Theodora Mozaïği, (550, Ravenna: St. Vitale Bazilikası)



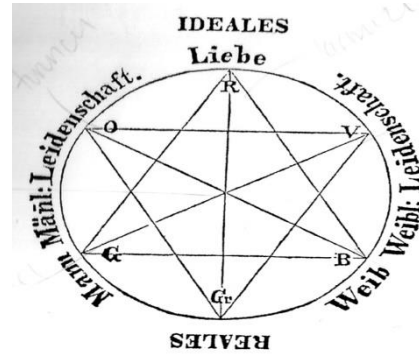
Resim 10: İmparator Justinianus Mozaïği, (550, Ravenna: St. Vitale Bazilikası)

Rönesans'ın başlangıcında hala kırmızı ile morun birbirinden ayırt edilmediğini görüyoruz. Meryem'in giysisi olarak kullanıldığında *scarlet*, mor ve ressamların kullandığı *vermillion*, *crimson lake* ve *ultramarin* aynı kökten gelen renklerdi. Sembolik anlamda birleşiyorlardı ve simgesel değerleri güzelliklerinden, nadir bulunuyor oluşlarından ve aşırı derecede pahalı oluşlarından ileri geliyordu. Latinedeki *purpureus*, kolayca kırmızı olarak okundu. Türkler İstanbul'u fethettiklerinde bol miktarda morumsu kırmızı renkte kan taşı (*alum*) ele geçirerek bunu Papa'ya satmışlardı (Resim 11). Cennino Cennini mora güzel viyole (*si bello violante*) der (Gage, 1993: 130-131). Jan van Eyck Arnolfini'nin Düğünü tablosunda Giovanni Arnolfini'yi kor halindeki ateş gibi bir parlak koyu mor tüylü bir üstlkle resmetmiştir. Sevileli Isidore ve Courtois'a göre mor saflık ve ışıktır çünkü elde edildiği ülkelerde güneş en parlak ışıklarını yayar. En soylu scarlet kırmızı, mor ve viyole boyar maddesidir. Siyahla kırmızı arasında daha çok kırmızıya yakın bir renktir bu nedenle amber yani ışık ve ısıyı gösterir. On dokuzuncu yüzyılda Goethe renk teorisinde *Theory of Colours*- en prestijli ve değerli kırmızıya (Trian Purple) *purpur* der, içinde az mavi vardır (Gage, 2006: 148).

On dokuzuncu yüzyılda mor, Philipp Otto Runge'nin teorisinde idealar âlemine ait bir renktir. Runge 1809'da renk çemberini Charles Blanc ya da Jules-Claude Ziegler gibi yıldız formuna sokmuştur ve bu formu sevginin (kırmızı) ideal dünyası ile yeşilin gerçek dünyası arasındaki kontrastlık olarak daha mistik bir şekilde yorumlar. Bu yıldızla göre kırmızı, turuncu, mor ideal dünyanın renkleri, yeşil, mavi, sarı gerçek dünyanın renkleridir (Gage, 1993: 190) (Grafik 3).



Resim 11: Alum Taşı
(https://www.etsy.com/market/alum_crystals)



Grafik 3: Runge Yıldızı (Gage, 1993:190)

3. SEZARIN HAKKINI SEZARA

Mor sadece ilahi âlemi işaret eden bir renk değildir, günümüzde dahi dünyevi güç ve prestije işaret eder. "Mor bugün de statü ve asalet simgesidir" (Gage, 2006: 148). Eski Mısırda aristokratlar sade giyinmeyi

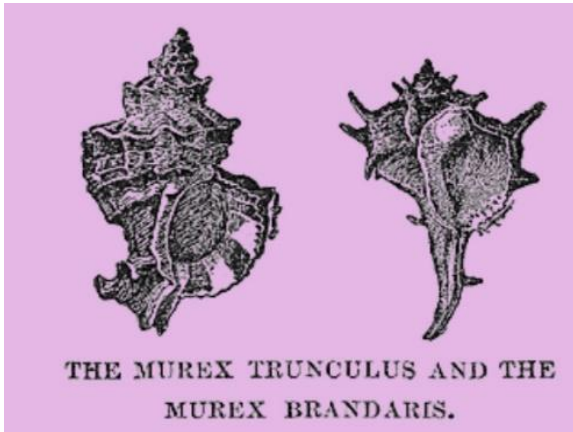
tercih ettiklerinde bu, Mezopotamya Krallarına karşı bir tepki idi. Morlar içerisindeki Pers Kralları, en başta Mısır olmak üzere tüm dünyayı fethetme arzularını gösterişli mor giyimleri ile duyuruyorlardı (Brons ve Nosch, 2017: 63). Dünya hâkimiyeti düşüncesi ile mor giyinmek arasındaki bağlantı Roma'da kabul gördü. Roma Dönemine gelindiğinde mor, özel bir mezhep simgesine dönüştü. Mor kıyafetin krallara tanrısal güç ve ilahi adalet verdiğine inanıldı (Portal, 1845: 13). Patriciler mor giyerdi çünkü ailenin kralı ve papası sayılırlardı (Portal, 1845: 14).

Roma'da sıradan halkın mor giymesini yasaklayan pek çok kanun çıkartılmıştır. Justinyanus zamanında mor renkli eşya alım satımı yasaklanır. Mor giymiş her hangi biri yönetime karşı gelmiş sayılırdı. Neron, kendisine bu konuda karşı çıkanları ölümle cezalandırmaya kadar götürür işi. Mor, kesinlikle en uzun süre en fazla hukuk konusu olan renktir. Roma ve Bizans İmparatorluklarının bütün şehirlerindeki sokaklarda Sur moru giyen sıradan bir insan öldürülürdü. Şehrin başka bir tarih noktasında bu kişi saygı görürdü: mor giyorsa önemli biriydi veya en azından çok zengin birisi anlamına gelirdi bu. Başka hükümlerlik dönemlerinde herkesin mümkün olduğunca mor giymesi gerekiyordu çünkü para doğrudan imparatorluk kasasına gidiyordu Bu tür yasalar sonunda öylesine çoğaldı ki sahnede yeni bir hükümdar belirlediğinde aristokratların elbise dolaplarına bakıp, bir sonraki sezon ne giymeleri gerektiğini düşünmeleri gerekti (Finlay, 2007: 325).

Mor aristokrasiye ait bir renkti çünkü her şeyden önce son derece pahalıydı. Cicero ve diğer birinci yüzyıl yazarları kraliyet morundan bahsettiler. Vitruvius moru bize "en değerli, göze de en hoş gelen varlık" olarak tanımladı (Delamare ve Guineau, 2007: 37). Pliny, en yüksek düzey kademedeki yöneticilerin rengi olduğunu yazdı:

"bu değerli renk koyu renkli bir gül gibi parlar. Romalıların hâkimiyet rengidir. Soylu gençliğin, şövalyelerin simgesidir, tanrıların gönlünü alır. Her kıyafette parlar ve altınla birlikteliği zafer anlamına gelir. Bundan dolayı ona duyulan büyük tutkuyu hoş görmeli." (Gage, 1993: 148).

Zor elde edilen bir pigment oluşu ve boyama tekniklerinin uzmanlık gerektirmesi *murex* morunun pahaca değerini artırıyor. Bir gram boyar madde elde etmek için binlerce hayvan gerekiyordu. Bu nedenle antik dönem boya üretiminde kullanılan '*murex trunculus*' ve '*murex brandaris*' in soyu tükenmiştir (Resim 12). Bugün Sur kenti sahillerinde katliamın izleri gözlemlenebilir.



Resim 12: Antik Dönemde Mor Pigment Elde İki İskerlet Türü (<http://archive.aramcoworld.com>)



Resim 13: *Murex* ile Boyamada Maviden Mora geçiş (<http://blog.logoninjas.com>)

Antik dünyada kullanılan mor, sur mavisinden, parlak *purpura*'ya, lâl kırmızısından (erguvan), leylak (*hyacinth*) rengine, eflatundan (menekşe moru) *mauve* (sümbül bordosu) rengine geniş bir yelpazeye sahipti. Doğu Akdeniz'deki boyacıların Hristiyanlık döneminde yararlandığı kabuklu hayvanların hiçbiri, özellikle de *murex* sabit ve belirgin bir renk vermez. Tam tersine tüm bu yumuşakçalar, bütün mavi ve mor dizisinden geçerek kırmızıdan siyaha kadar giden tonlar verirler. Renk, dokumanın liflerine bir kez işledikten sonra dahi, antik çağdaki tüm firfirilerin başlıca özelliği olarak değişikliklere uğramayı ve zaman içinde ton değiştirmeyi sürdürür (Pastoureau, 2005: 23). Uygulama aşamasındaki sürelerle

oyunarak çok sayıda renk elde edilebilir: sarı, mavi, kırmızı, yeşil-mor. Dildeki zenginlik, antik dönem mor boyamada ortaya çıkan geniş renk skalasının sonucu olabilir (Gage, 1993: 25). Plinius *Doğal Tarih*'inde morun pek çok nüansından bahseder. Birkaç tür iskerlet rengi sayar ve iki tip *murex* olduğunu yazar, renk buna bağlıdır der. Biri *purpura* diğeri *buccium*dur. Tyrian moru *murex*ten elde edilir ve en pahalı pigmenttir. Kırmızıya dönüktür, *rubeus* rengini verir, bu renk siyahla karıştığında değerini yitirir diye yazar (Gage, 1993: 25). Başka bir tarihten alıntı yaparak şunları yazar: '*gençliğimde menekşe moru modaydı, bir an sonra Tarentin kırmızısı moda oldu. Sonra kilosu bin dinara alınamayan Sur boyası geldi*'. Plinius'un açıklamasına göre burada geçen kırmızı türü, yansıyan ışıkta koyu, geçirgen ışıkta parlak görünen, pıhtılaşmış kan rengine döndüğünde çok sevilen' erguvan (lâl) rengidir (Finlay, 2007: 332). Grek moru, Tyrian moruna göre daha mavimsidir. Romalı mimar ve teorisyen Vitruvius (MÖ 100) salyangozların soğuk kuzey sularında güney sularındakine nazaran daha mavi bir mor verdiğini, güneydekilerin daha kırmızı-mor verdiğini yazar. İbranicede de mor için iki terim vardır: *Argaman* kızıl-mor için, *Tekhelet* mavimsi-mor için kullanılır. Pliny'nin (MS 23-79) bahsettiği Tyrian moru Ortaçağ'da da iyi biliniyordu (Gage, 2006: 148). Ancak *purpura*'nın tam olarak hangi tona denk geldiği anlaşılamadı bazıları *mauve* dedi, bazıları şarap rengi, bazıları koyu *violé* olan *mulberries* (*meures*), diğerleri *mulberries*'in kabuğudur dedi ki bu daha açık tonlu bir mordur (Gage, 1993: 83). Uzlaşmaya varılamamasının nedeni *murex trunculus* ile *murex brandaris* iskerletlerinin Ortaçağ'a geldiğinde soyunun tükenmiş olmasıydı.

Morun her tonu sevilmemiştir. Pliny yeşil-moru zevksiz bulur fakat bu da aynı derecede pahalı olmalıydı. Yeşil-moru gerçekte Bizans mahkemesindeki idareciler kullandı. Bu renklerin mordan çok daha az değerli olarak görülmesi mora cennete ait bir renk olarak yüksek bir sembolik değer atfedilmiş olmasından ileri geliyor olmalıdır (Gage, 1993: 25). Plinius'a göre morun askeriyede kıymetli olmasının nedeni yeşile bakan ve mat tonlarında tıpkı kızgın bir deniz gibi saldırganlık kokmasıydı (Gage, 1993: 148). 20. yüzyılda renk psikofizyolojisi üzerine yapılan çalışmalar teorisyenler ve sanatçılar üzerinde büyük etki yaratmıştır. Bunlardan biri olan Bauhaus hocalarından J. Itten'e (1973: 136-137) göre mor, beyazla karıştığında olağanüstü duygusallaşır. Diğer yandan parlak yoğun mor tehditkârdır⁵, beyazla açıldığında hoş ve neşeli karakterdeki lilaya dönüşür. Siyahla karıştırıldığında bünyesindeki kasvet artar, gecede görünüyormuş gibi solar, zayıflar. Tutkulu fiziksel aşk kırmızı-turuncu parlarken ruhsal aşk mor renkte kırmızı-mavi parlak. Eflatun, kendini tanrı aşkına adanmanın rengidir, koyu tonları ise batıl inançtır. Koyu mor, içinde dışarıya patlamak üzere olan yıkımı saklar. Nazik sevimli tonları ve koyu dindarlık olarak anlaşılan koyu tonları ile bizi derinden etkiler. Eflatundaki kaos, ölüm ve yücelik; mavi-mordaki yalnızlık ve adanma; kırmızı-mordaki ruhanilik ve ilahi aşk eflatun skalasının sadece birkaç anlamıdır.

Itten'in rengin beyaz ve siyah ile anlam değiştirdiğine dair açıklaması, renk simgecilikteki kutupluluk (*polarité*) ilkesi ile uyumludur. Kutupluluk teorisine göre bir renk karanlığa (siyah) yaklaştıkça anlamını tersine çevirir. Örneğin inancın derinliğini gösteren ışıklı bir kırmızı, koyulaşıp bulanıklaştıkça şeytani tutkuya dönüşür. Renkler Perslerin ülkesinde en yüksek enerjiler sayıldı ve siyahla beyazın iyilik ve kötülüğü simgelediği karanlık ve aydınlık dualizmine inanıldı. Eskiler tüm diğer renklerin iki ana renkten çıktığına inandılar: siyah ve beyaz. Paganizmde morun parlaklık ya da bulanıklığına göre anlamı erdem ya da ahlaksızlık olur. Sonuçta mor şeytanın rengi haline gelecektir, lila yanlılığın ve skarlet de şeytanın ve yanlılığın üretiminin. Yeremya sahte peygamberlerin mor ve lila giydiğini söyler (Portal, 1845: 15).

Diocletian zamanında mor, imparatorluk rengi olur. Birinci Constantine'in koyduğu bir kanunla imparatorluk nişanı, çok kıymetli bir nesne olan mor bayrağa işlenir (Resim 14). Bir şiddet toplumu olan Roma İmparatorluğu'nda mor, tüm duygusal ihtiyaçlara denk gelen tonları ile deyim yerindeyse altın çağını yaşamıştır. Romalılar, yüzyıllarca cinayeti bir kitle sporu olarak yücelten millettir. Gladyatör savaşları "düzen içerisinde öldürme"ydi. Rastgele ölüm düzen dışıydı. Roma'nın yaşam ve ölüm ilişkilerini kontrol altında tutmasının nedeni başkaldırıcıyı engellemektir. Fakat dövüşler zamanla kontrolden çıkmıştır. Bu gösteriler büyük aileler tarafından düzenlenen, onların popüleritesini arttıran, ideal şöhret ve propaganda araçları haline gelmişlerdir. Dövüşler toplumsal çürümenin aksine yozlaşmayı önleme amacını taşıyordu (Daloğlu, 2003: 290).

⁵ 'Violence' (şiddet) kelimesi ile 'violé' (eflatun) arasındaki ses benzerliğinde olduğu gibi.

“Romalılar, insanların ölümünü seyrederek ölüm karşısında cesareti öğrendikleri kanısındaydılar. Merhametin ahlaki bir zaaf sayıldığı antik Roma’da bu vahşi cinayetler yalnız eğlence değil, aynı zamanda da ahlak dersi yerine geçiyordu.” (Daloğlu, 2003: 290)



Resim 14: Doğu Roma Bizans bayrağı

Morun cinsellikle de bir ilişkisi olmalıydı. MÖ 49 yılında Julius Ceaser Pompeius’a karşı önemli bir zafer kazanmıştı. Kleopatra Ceaser için ‘gösterişten çıldıran lüks’ diye tanımlanan sarayında bir davet verir. Sarayın tüm duvarları mor porfir taşı kaplıdır. Davetin ardından Roma’ya dönen Ceaser son iki fethinin onuruna yeni bir moda başlatır: tamamen mor, deniz kabuğuyla boyanmış, tam boy toga. Bizans İmparatorlarının sarayları yüzyıllar sonra dahi morla kaplanır ki ‘mor içinde doğmak’ deyiimi de buradan çıkmıştır (Finlay, 2007: 323).

Şiddet ile cinsellik arasındaki doğrudan ilişkiden bahseden Marki de Sade’a göre cinsellikle Roma zalimliği arasındaki en temel ilişki, güç ve onun yarattığı acı ve zevktir. Tüm detay ve uygulama farklılıklarına rağmen birçok toplumsal şiddet oyunları, şiddet olayları ve dolayısıyla şiddetin kendisi büyüleyicidir. Her ikisi de hem çekicidir hem de korku ve nefret uyandırır. Çünkü doğada insan, dünya üzerinde eğlenmesi, dünyayı oyun bahçesi –tıpkı Roma’daki arenalar gibi- diğer sakinleri de oyuncak olarak kullanması için yaratılmıştır (Daloğlu, 2003: 290).

Mor sadece zahmetli bir yolla ele geçirildiği için değil, aynı zamanda bakan kişide yarattığı psikolojik etki ile de tam İmparator’un istediği güce sahipti. Mitolojiye göre fizik âlemin sonlandığı kapı olmasıyla ölümü duyuruyordu. Fakat bu kapı aynı zamanda sonsuzluğa yani ölümsüzlüğe de geçiş demektir. Bugün hâlâ kilise kurumu moru öte âlemdeki hâkimiyet anlamı ile kullanmaktadır. Mor aynı zamanda cinsel çağrışımları ile dünya üzerindeki üreme, yaşam, iktidar anlamlarını taşıyordu. Böylece hem öte âlem hem bu dünya ele geçirilmiş oluyordu. Ölüm ile yaşamı tek potada birleştiren bir sonsuzluk timsaliydi. Bakan kişiyi önünde eğilmeye zorlayan çekicilikti.

4. MİTOLOJİNİN SÜREKLİLİĞİ

Vincent van Gogh Arles’te “Günebakanlar” serisini resmederken kardeşine Grek mitolojisindeki *Heliotrope* hikâyesini düşündüğünü yazmıştı.⁶ Auvers’te servileri ele aldığında Günebakan çiçeğinin mitolojisine yeniden gönderme yapar:

“Güzel şeyleri yapabilmek için, yepyeni bir esin sarsıntısı, yükseklerden bir yerden bir ışın, kendi içinde olmayan bir şey gerekli. O ayçiçeklerini yapıp bitirdiğimde, onların karşısı ama eşdeğeri bir şey aradım ve dedim ki: Serviler!” (aktaran: Kür, 1996:237).

⁶ Mithos’a göre Apollon bir gün insan kılığında dere kenarında dolaşmaktadır. Burada Okeanos’un kızı Clytie ile karşılaşır. Clytie de Apollon’a tutulur. Fakat vefasız Apollon kısa zamanda Clytie’den bıkar ve onu terk eder. Zavallı Clytie ağlar, inler yakınır, yakarır ama fayda etmez. Sonunda bu acıya dayanamayarak ölür. Apollon kendi sevgisi yüzünden mezara giren ve bir daha güneşin parlak ışıklarını göremeyecek olan Clytie’nin naaşını Heliotrope yani gün çiçeğine (günebakan) çevirir. Gün çiçeği hala Apollon’a aşiktir; o ne tarafa giderse yüzünü o yöne çevirir. Aşkına karşılık bulamadığı için hala üzgündür, Apollon’un ışıkları çekilince zavallı Clytie boynunu bükür. Van Gogh’un bu simgeyi seçmesindeki neden Tanrı sevgisi olmalıdır. İsa İncil’de Ruhsal Güneş olarak geçer. Hermetik öğretilerde ve simyada Güneş, altın ve sarı ruhsal aydınlanma simgeleridir. Gnostiklerle sonraki yüzyıllara taşınmış mistik, ezoterik bilgilerdir. Paganizm ile Hıristiyanlığı sentezleyen ilk Hıristiyanlık öğretilerindeki (Augustinos’taki) ve Yeni-Platonculuktaki tasavvuf öğretisi ile paraleldir. Hepsinde mitolojik kaynak mevcuttur.

Van Gogh'un "İrisler" tablosu hakkında, mitolojiye dayalı olduğu şeklinde bir açıklaması yoktur, bununla birlikte sanatında mitoloji ve ilahiyatla ilgili güçlü motifler kullandığını biliyoruz. Buradan hareketle van Gogh'un İrisler tablosunu eski mitolojilerle bağlantılı görebiliriz (Resim 15-16). Bu sav için elimizde bazı destekleyici bilgiler vardır: Van Gogh bir din adamı idi ve kilise kurumunu gönüllü olarak terk etmemiştir. İkinci mesleği olan ressamlıkta vaaz vermeye devam etmiştir; sözcüklerle değil fakat bu sefer imajlarla (Edwards, 1989:2-54). Kökleri Aziz Augustinos'a geri giden ilk Hıristiyanlık ahlakını ömrü boyunca sürdürmüştür (Erickson, 1998: 42). Modern edebiyatın da İncil'le aynı mesajı içerdiğini fakat dilinin çağın ruhuna daha uygun olduğunu savundu. Aziz ve azizeler resmetmek istemediğini, dini duyguları vermek için böyle bir anlatımın geçerliliğinin kalmadığını söyledi (Erickson, 1998: 2-30, 61-182). Dini duyguların doğaya sadakatle çalışarak, doğayı yansıtarak verilebileceğine inandı. Resimleri ilahiyat felsefesi ile ilgili pek çok imâ içeren simgelerle yüklüdür (Edwards, 1989: 57).

G. Carl Jung mitolojinin kaynağı olarak gördüğü arketiplerin insan psikolojisinin temel yapı taşları olduğunu savunur. Bu yüzden yok olmazlar; isim ve şekil değiştirirler. Çağlar geçse de farklı formlarda tekrar ortaya çıkarlar. Arketipler simge üreten, güçlü enerji merkezleri, çekim alanlarıdır (Jung, 1997:322,323). Jung, insanoğlunun ilahiyatla ilgili metafizik fikirlerinin kaynağı olarak iki arketipi işaret eder: dönüşüm ve ölümden sonra yaşam iddiası (Jung, 2003). Sanat tarihi bir yandan da insanoğlunun öte âlem ve sonsuzluk üzerine tasavvurlarının tarihidir. Renklere de aynı düşüncelerini atfetmiştir. Sanat henüz adı konmamışken bir büyü ritüeli idi. Güzel olduğu için değil, güç dolu olduğu için vardı. Kant, güzel ile yücelik karşısındaki ruhsal durumumuzun birbirine ne denli yakın olduğuna işaret eder. Jung, evrensel sanatın en yetkin örneklerinin ortak bilinçdışından beslenerek gelen eserler olduğunu ifade etti. Böyle bir durumda biçim ve içerikte ancak sezgi ile algılanabilecek düşünceler, anlam dolu bir dil ve bilinmeyen bir şeyin en iyi biçimde dile getirilen ifadeleri, gerçek simge olan imgelerle karşılaşılır der (Jung, 1997: 318). Sanat, her geçen yüzyılda yeni bilgiler ışığında yorumlanmaya devam edecektir. Buna sanatın evrenselliği diyoruz. Arketipçi eleştiri yöntemi diğer eleştiri yöntemlerinde olduğu gibi her sanatçı ve eser için uygulanabilecek, genel-geçer bir yöntem değildir. Ele alınan sanatçının üretimlerinin kendi genel perspektifi içerisindeki bütünlüğü ve sanatçının neyi düşünüp duyup hissettiği, yaşam öyküsü bu tarz bir yorumu geçerli kılar ya da kılmaz.



Resim 15: Vincent van Gogh "İrisler"
(Mayıs 1889, Saint Rémy, Paul Getty Museum)



Resim 16: Vincent van Gogh "Vazoda İrisler"
(1890, Saint Rémy, VG Museum)

Bu makalede teosofiyeye⁷ bilinçli olarak yaklaşan Pietr Mondrian'ın iki eserine, renk simgeciliğinin modern çağlardaki yansıması olarak düşünüldüğünden, yer verilmiştir. Sadece iki eseri; çünkü 1916'da Bart van der Leek (1876-1958) ile tanışan Mondrain, bundan sonra paletini üç ana renk ve nötrlerle sınırlayacaktır. Fakat erken dönem figüratif çalışmalarında moru çarpıcı şekilde kullanmıştır. 17 numaralı resimde 1900 tarihli "Gein Üzerinde Evler" tablosu görülmektedir. Daha geç tarihli eseri "Deniz Kenarı" Yale Üniversitesi Sanat Galerisi'nde korunmaktadır (Resim 18). "Resim kareye oldukça yakın oranları ve dikey-yatay kompozisyon kurulumu ile olduğu kadar, fovist tarzdaki cesur mor, sarı renkleri ile de sanatçının evrensellik ve tinsellik fikirlerini duyurur" (Hodermarsky, 2016: 105).

⁷ Teosofi, gizemcilik, Kabala (Yahudi mistisizmi), Budizm gibi kökleri çok eski çağlara dek uzanan öğreti ve inançlardan oluşur.

“Mondrian’ın sanat çalışmaları her zaman içtenlikle onun tinsel ve felsefi çalışmaları ile ilgilidir” (Altunöz, 2007: 3). Sanatçı, Helena Petrovna Blavatsky’nin 1875’te kurduğu teosofi derneğine üyeydi. Teosofik düşünceye dayanarak geliştirdiği kompozisyonlarında denge ve uyumun evrensel ilkelerine ulaşmayı hedefliyordu. Madde ve tin birbirine karşıt ilkeler değildi; aynı ilkenin farklı derecelerdeki aşamalarıydı. Theo van Doesburg ve Bart van der Leck ile kurdukları De Stijl akımına göre sanat; görüntülere, olaylara ve geleneklere dayanarak yaratılmamalıydı (Turani, 2010: 608). İnsan kişiselliğini ve duygularını aşarak en üst düzeye, yani tinselliğe ulaşabilirdi (İpşiroğlu, 1994: 51).



Resim 17: P. Mondrian “Gein Üzerinde Evler” (1900, Özel Koleksiyon)



Resim 18: P. Mondrian “Deniz Kemarında” (1909, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi)

Renklerin ruhsal içerikleri olduğu fikri teozofiden gelir. Eski müzik teorisyenlerine göre müzik moral değerleri uyarıcı özelliğe sahipti. Yirminci yüzyılda psikoloji bu fikirlere rengi de katmıştır. Yaratıcılık mavi ve morlarla ilişkili görülüyordu (Gage, 2006: 184). Besant’ın renk çizelgelerinde, Leadbeater’ın “Düşüncenin Formları” ve “Görünen ve Görünmeyen İnsan” kitaplarında bunun örnekleri mevcuttu. Mondrian 1910-11 arası gerçekleştirdiği “Evrım” isimli triptik eserinde bir kadının ruhsal aydınlanma (inisiye olma) aşamalarını yorumlarken aynı renk düzenini kullanmıştır. Soldaki kadının kabarık saçlarının yeşil-mavisi doğaya bağlılığını, teosofik renk sistemine göre, dinsel duyguyu korku ile karışık yaşadığını duyurur. Başındaki ok rengi ile kırılmış kırmızı fesatlıktan kaynaklanan duyarlılık ve öfkeyi simgeler. İkinci kısımda –sağda asılı duran parçadır- bedeni mavimsi mor hale gelir; mavi-mor dinsel adanma ve sevgiye işaret eder. Başının yanındaki sarı yıldızlar evrensel düzendeki zekaya işaret eder. Son aşamada ortadaki tual daha yukarı asılmıştır saçları beyaz yuvarlaklara dönüşmüştür. Mondrian Edouard Schuré’nin Büyük İnisiyeler kitabını okumuştur. Büyük ihtimalle kitaptaki Delfi rahibesi Theoclea ‘nın inisiye oluşundan etkilenmişti. Metin, Theoclea’nın yavaş dönüşümünü anlatır (Gage, 1993: 248).



Resim 19: P. Mondrian, “Evrım” (1910, TheHague: Gemeente Museum,)

Mor bugün, farklı tonlarında, feministlerin ve eşcinsellerin rengidir. Dişil prensip olarak düşünölen mavi ile eril prensip olarak düşünölen kırmızının bileşimi ile kadın, erkeğin haklarına da sahip olmak istediğinin mesajını iletir. Dişil-eril dualitenin renklerle tarifi renk simgeçiliğinde çok eski bir gelenektir. 19. yüzyılda ve 20 yüzyılın ilk yarısında hangi rengin dişil prensibi hangi rengin eril prensibi simgelediği çok önemli bir konu olmuş; ressamlar farklı görüşler belirtmişlerdir. Örneğin Runge, 1809'daki renk çemberi şemasında (sıcak) sarı-turuncu tarafı erkek karakter, (soğuk) mavi-mor tarafı dişil karakter olarak tasarlar. Bazı teorilerde bu ikili sarı ve mavi olarak ele alınmıştır. Dişil ve eril ikili prensip tüm mitolojilerde esastır, simyada tekrar karşımıza çıkar. En eski mitolojilerde ilk Ata da denen çift cinsiyetli hermafrodit tanrı, hem erkeğin hem de kadının gücüne sahip, ihtiyaçsızlığın ve mükemmelliğın tasarımıydı. Bu fikir yaradılışı dişil-eril ikili prensip olarak ele alan simyada sürdürölmüştür. Feministler bilinçli ya da bilinçsiz olarak aynı fikri kullanmışlardır.

4. SONUÇ

Geleneksel renk simgeçiliğinde renkler ışık ve karanlığın etkileşiminden doğar. Bu fikir evreni iyi ile kötünün savaşımı olarak gören paganizmden çıkmıştır. Kırmızı, ortaya çıkan ilk renktir ve ışığı temsil eder. Antik dünyada mor, bir tür kırmızı olarak düşünöldüğünden ilahi bir renk sayılmıştır. Eski yazıtlar morun parlaklığını över. Kırmızı simgeçiliğinden ötürü Greko-Romen dünyada kırmızı-mor, mavi-mordan daha değerli sayılmıştır. Bugün de kırmızı-mor Hıristiyanlık dini kurumunda kullanılmaktadır. Mor gökkuşağının son rengidir. Bilinenin sonu, bilinemeyenin başlangıcıdır. Antik Yunanlılar ona Tanrıça İris demişlerdir. Mor, Greklerde ilahi bir renk olarak kabul görölmüştür. Bundan da eski olarak kadim Hint öğretilerinde üçüncü gözün, yani inisiyasyonun rengidir.

Morun statü, prestij, zenginlik, soyluluk şeklinde ikinci bir anlamı daha vardır. Antik dünyanın en pahalı pigmentiydi, İmparatorlara tahsis edilmişti. Bugün de maddi güç ve otoriteyi simgelediğine inanılır. Rengin psiko-fizyolojik etkilerini araştıran Yirminci Yüzyıl kuramcılarını benzer şekilde morun çift anlamına dikkat çekmişlerdir: parlak yoğun tonları tehditkârken açık tonları ruhaniliği simgeler. Eflatun kendini tanrı aşkına adanmanın rengidir, koyu tonları ise batıl inançtır. Yirminci yüzyılda Pietr Mondrian'ın yazılarında ve eserlerinde, van Gogh'un tablolarında ilahiyat anlamı ile tekrar karşımıza çıkar. Feminist hareket ve eşcinseller bu rengi dişil-eril prensiplerin birlikteliği nedeni ile simge olarak seçmişlerdir.

Renk simgeçiliği, sanatın yorumlanmasında danışılabilir bir kaynaktır. Renkler önemli arketiplerdir. Gustave Carl Jung Ortak Bilinçdışı arketiplerinin evrenselliğini yazmıştı. Buna göre bir arketip yok olmaz, çağlar geçse de sanatçıların, düşünürlerin vizyonlarında farklı biçimler, fakat aynı içerikle tekrar ortaya çıkar. O halde gelecekte de ortak bilinçdışından ilhamla üreten tasarımcı ve sanatçılarda mor renk geleneğe bağlı anlamları ile tekrar karşımıza çıkacaktır.

KAYNAKÇA

- ALTINÖZ, G. (2007). *Mondrian'ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması*. Ankara Üniv. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, 47 (1) s.1-19
- ALİSTAIR, B.E. (2017). *Colors of Ancient Egypt*, 14.07.2018 tarihinde <https://www.thoughtco.com/colors-of-ancient-egypt-43718> adresinden alındı.
- BRONS, C., NOSCH, M.L. (2017). *Textiles and Cult in the Ancient Mediterranean*. Oxford: Oxbow Book.
- DELAMARE, F., BERNARD G. (2007). *Renkler ve Malzemeleri*. (Çev. O. Türkay). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- ECO, U. (1999). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (Çev. K. Atakay). İstanbul: Can Yayınları
- EDWARDS, C. (1989). *Van Gogh and God: A Creative Spritual Quest*. U.S: Loyola Univ. Press.
- ERICKSON, K. P. (1998). *At Eternity's Gate: The Spritual Vision of Vincent van Gogh*, US: William B. Eerdmans Pub. Co.
- CAN, Ş. (2011). *Klasik Yunan Mitolojisi*. (10.Basım). Ankara: Ötüken Yayıncılık

- DALOĞLU, H. (2003). *Resimde Şiddet İmgeleri*, Sanatta Yeterlilik Tez Çalışması, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
- FINLAY, V. (2007). *Renkler - Boya Kutusunda Yolculuklar*. (Çev. K. Emiroğlu). Ankara: Dost Yayınevi
- GAGE, J. (2006). *Color in Art*. London: Thames & Hudson
- GAGE, J. (1993). *Colour and Culture Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames&Hudson
- GAGE, John (2002). *Colour and Meaning Art, Science and Symbolism*. London: Thames&Hudson
- GOETHE, J. W. (2013). *Renk Öğretisi*. (çev. İ. Aka). İstanbul: Kırmızı Yayınları
- HODERMARSKY, E. (2016). Becoming Piet Mondrian: Two Transitional Works. Yale Univ. Art Gallery Bulletin. 14.07.2018 tarihinde <http://jstor.org/stable/24888189> adresinden alındı. 105-109
- ITTEN, J. (1973). *The Art of Color (Kunst der Farbe)*. (Translated by E. van Haagen), New York: Van Nostrand Reinhold Company
- İPŞİROĞLU, N. (1994). *Resimde Müziğin Etkisi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- JUNG, C.G. (1997). *Analitik Psikoloji*. (Çev. E. Gürol). İstanbul: Payel Yayınevi
- JUNG, C.G. (2003). *Dört Arketip*. (Çev. Z. Aksu). İstanbul: Metis Yayınları
- MAJERCIK, R. (1989). *The Chaldean Oracles, Text, Translation and Commentary*. Leiden: E.J. Brill
- MANAF, A. (2007). *Yoga, Çakralar-Enerji Merkezleri*. İstanbul: Sistem Yayıncılık
- PASTOUREAU, M. (2005). *Mavi - Bir Rengin Tarihi*. (çev. İ. M. Uysal). Ankara: İmge Kitabevi
- PORTAL, B.F. (1845). *Symbolic Colours An Essay on Symbolic Colours: in Antiquity, the Middle Ages, and Modern Times*. London: J Weale Publishing
- THOMSON, G. (1998). *İnsanın Özü*. 5. Basım (Ç.ev. C. Üster). İstanbul: Payel Yayınevi
- TURANİ, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi