KIRKMERAK 25

MAVİ

Bir Rengin Tarihi



Michel Pastoureau

Çeviri: İnci Malak Uysal

CAN

Michel Pastoureau

MAVİ

Bir Rengin Tarihi

KIRKMERAK 25

Bleu: Historie d'une couleur, Michel Pastoureau
© 2006, Éditions du Seuil
© 2013, Can Sanat Yayınları Ltd. Şti.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Ağustos 2013, İstanbul
Bu kitabın 1. baskısı 2000 adet yapılmıştır.

Yayına hazırlayan: Ayça Sezen

Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design
Kapak uygulama: Act creative
Kapak resmi: © Shutterstock

Kapak baskı: Azra Matbaası
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi D Blok 3. Kat No: 3-2
Topkapı-Zeytinburnu, İstanbul
Sertifika No: 27857

İç baskı ve cilt: Ayhan Matbaası
Mahmutbey Mah. Devekaldırımı Cad. Gelincik Sokak No: 6 Kat: 3
Güven İş Merkezi, Bağcılar, İstanbul
Sertifika No: 22749

ISBN 978-975-07-1838-0

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM, DAĞITIM, TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
www.canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com
Sertifika No: 10758

MAVİ

Bir Rengin Tarihi



Michel Pastoureau

DENEME

Fransızca aslından çeviren

İnci Malak Uysal

CAN

KIRKMERAK 25

Bleu: Historie d'une couleur, Michel Pastoureau
© 2006, Éditions du Seuil
© 2013, Can Sanat Yayınları Ltd. Şti.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Ağustos 2013, İstanbul
Bu kitabın 1. baskısı 2000 adet yapılmıştır.

Yayına hazırlayan: Ayça Sezen

Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design
Kapak uygulama: Act creative
Kapak resmi: © Shutterstock

Kapak baskı: Azra Matbaası
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi D Blok 3. Kat No: 3-2
Topkapı-Zeytinburnu, İstanbul
Sertifika No: 27857

İç baskı ve cilt: Ayhan Matbaası
Mahmutbey Mah. Devekaldırımı Cad. Gelincik Sokak No: 6 Kat: 3
Güven İş Merkezi, Bağcılar, İstanbul
Sertifika No: 22749

ISBN 978-975-07-1838-0

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM, DAĞITIM, TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
www.canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com
Sertifika No: 10758

MAVİ

Bir Rengin Tarihi



Michel Pastoureau

DENEME

Fransızca aslından çeviren

İnci Malak Uysal

CAN

İçindekiler

Giriş 9
1. Ölçülü Bir Renk 15
2. Yeni Bir Renk 47
3. Ahlaksal Bir Renk 79
4. En Sevilen Renk 113
Sonuç 163
Kaynakça 167

GİRİŞ

Renk ve tarihçi

Renk, doğal bir fenomen olmadığı gibi her çözümlemeye değilse bile, her genellemeye direnen karmaşık bir kültürel yapıdır. Birçok güç sorun ortaya koyar. Bu konudaki ciddi çalışmaların az olmasının ve incelemesini tarihsel bir perspektifte ihtiyatla ve sağduyulu bir şekilde tasarlayanların daha da nadir bulunmasının nedeni kuşkusuz budur. Birçok yazar, tam tersine, mekân ve zamanla oynamayı ve rengin evrensel ya da ilk örneksel sözde hakikatlerini araştırmayı tercih etmektedir. Ne var ki tarihçi için bu tür doğruluklar yoktur. Renk, öncelikle toplumsal bir olgudur. Sindirilmemiş ya da –daha da kötüsü– işi değersiz, içrek bir psikolojiye döken nörobiyolojik bir bilgiye dayanan bazı kitapların bizi inandırmak istediği gibi, rengin kültürlerarası bir hakikati yoktur. Yazık ki, bu konudaki kaynakça üzücü bir şekilde bu tür kitaplarla doludur.

Tarihçiler, bu durumdan az ya da çok sorumludur; çünkü renklerden nadir olarak söz etmişlerdir. Bununla birlikte, sessizliklerinin, aslında bizzat tarihsel belge niteliğinde olan çeşitli nedenleri vardır. Bu nedenler, her şeyden önce rengi başlı başına tarihsel bir nesne olarak görmedeki güçlüklerle ilgilidir. Bu güçlükler üç sınıfta toplanır.

İlk türdekiler belgesel nitelikteki güçlüklerdir: Geçmişin bize aktardığı renkleri ilk halleriyle değil, zamanın onları oluşturduğu şekilde görürüz; ayrıca onları, çoğu zaman bizden önceki toplumlarınkiyle hiç ilgisi olmayan ışık şartlarında görürüz; son olarak, uzun yıllar boyunca geçmişe ait tasvirleri ve nesneleri siyah-beyaz fotoğraflar aracılığıyla inceleme alışkanlığı edindik ve renkli fotoğrafların yayılmasına rağmen, düşünme ve düşünce tarzlarımız az ya da çok siyah-beyaz kalmış gibi görünmektedir.

İkinci tür güçlükler metodolojik olanlardır: Renk söz konusu olduğunda, tüm sorunlar tarihçinin karşısına aynı zamanda çıkar: Fiziksel, kimyasal, maddesel, teknik sorunlar kadar ikonografik, ideolojik, simgesel ve ambleme ilişkin sorunlar. Bu sorunlar nasıl sıralanmalıdır? Doğru sorular hangi sırayla sorulmalıdır? Renkli tasvirleri ve nesneleri incelemeye imkân veren çözümleme şemaları nasıl düzenlenmelidir? Renkle ilgili çok yönlü veriler ve sorunlar içinden, yürütmekte olduğu tanıtlama açısından kendisini tatmin edenleri seçip karşılığında, onu rahatsız eden her şeyi bir kenara bırakma eğiliminde olan hiçbir araştırmacı, hiçbir ekip, hiçbir yöntem henüz bu güçlükleri aşabilmiş değildir. Bu, hiç kuşkusuz kötü bir çalışma şeklidir. Çünkü tarihsel dönemler için, metinlerin bize sunduğu bilgileri nesnelere ve tasvirlere mal etme eğilimi çoğu zaman yaygındır; oysa –en azından çözümlemenin ilk evresinde– doğru yöntem, (elinde hiçbir metin olmayan, ama kaya resimlerini çözümlemek zorunda olan) prehistorya uzmanlarının yaptığı gibi hareket etmek olacaktır: Örneğin, sıklıkları ve seyreklikleri, düzenlemeleri ve dağılımları, yukarısı ile aşağısı, sağ ile sol, ön ile arka, merkez ile çevre arasındaki ilişkileri inceleyerek bizzat bu tasvirlerden ve bu nesnelerden anlam, mantık, sistem çıkarmak. Kısaca, tasvirin ya da nesnenin renkleriyle ilgili her incelemenin başlaması gereken bir yapısal çözüm-

leme yapmak (ki bu, incelemenin burada son bulması gerektiği anlamına gelmez).

Üçüncü tür güçlükler epistemolojik nitelikte olanlardır: Güncel renk tanımlarımızı, görüşlerimizi ve sınıflamalarımızı geçmiş yüzyıllarda üretilen tasvirlere, anıtlara ve nesnelere olduğu gibi yansıtmak imkânsızdır. Bunlar geçmiş toplumlara ait değildir (ve belki gelecek toplumlara da ait olmayacaklardır). Anakronizm tehlikesi, belgenin her yerinde tarihçiyi –ve belki diğerlerinden daha da fazla sanat tarihçisini– tehdit eder. Ama renk, rengin tanımları ve sınıflamaları söz konusu olduğunda bu tehlike daha da büyük gibi görünmektedir. Örneğin, yüzyıllar boyunca siyah ile beyazın başlı başına birer renk olarak görüldüğünü; renk tayfının ve bu tayfın düzeninin XVII. yüzyıldan önce bilinmediğini; birincil renkler ile tümleyici renkler arasındaki dağılımın, ancak yine aynı yüzyıl boyunca yavaş yavaş ortaya çıkıp XIX. yüzyılda gerçekten benimsendiğini; sıcak renkler ile soğuk renkler arasındaki karşıtlığın salt saymaca olduğunu ve çağlara (örneğin Ortaçağ'da mavi sıcak bir renktir) ve toplumlara göre farklılaştığını hatırlayalım. Tayf, renk çemberi, birincil renk kavramı, eşzamanlı karşıtlık yasası, ağtabakadaki koni ve çubuk ayrımı ezeli hakikatler değil, yalnızca bilgilerin devingen tarihindeki aşamalardır. Onları düşüncesizce kullanmayalım.

Önceki çalışmalarımda bu epistemolojik, metodolojik ve belgesel sorunlar üstünde birçok kez durdum ve onları burada yeniden uzun uzadıya ele almak istemiyorum. Bu kitap, kaçınılmaz olarak bazılarından söz etse de, bütünüyle bu sorunlara ayrılmamıştır. Yalnızca tasvirlerin ya da sanat yapıtlarının, renkler tarihine, birçok noktada hâlâ oluşturulmayı bekleyen bir tarihe katkısına da ayrılmamıştır. Tersine, renkler tarihini tüm yönleriyle

düşünmek amacıyla her nitelikte belgeye dayanma ve bu tarihin yalnızca sanatsal alana indirgenmeyeceğini gösterme amacındadır. Resim tarihi bir şey, renkler tarihi başka, çok daha geniş bir şeydir. Rengin tarihsel sorunlarına ayrılan çalışmaların çoğu, haksız yere resim ya da sanat, bazen de bilim alanıyla sınırlanmıştır. Gerçekten önem taşıyan şeyler başka yerlerdedir.

Başka yerlerdedir; çünkü bütün renkler tarihi toplumsal bir tarihten başka bir şey olamaz. Gerçekte renk, tarihçi için –sosyolog ya da antropolog için olduğu gibi– öncelikle toplumsal bir olgu olarak tanımlanır. Rengi "oluşturan", ona tanımını ve anlamını veren, kodlarını ve değerlerini meydana getiren, pratiklerini düzenleyen ve önemini belirleyen toplumdur. Sanatçı ya da biliminsanı değil; insanın biyolojik aygıtı ya da doğanın görünümü hiç değil. Renk sorunları, öncelikle ve her zaman toplumsal sorunlardır; çünkü insan yalnız değil, toplum içinde yaşamaktadır. Bu olgu kabullenilmediğinde, indirgeyici bir nörobiyolojizme ya da tehlikeli bir bilimciliğe düşülecek ve bir renkler tarihi oluşturmaya yönelik tüm çabalar sonuçsuz kalacaktır.

Bu tarihi oluşturmaya girişen tarihçinin iki işi vardır. Bir yandan, bizden önceki farklı toplumlar için renkler âlemi olabilecek şeyi, bu evrenin tüm bileşenlerini dikkate alarak sınırlandırmaya çalışması gerekir: Sözcük dağarcığı ve adlandırma olguları, pigmentlerin kimyası ve boyama teknikleri, giyim sistemleri ve onların temelini oluşturan kodlar, günlük yaşamda ve maddesel kültürde rengin yeri, otoritelere bağlı olan yönetmelikler, din adamlarının ahlak dersleri, biliminsanlarının kurguları, sanatçıların yaratıları. Birçok araştırma ve düşünce alanı bulunmakta ve bunlar çok yönlü sorular ortaya koymaktadır. Diğer yandan, tarihsellik içinde belli bir kültürle yetinen tarihçi, uygulamalar, kodlar ve sistemler kadar,

tarihsel olarak gözlemlenebilir olan rengi tüm yönleriyle etkileyen değişimleri, yok oluşları, yenilikleri ya da kaynaşmaları incelemelidir. Bu, sanılanın aksine, birincisinden belki de daha güç bir görevdir.

Bu ikili tutum dahilinde tüm belgeler irdelenmelidir: Renk, özü gereği belgelerarası ve disiplinlerarası bir alandır. Ama bazı alanların kullanımda diğerlerinden daha verimli olduğu görülmektedir. Örneğin sözcük dağarcığı: Başka yerlerde olduğu gibi burada da sözcüklerin tarihi, geçmişle ilgili bilgimiz konusunda çok sayıda ayırıcı ipucu verir; renk alanında, rengin ilk işlevinin ne derece sınıflandırmak, belirtmek, bildirmek, bir araya ya da karşı karşıya getirmek olduğunu gösterir. Özellikle boya, kumaş ve giysi alanında olduğu gibi. Kimyasal, teknik, maddesel ve mesleki sorunlarla toplumsal, ideolojik, simgesel ve amblemle ilişkili sorunlar muhtemelen en çok o alanda birbirine karışır. Örneğin Ortaçağ uzmanına en sağlam, en bol ve en ayırıcı belgesel malzemeyi sağlayan, vitraydan, freskten ya da panodan çok, minyatürden çok (ama elbette ki bu belgelerle de sıkı ilişki içinde kalarak) boyalar, kumaş ve giysidir.

Bu kitap, Ortaçağ'la sınırlı kalmamaktadır, tam tersine. Ama Batılı toplumlara dair gerçek bir renkler tarihi oluşturma iddiasında da değildir; yalnızca bunun ilk adımlarını atma iddiasındadır. Bunun için, mavi rengin Neolitik Çağ'dan XX. yüzyıla kadar olan tarihini çıkış noktası olarak alır. Gerçekte mavinin tarihi, gerçek bir tarihsel sorun ortaya koyar: Bu renk, Antikçağ halkları için pek önemli değildir; dahası Romalılar için nahoş ve değersizleştiricidir: Barbarların rengidir. Oysa mavi; yeşil ve kırmızının çok ötesinde, bugün, tüm Avrupalıların en sevdiği renktir. O halde, yüzyıllar boyunca değerler tamamen altüst olmuştur. Bu kitap, bu altüst oluş üzerinde

durmaktadır. Önce, Antikçağ'la Erken Ortaçağ toplumlarında maviye olan ilgisizliği göstermekte; sonra, mavi tonlarının XII. yüzyıldan itibaren tüm alanlardaki, özellikle giysideki ve günlük yaşamdaki derece derece yükselişinin ve hatırı sayılır biçimde değer kazanmasının izini sürmektedir. Romantik döneme kadar bu renge verilen toplumsal, ahlaksal, sanatsal ve dinsel önem üzerinde durmaktadır. Son olarak, mavinin çağdaş dönemdeki zaferini değerlendirmekte, kullanımlarının ve anlamlarının bir bilançosunu çıkarıp geleceğini sorgulamaktadır.

Bununla birlikte, bir renk asla tek başına "hareket etmez". Ancak bir ya da birçok renkle bir araya ya da karşı karşıya geldiği ölçüde anlamını bulur, tamamen "etkinleşir". O halde maviden söz etmek, kaçınılmaz olarak diğer renklerden de söz etmeyi gerektirir. İlerki sayfalarda diğer renkler yok sayılmamaktadır, tam tersine, yalnızca mavinin uzun süre boyunca özdeşleştirildiği yeşil ve siyah değil, sık sık çift oluşturduğu beyaz ve sarı da değil, aynı zamanda ve özellikle bütün Batılı renk pratiklerinde yüzyıllar boyunca karşıtı, suç ortağı ve rakibi olan kırmızı da kitabın ilerleyen sayfalarında yer almaktadır.

1. ÖLÇÜLÜ BİR RENK

Başlangıçtan XII. yüzyıla

Mavi rengin toplumsal, sanatsal ve dinsel kullanımları çok eskiye uzanmaz. Hâlâ göçebe olan, ama uzun süredir topluluk halinde yaşayan insanların mağara duvarlarına ilk resimlerini yaptıkları Üst Paleolitik Çağ'a bile uzanmaz. Bu resimlerde maviye yer yoktur. Kırmızının, siyahın, kahverenginin, aşıboyasının her tonu vardır; ama mavi ile yeşil bulunmaz, beyaz neredeyse hiç yoktur. Birkaç bin yıl sonra, ilk boyama tekniklerinin ortaya çıktığı Neolitik Çağ'da da durum aynıdır: Yerleşik duruma geçmiş olan insanoğlu, maviye boyamadan çok önce kırmızıya ve sarıya boyar. Dünyanın oluşumundan beri doğada çokça bulunmasına karşın bu renk, insanoğlunun çok sonradan ve güçlükle yeniden oluşturduğu, ürettiği ve işlediği bir renktir.

Mavinin toplumsal yaşamda, dinsel pratiklerde, sanatsal yaratımda neredeyse hiç rol oynamayarak, Batı'da bu kadar uzun süre boyunca ikinci plandaki bir renk olarak kalması, belki de bununla açıklanabilir. Simgesel boyutu, tüm eski toplumların üç "temel" rengi olan kırmızıya, beyaza ve siyaha oranla, bir düşünce belirtemeyecek ya da iletemeyecek kadar, güçlü heyecanlara ya da duygulara yol açamayacak kadar, kodlar ve sistemler oluşturamayacak kadar, sınıflandırmaya, bir araya ya da

karşı kaşıya getirmeye, aşamalandırmaya yardımcı olamayacak kadar –bu sınıflandırma işlevi, tüm toplumlarda rengin ilk işlevidir– hatta öbür dünyayla bağlantılı olamayacak kadar zayıftır.

Mavinin insan etkinliklerindeki bu ölçülü yeri ve birçok eski dilde bu rengi adlandırmada yaşanan güçlük, XIX. yüzyıldaki birçok biliminsanını, Antikçağ'da erkeklerin ve kadınların maviyi görüp görmediklerini ya da en azından bizim gördüğümüz gibi görüp görmediklerini sorgulamaya yöneltmiştir. Günümüzde bu sorular artık güncelliğini yitirmiştir. Ama mavinin, Neolitik Çağ'dan Ortaçağ'ın ortasına kadar Avrupa toplumlarında oynadığı zayıf toplumsal ve simgesel rol, sorgulanması gereken yadsınamaz bir tarihsel gerçek olarak kalmıştır.

Beyaz ve iki karşıtı

Renk, dokuma maddesiyle olan ayrıcalıklı ilişkisini her zaman sürdürmüştür. Bu nedenle, renklerin belirli bir toplumdaki yerini, rolünü ve tarihini anlama çabasındaki tarihçi için, kumaşlar ve giysiler en zengin, en çeşitlendirilmiş belge niteliğindeki alanı; sözcük dağarcığından, sanattan ya da resimden daha zengin ve daha çeşitlendirilmiş bir alanı oluşturur. Dokuma dünyası, maddesel, teknik, ekonomik, toplumsal, ideolojik, estetik ve simgesel sorunları en sıkı şekilde bir araya getiren dünyadır. Renge ilişkin tüm sorular orada sorulmuştur: Boyaların kimyası, boyama teknikleri, ticari etkinlikler, ticari hedefler, mali güçlükler, toplumsal sınıflandırmalar, ideolojik temsiller, estetik kaygılar. Kumaş ile giysi, her şeyden önce çok disiplinli bir araştırma alanını oluşturur. Bu kitap boyunca bize eşlik edeceklerdir.

Bununla birlikte, belgelerin ve kanıtların en eski toplumlar konusundaki sessizliği, rengin giysiyle olan bu

ayrıcalıklı bağını ne incelemeye ne de değerlendirmeye izin verir. Şu anki bilgilerimize dayanarak, dokuma zemin üzerine ilk boyama işlemlerinin MÖ altıncı ve dördüncü bin yıllar arasında yapıldığını söyleyebiliyoruz. Vücut üzerine yapılan resimler ve bazı bitkisel maddelerin (tahta, ağaç kabuğu) "boyanması" daha da eskilere dayanır. Ve günümüze kadar ulaşan ilk boyanmış dokuma parçaları Avrupa'dan değil, Asya'dan ve Afrika'dandır. Avrupa'da, ilk kanıtları toplamak için MÖ dördüncü bin yılın sonunu beklemek gerekir. Tümü de kırmızı tonlardan oluşan dizide yer alır.

Bu son nokta dikkat çekicidir. Roma döneminin başlarına kadar Batı'da bir kumaşı boyamak, çoğu zaman (ama elbette her zaman değil) asıl rengini, en soluk aşıboyasından ve pembeden, en yoğun haldeki firfiriye kadar, kırmızı dizisinde yer alan bir renkle değiştirmekten ibarettir. Kırmızıya boyamaya yarayan maddeler –muhtemelen en eski boya olan kökboyası, ama aynı zamanda başka bitkiler, kırmızböceği ve bazı yumuşakçalar– dokuma liflerinin içine kolayca ve derinlemesine girer ve güneşin, suyun, arıtıcıların ve ışığın etkilerine karşı diğer boyalardan daha dayanıklıdırlar. Aynı zamanda, diğer renklere boyamaya yarayan maddelere oranla, daha zengin ton ve parlaklık ayarlarına izin verirler. O halde kumaşların boyanması, binlerce yıl boyunca, her şeyden önce kırmızıya boyama anlamına gelir. Roma döneminde, *coloratus* (renkli) ve *ruber* (kırmızı) sözcüklerini eşanlamlı kullanan Latince sözcük dağarcığı da bunu doğrular.[1]

Kırmızının bu baskınlığı, çok daha öncelere, Roma döneminin de öncesine dayanıyor gibi görünmektedir.

1. İspanyolcada (Kastilya lehçesi) *colorado*, bugün hâlâ kırmızıyı belirtmek için en sık kullanılan sözcüklerden biridir.

Aynı zamanda bir ilk antropolojik veriyi oluşturmakta ve kuşkusuz beyazın, Hint-Avrupa toplumlarının çoğunda neden uzun süre iki karşıtı olduğunu açıklamaktadır: Kırmızı ve siyah. Bu üç renk, Ortaçağ'ın ortasına kadar, tüm toplumsal kodların ve renk üzerine kurulu temsil sistemlerinin çoğunun etrafında düzenlendiği üç "kutbu" oluşturur. Tarihçi bu noktada, kırmızının eski toplumlar için uzun süre boyunca boyanmış bir dokumayı, beyazın boyanmamış ama temiz ya da arı bir dokumayı ve siyahın boyanmamış ama kirli ya da lekeli bir dokumayı temsil ettiğini bir ilk örnek arayıcısı olmadan, meşru bir şekilde kabul edebilir. Antikçağ ve Ortaçağ renk duyarlığının iki temel ekseni –parlaklık ve yoğunluk– muhtemelen bu çifte karşıtlığın sonucudur: Bir yandan beyaz ile siyah (ışıkla, ışığın yoğunluğuyla ve saflığıyla ilgili sorun), diğer yandan beyaz ile kırmızı (boyarmaddeyle, onun varlığı ya da yokluğuyla, zenginliğiyle, yoğunluğuyla ilgili sorun). Siyah koyu olan, kırmızı yoğun olandır; oysa beyaz hem birinin hem diğerinin karşıtıdır.[1]

Bu üç kutuplu ve iki eksenli sistemde, maviye yer yoktur; dahası sarıya ve yeşile de yer yoktur. Bu, üç rengin var olmadığı anlamına gelmez. Tam aksine, maddesel ve günlük yaşamda pekâlâ vardırlar; ama simgesel ve toplumsal düzeyde diğer üçüyle aynı işlevleri görmezler. Daha sonra göreceğimiz gibi, tarihçi açısından en büyük sorun, protohistoryadan gelen ve beyaz ile iki karşıtı etrafında oluşmuş bu üçlü şemanın, XII. yüzyılın ortası ile XIII. yüzyılın ortası arasında Batı Avrupa'da neden son bulup, yerini yeni kombinasyonlara bıraktığını anlamak ve incelemek olacaktır. Mavi, sarı ve yeşil, bu kombinas-

1. Şunu da belirtelim ki bazı kültürlerde (özellikle Müslüman kültüründe), siyah ile kırmızının arasında beyazın aracılığı olmaksızın doğrudan bir ilişki vardır; ama bu, diğer kültürlerde geçerli değildir.

yonlar içinde, artık beyaz, kırmızı ve siyahla aynı rolü oynar. Batı kültürü, birkaç on yıl içinde üç temel renkli renk sistemlerinden –bugün hâlâ büyük ölçüde içinde yaşadığımız– altı temel renkli sisteme geçer.

Maviye boyamak: çivitotu ve indigo

Antikçağ boyalarına dönelim ve Yunanlılar ile Romalıların maviye çok az boyamalarına karşın, başka halkların bunu yaptığını belirtelim. Örneğin, maviye boyamak için, ılıman Avrupa'nın birçok bölgesindeki nemli ya da killi topraklarda yabani olarak yetişen ve turpgillerden bir bitki olan çivitotunu (Latince: *guastum*, *vitrum*, *isatis*, *waida*) kullanan Keltler ve Germenler. Renk veren madde (indigotin) esas olarak yapraklarda bulunur; ama mavi rengi elde etmek için gerekli olan işlemler uzun ve karmaşıktır. Bu konudan daha sonra, mavi tonlarının giyimde gördüğü yeni rağbet XIII. yüzyılda boyacılık mesleklerinde devrim yarattığında ve çivitotunu gerçek bir endüstriyel bitki haline getirdiğinde söz edeceğiz.

Böylece, özellikle Yakındoğu halkları, Batı'da bilinmeyen bir boyarmadde olan indigoyu Asya'dan ve Afrika'dan ithal etmeye başlar. Bu madde, sayısız çeşitleri bulunan, ama hiçbirinin anavatanı Avrupa olmayan bir ağaççığın, çivitağacının yapraklarından elde edilir. Doğu Hint Adaları'ndaki ve Ortadoğu'daki çivitağacı, yüksekliği iki metreyi pek geçmeyen çalılar şeklinde yetişir. Çivitotununkinden daha güçlü olan boyarmaddesi (burada da söz konusu olan indigotindir) en yüksekte ve en genç yapraklarda bulunur. Rengin dokumanın liflerine iyice işlemesini sağlamak için, bir mordan[1] kullanımını çok

1. Boya tutmayan malzemelerin boyanmasında kullanılan kimyasal madde, boya saptar. (Y.N.)

gerektirmeden ipekli, yünlü ve pamuklu kumaşlara koyu ve dayanıklı bir mavi renk verir: Dokumayı indigo teknesine batırıp çıkardıktan sonra açık havaya sermek, ona rengini vermek için çoğu zaman yeterli olur; renk çok açık olduğunda işlem birçok kez tekrarlanır.

İndigoyla boyama, ağaççığın yetiştiği bölgelerde Neolitik Çağ'dan beri bilinmektedir; böylece mavilerin, bu bölgelerde kumaşta ve giyside rağbet görmesi kolaylaşır.Bununla birlikte indigo, özellikle Hint indigosu kısa sürede bir ihracat ürünü haline de gelir. Kutsal topraklardaki halklar, indigoyu İsa'nın doğumundan çok önce de kullanır; ama pahalı bir üründür; yalnızca kaliteli kumaşlar için kullanılır. Buna karşılık, Roma'da yalnızca yüksek fiyatı nedeniyle değil (çok uzaklardan gelmektedir), aynı zamanda günlük yaşamda hiç bulunmuyor değilse de, mavi tonlarının pek beğenilmemesi nedeniyle bu boyarmaddenin kullanımı daha sınırlı kalır. Kendilerinden önceki Yunanlılar gibi, Romalılar da Asya indigosunu tanır. Onu, Keltlerin ve Germenlerin çivitotundan kesin olarak ayırırlar ve onun Doğu Hint Adaları'ndan gelen güçlü bir boya olduğunu bilirler; Latince adı bu nedenle *indicum*'dur. Ama bu ürünün bitkisel olduğunu bilmezler ve söz konusu olanın bir taş olduğunu sanırlar; çünkü indigo, yapraklarının daha sonra kurutulmaya bırakılan bir hamur haline gelecek şekilde ezilmesi sonucu, Doğu'dan, sıkıştırılmış bloklar halinde gelir. Bu nedenle, söz konusu şeyin bir mineral olduğu düşünülür; Dioskorides'in izindeki kimi yazarlar, onu, lapis lazuliye yakın, yarı değerli bir taşa bile benzetir. İndigonun bir mineral olduğuna dair bu inanış, Avrupa'da XVI. yüzyıla değin sürecektir. Ortaçağ'daki mavi boyalar konusuna daha sonra döneceğiz.

Kumaşlardan ve giysilerden çokça söz eden Kutsal Kitap, boyalardan ve renklerden pek az söz eder: En

azından tonları ve renklendirmeyi ifade eden terimlerle. Sözcük dağarcığı sorunları, bu noktada tarihçinin işini güçleştirir; tarihçi başvurduğu, alıntıladığı ya da yorumladığı yazarların kullandığı (örneğin Kilise Babaları) Kutsal Kitap metinlerinin farklı "halleri" ve farklı çevirileri karşısında çok dikkatli olmalıdır. Gerçekte, Kutsal Kitap'taki renk terimleri, bir dilden diğerine oldukça farklılık gösterir ve çeviriler, sonunda daha da fazlalaşıp somutlaşır. Bu çeviriler yanlışlıklar, kastını aşan okumalar ve anlam kaymalarıyla doludur. Özellikle Ortaçağ Latincesi, İbranicenin, Aramicenin ve Yunancanın yalnızca maddeye, ışığa, yoğunluğa ya da niteliğe ilişkin terimler kullandığı yerde, renge ilişkin çok sayıda terim sunar. Örneğin, İbranicenin *parlak* dediği yerde, Latince çoğu kez *candidus* (beyaz) ya da *ruber* (kırmızı) der. İbranicenin *kirli* ya da *koyu* dediği yerde, Latince *niger* ya da *viridis*, yerel diller de *siyah* ya da *yeşil* der. İbranice ile Yunancanın *soluk* dediği yerde, Latince kâh *albus*, kâh *viridis*, yerel diller de ya *beyaz* ya *yeşil* der. İbranicenin *zengin* dediği yerde, Latince bunu, çoğu kez *purpureus* ve yerel diller de *firfiri* olarak çevirir. Kırmızı sözcüğü Fransızcada, Almancada ve İngilizcede sık sık, Yunanca ya da İbranice metindeki, renklendirme düşüncesini değil de zenginlik, güç, saygınlık, güzellik ve hatta aşk, ölüm, kan, ateş düşüncelerini çağrıştıran sözcükleri çevirmek için kullanılır. O halde tarihçi, Eski ve Yeni Ahit metinlerini her araştırdığında, renklerin simgeselliğine ilişkin her incelemeden önce, titiz bir bulgusal ve filolojik araştırma yapmalıdır.

Bu güç sorunlar, mavinin Kutsal Kitap'taki ve Hıristiyan toplumlardaki yerini değerlendirmenin neden kolay olmadığını açıklar. Mavinin yeri, kırmızının, beyazın ve siyahın yerinden muhtemelen daha az önemlidir. Ama daha fazlasını söylemek pek mümkün değildir. Şiddetli anlaşmazlıklara yol açmış İbranice bir sözcük, eski

versiyonlarda yalnızca maddeye ya da niteliğe ilişkin olan terimleri, modern renklendirme terimleriyle karşılama isteğindeki bu tehlikeyi pek iyi ortaya koyar. Söz konusu olan, Tora'da birçok kez karşılaşılan İbranice *tekhelet* sözcüğüdür. Filolog ya da yorumcu olan kimi çevirmenler, bu sözcükte yoğun ve koyu bir mavinin renkli ifadesini bulmuştu. Daha temkinli olan başkaları, bu sözcüğü, maddeye ilişkin bir terim, "denizden çıkarılmış" hayvansal bir boyarmadde, belki özel bir *murex*[1] türü olarak anlamış, ama bu maddenin maviye boyamaya yaradığı düşüncesini hiç tartışma konusu yapmamışlardır. Oysa, Doğu Akdeniz'deki boyacıların Hıristiyanlık döneminde yararlandığı kabuklu hayvanların hiçbiri, özellikle de *murex* sabit ve belirgin bir renk vermez. Tam tersine, tüm bu yumuşakçalar, sarı ya da yeşil dizisi içinde yer alan bazı yansımalar ya da tonlar da dahil, bütün mavi ve mor dizisinden geçerek kırmızıdan siyaha giden tonlar verirler. Üstelik renk, dokumanın liflerine bir kez işledikten sonra dahi, Antikçağ'daki tüm firfirilerin başlıca özelliği olarak değişikliklere uğramayı ve zaman içinde ton değiştirmeyi sürdürür. *Tekhelet*'i "mavi" olarak çevirmek ya da bu maddeyi maviyle ilişkilendirmeye çalışmak, filolojik olarak güç ve tarihsel olarak aykırıdır.

Resimde mavi: lapis lazuli ve azurit

Kutsal Kitap, değerli taşlar konusunda boyalarda olduğundan daha konuşkandır. Ama burada da hassas çeviri ve yorum sorunlarıyla karşılaşılır. Özellikle Kutsal Kitap'ta en sık sözü edilen taş olan safir,[2] bizim bildiği-

1. Sıcak ve ılıman denizlerin kayalık diplerinde yaşayan karından bacaklı yumuşakça cinsi. (Y.N.)

2. Safir, başkâhinin göğüslüğündeki on iki değerli taşın beşincisi (Çıkış 28, 18;

miz safirle her zaman örtüşmez ve bazen lapis lazuliyle karıştırılır. Üstelik, Yunanlılar ve Romalılar zamanında olduğu kadar, bütün Ortaçağ boyunca da durum aynıdır: Genelde eşit değerde olduğu düşünülen iki taş, ansiklopedilerin ve mücevhercilerin çoğu tarafından kuşkusuz iyi bilinmekte ve açıkça ayırt edilmektedir; ama aynı terimler bazen birini, bazen diğerini belirtmektedir *(azurium, lazurium, lapis lazuli, lapis Scythium, sapphirum)*.[1] Her ikisi de takılarda ve dekoratif sanatlarda kullanılmaktadır, ama bir tek lapis, ressamların kullandığı bir pigmenti vermektedir.

İndigo gibi, lapis lazuli de Doğu'dan gelmektedir. Doğal haliyle, hafif yaldızlı beyaz pulları ya da damarları olan koyu mavi renkte ve bugün "yarı değerli" sayılan, çok sert bir taştır. Antikçağ insanlarının bu damarcıkları altın sanmaları (gerçekte söz konusu olan demir pirittir) bu taşın saygınlığını ve fiyatını artırmaktaydı. Başlıca lapis lazuli yatakları Sibirya, Çin, Tibet, İran ve Afganistan'da bulunmaktaydı ve son iki ülke, İlkçağ ve Ortaçağ'da Batı'nın başlıca tedarik kaynaklarıydı. Taş, yalnızca bulunması çok güç olduğu ve uzaktan geldiği için değil, sertliği nedeniyle çıkarılması çok uzun bir çalışma gerektirdiği için de çok pahalıydı. Üstelik, doğal mineral ressamların kullanabileceği bir pigmente dönüştürmeye imkân veren ezme ve arıtım işlemleri ağır ve karmaşıktır: Lapis, taşın içinde yalnızca az miktarda bulunan

39, 11); Sur krallarının pelerinindeki dokuz taşın yedincisi (Hezekiel 28, 13); ve özellikle de yeni Kudüs'ün temellerini oluşturan on iki taşın ikincisidir (Vahiy 21, 19).

1. Tüm mavi pigmentleri belirten terimlerle ilgili aynı karışıklığa Ortaçağ Latincesinde de rastlanır. Latincedeki *azurium* ve *lazurium* sözcükleri, Farsçada taşı belirten *lazvard* sözcüğünden türemiş olan Yunancadaki *lazourion* sözcüğünden gelir; *lazvard* sözcüğü, Arapçaya *lazvard* (sözlü Arapçada *lazurd*)olarak geçmiştir.

mavi parçacıkları elde etmek için arıtılması gereken önemli oranda katışıklık barındırır. Yunanlılar ve Romalılar bunu iyi beceremez; hatta çoğu zaman taşı bütünüyle ezmekle yetinirler. Bu nedenledir ki lapisle resim yaptıklarında, mavileri, Asya'da ya da daha sonra Müslüman dünyasında ve Hıristiyan Batı'da rastlanılandan daha az arı ve daha az güzeldir. Gerçekte, Ortaçağ sanatçıları, lapis lazuliyi katışıklığından arındırmak için ana maddesi balmumu ve sulandırılmış arıtıcı madde olan yöntemler bulacaklardır.

Pigment olarak lapis, büyük bir çeşitliliğe ve güzel bir yoğunluğa sahip mavi tonları verir. Işığa dayanıklıdır, ama kaplama gücü zayıftır; bu nedenle özellikle dar yüzeylerde (Ortaçağ tezhip sanatı onunla en güzel mavisini bulacaktır) ve fiyatı nedeniyle tasvirin, yapıtın ya da tablonun öneminin vurgulanmak istenilen bölgelerinde kullanılır.[1] Antikçağ'da ve Ortaçağ dünyasında en çok kullanılan mavi pigment olan azuritin fiyatı daha düşüktür. Söz konusu olan bir taş değil, bazik bir bakır karbonattan yapılmış bir cevherdir. Lapisten daha değişkendir (kolayca yeşile ya da siyaha döner) ve özellikle iyi ezilmediğinde, mavileri lapisinkiler kadar güzel olmaz: Fazla ezildiğinde renk atıp soluklaşır; büyük parçacıklar halinde ezildiğinde mordanla zor karışır ve resmin tanecikli olmasına neden olur. Yunanlılar ve Romalılar onu Ermenistan'dan *(lapis armenus)*, Kıbrıs'tan *(caeruleum cyprium)* ya da Sina Dağı'ndan getirtir. Ortaçağ'da, Almanya ve Bohemya dağlarından çıkarılır, bu nedenle adı, "dağ mavisi" dir.

1. Lapis lazuliyle aynı niteliklere sahip bir sentetik pigment elde etme yolundaki, bazıları çok eskilere dayanan birçok girişime rağmen, kimyager Guimet, ancak 1828'de bir kaolin, sodyum sülfat, kömür ve kükürt karışımını havasız bir ortamda ısıtarak "yapay lacivert taşı" yaratmayı başarmıştır.

Antikçağ insanları, kumla ve potasla karıştırılmış bakır talaşı bazlı yapay mavi pigmentler üretmeyi de bilmekteydi. Özellikle Mısırlılar, bu bakır silikatlarla göz kamaştırıcı mavi ve mavi-yeşil tonları elde etmiştir; gömütlerden çıkarılan ve çoğu zaman onlara camsı ve değerli bir görünüş sağlayan sırla kaplı küçük eşyalarda (heykeller, heykelcikler, boncuklar) bu tonlara rastlanır. Mavi, Yakındoğu ile Ortadoğu'nun diğer halkları için olduğu gibi Mısırlılar için de kötü güçleri uzaklaştıran yararlı bir renktir. Ölüyü öbür dünyada korumak amacıyla cenaze törenleriyle ve ölümle ilişkilendirilmiştir. Yeşil de çoğu zaman benzer bir rol oynamış ve iki renk özdeşleştirilmiştir.

Mavi, Yunanistan'da bazen, sıklıkla çok renkli olan mimaride ve heykelde, (Parthenon'daki bazı frizler gibi) üzerinde figürlerin yer aldığı zeminin rengi olsa da daha az değerli ve daha seyrektir. Hâkim renkler kırmızı, siyah, sarı ve beyazdır, ki bunlara altın sarısını da eklemek gerekir. Romalılar, Yunanlılardan daha da çok, maviyi koyu, Doğulu ya da barbar bir renk olarak görür; onu cimrilikle kullanırlar. Onlara göre, ışığın rengi hiçbir şekilde mavi değil, beyazla ya da altın sarısıyla birleştirilmiş kırmızıdır. Plinius, *Naturalis Historia*'nın (Doğa Tarihi) resim konusundaki ünlü bir bölümünde, en iyi ressamların, paletlerindeki renk sayısını dörde indirgeme alışkanlığında olduğunu bildirir: Beyaz, sarı, kırmızı ve siyah.[1] Tek istisna mozaiktir: Doğudan gelmiş olan mozaik, kendisiyle birlikte, daha sonra Bizans sanatında ve ilk Hıristiyanların sanatında görülecek olan daha açık renkte, daha yeşil,

1. *Doğa Tarihi*, kitap XXXV, paragraf XXXII: "Hepimizin tanıdığı ressamlar Apelles, Aetion, Melanthius ve Nikomakhos, yalnızca dört renk kullanarak bilinen ölümsüz başyapıtlarını yaratmışlardır. Beyazlar için *melinum*, sarılar için Attika *sil*'i, kırmızılar için Pontus *sinopis*'i, siyahlar için *atromentum*.

daha mavili bir renk paleti getirir. Mavi, mozaikte yalnızca suyun rengi değil, bazen de zeminin ve ışığın rengidir. Ortaçağ bunu aklında tutacaktır.

Yunanlılar ve Romalılar maviyi görüyor muydu?

Birçok filolog, vaktiyle mavi tonlarının bu göreli seyrekliğine ve özellikle sözcük dağarcığının verilerine dayanarak, Yunanlıların ve sonrasında Romalıların mavi rengi görüp görmediklerini sorgulamıştır. Gerçekte, beyaz, kırmızı ve siyah için var olduğu şekliyle, kesin ve yinelenen bir ya da birçok temel terimin bulunmaması nedeniyle, bu rengi adlandırmak Yunancada da, Latincede de zordur. Renklere ilişkin sözcük dağarcığının yerleşmesi için birçok yüzyılın geçmesi gereken Yunancada, maviyi belirtmek için en sık kullanılan iki sözcük, *glaukos* ve *kyaneos*'tur. İkincisi, başlangıçta muhtemelen bir cevheri ya da bir metali belirten bir sözcüktür; kökü Yunanca değildir ve anlamı uzun süre belirsiz kalmıştır. Homeros döneminde, gözlerin açık mavisi kadar bir yas giysisinin siyahını da niteler, ama asla göğün mavisini ya da denizin mavisini nitelemez. Bununla birlikte, Homeros'un *İlyada*'sında ve *Odysseia*'sında, doğayı ve manzarayı niteleyen altmış sıfattan yalnızca üçünün renk niteleyen sıfatlar olduğu saptanmıştır; buna karşın, ışığı çağrıştıran terimlerin sayısı son derece fazladır. Klasik dönemde, *kyaneos* koyu bir rengi belirtir: Kuşkusuz koyu maviyi, ama aynı zamanda moru, siyahı, kahverengiyi. Gerçekte rengin "duygusunu" rengin kendisinin vermediği kadar iyi verir. Arkaik dönemde de var olan ve Homeros'un sıklıkla kullandığı *glaukos*'a gelince, hem yeşili hem griyi hem maviyi, hatta bazen sarıyı ya da kahverengiyi belirtir. Tam anlamıyla tanımlanmış bir renkten

çok, renge ilişkin bir solukluk ya da düşük yoğunluk düşüncesini ifade eder; suyun rengini olduğu kadar gözlerin, yaprakların ya da balın rengini adlandırmak için kullanılmasının nedeni budur.

Buna karşılık, Yunanlı yazarlar, bazı nesnelerin, bitkilerin ya da minerallerin mavi olan rengini açıkça nitelemek için, bazen maviye ilişkin sözcük dağarcığında yer almayan renk terimlerini kullanır. Çiçekleri örnek vermek gerekirse, süsen, cezayirmenekşesi ve peygamberçiçeği bu durumda kırmızı *(erythros)*, yeşil *(prasos)* ya da siyah *(melas)* olarak nitelenebilir. Denize ve gökyüzüne gelince, herhangi bir renkte ya da tonda olabilirler, ama nadiren mavi tonları dizisi içinde yer alırlar. XIX. yüzyılın sonunda ve XX. yüzyılın başında sorulan sorunun nedeni budur: Yunanlılar maviyi, bizim onu bugün gördüğümüz gibi görüyor muydu? Kimi biliminsanları, renkleri görme yeteneğine ilişkin evrimci kuramlar ileri sürerek bu soruya olumsuz yanıt vermiştir: Teknik ve entelektüel açıdan "gelişmiş" –ya da çağdaş Batılı toplumlar gibi, öyle olduğu varsayılan– toplumlardaki erkeklerle kadınlar, çok sayıda rengi ayırt etmeyi ve adlandırmayı "ilkel" ya da antik toplumlardakilere oranla daha iyi başarmaktadır.

İleri sürüldükleri andan itibaren şiddetli anlaşmazlıklara yol açan ve günümüze kadar yandaşları olagelen bu kuramlar, bana yanlış ve savunulamaz gibi gelmektedir. Kavim merkezci, belirsiz ve tehlikeli bir kavrama dayanmakla kalmayıp –Bir toplumun "gelişmiş" ya da "ilkel" olduğu hangi ölçütlere dayanarak söylenebilir? Ve buna kim karar verir?– (büyük ölçüde biyolojik olan) görme olgusu ile (büyük ölçüde kültürel olan) algı olgusunu karıştırırlar. Üstelik (bu sıfatın bir anlama geldiğini kabul edersek) "gerçek" renk, algılanan renk ve adlandırılan renk arasında her dönemde, her toplumda, her bi-

reyde bazen önemli boyutta fark olduğunu unuturlar ya da bilmezler. Mavinin, Yunanlıların renklere ilişkin sözcük dağarcığında bulunmaması ya da belirsiz olması, öncelikle bu sözcük dağarcığına, onun oluşumuna, işleyişine göre, daha sonra bu sözcük dağarcığını kullanan toplumların ideolojisine göre incelenmelidir, asla bu toplumları oluşturan bireylerin nörobiyolojik aygıtına göre değil. Görmeye imkân veren bu aygıt, Antikçağ'daki Yunanlılarda ve XX. yüzyıldaki Avrupalılarda tamamen aynıdır. Ama renge ilişkin sorunlar, hiçbir şekilde biyolojik ya da nörobiyolojik sorunlara indirgenemez. Bu sorunlar büyük ölçüde toplumsal ve ideolojiktir.

Maviyi adlandırmadaki bu güçlüğe, klasik Latincede de (ve daha sonra Ortaçağ Latincesinde) rastlanır. Kuşkusuz, bu dilde birçok terim bulunur *(caeruleus, caesius, glaucus, cyaneus, lividus, venetus, aerius, ferreus)*, ama hepsi çokanlamlıdır, renk açısından belirsizdir ve kullanımda tutarsızlık sergiler. Bunların başında, içlerinde en az rastlanılanı olan ve etimolojik olarak balmumu rengi *cera*'yı (beyaz, kahverengi ve sarı arasında bir renk) çağrıştıran, önce yeşilin ya da siyahın bazı tonlarını belirtip sonra mavi dizisinde özel bir yer edinen *caeruleus* gelir.[1] Gerçekte, maviye ilişkin sözcük dağarcığındaki bu belirsizlik ve değişkenlik, Romalı yazarların ve sonrasında ilk Hıristiyan Ortaçağ yazarlarının bu renge az önem vermelerinin yansımasıdır. Bu da, daha sonra, biri Germen dillerinden *(blavus)*, diğeri Arapçadan *(azureus)* gelen iki yeni sözcüğün maviyi belirtmek üzere Latince sözcük dağarcığına girmesini kolaylaştıracaktır. Sonunda diğer-

1. *Caeruleus*'u *caelum*'a (gök) bağlayan etimoloji, fonetik ve filolojik analize pek karşı koyamaz. Bununla birlikte (kabul görmemiş) daha eski bir şeklini *[caeluleus]* öneren A. Ernout ile A. Meillet'nin varsayımları, etimolojiyi, XX. yüzyıl uzmanlarının bilgisinden farklı bir bilgiye dayanarak oluşturan Ortaçağ yazarlarına göre, *cereleus* ile *cereus* arasındaki bağ çok açıktır.

lerine üstün gelip Roman dillerine yerleşecek olanlar bu sözcüklerdir. O halde –İtalyancada ve İspanyolcada da olduğu gibi– Fransızcada, mavi rengi belirtmek için en sık kullanılan sözcükler Latinceden değil, Almancadan ve Arapçadan gelmiştir: "Bleu" *(blau)* [mavi] ve "azur" *(lazavard)* [gök mavisi].[1]

Böylelikle, sözcükler –ve genel olarak sözcük dağarcığı olguları– sessizlikleriyle, kararsızlıklarıyla, evrimleriyle, sıklıkları ya da seyreklikleriyle mavi rengin tarihçisine oldukça önemli kanıtlar bütünü sunar.

Romalılar, XIX. yüzyıldaki kimi uzmanların sandığı gibi, "mavi körü" değildiyse de, maviye, en iyi ihtimalle ilgisiz, en kötü ihtimalle düşmandılar. Gerçekte mavi, onlara göre, özellikle Caesar'ın ve Tacitus'un söylediklerine bakılırsa, düşmanlarını korkutmak için bedenlerini bu renge boyama alışkanlığı olan Barbarların, Keltlerin ve Germenlerin rengidir. Ovidius, yaşlanmakta olan Germenlerin beyaz saçlarını, rengini koyulaştırmak için çivitotuyla boyadıklarını ekler. Plinius, işi, Bretagne'lilerin karılarının Bacchus şenliklerinden önce bedenlerini aynı boyarmaddeyle *(glastum)* koyu maviye boyadıklarını iddia etmeye kadar vardırır ve buradan, mavinin kaçınılması ya da sırt çevrilmesi gereken bir renk olduğu sonucuna varır.

Gerçekte mavi giyinmek, Roma'da (özellikle Cumhuriyet döneminde ve İmparatorluk döneminin başında) genel olarak kişiyi küçülten ve garip karşılanan bir şey ya da yas işaretidir. Aslında açık olduğunda çirkin, koyu olduğunda kaygı verici olan bu renk, çoğu zaman

1. Eski Fransızcada, Germen dilinden gelen "mavi" anlamındaki *bleu, blo, blef* sözcükleri ile Ortaçağ Latincesindekl "flavus"tan evrilme *blavus* teriminden gelen ve "sarı" anlamındaki *bloi* sözcüğü arasındaki karışıklıklara ve kararsızlıklara sık rastlanır.

ölümle ve ölümden sonra gidilen yerle ilişkilendirilmiştir. Mavi gözlere sahip olmak ise, neredeyse fiziksel bir çirkinliktir. Kadında, pek iffetli olmayan bir mizacın işareti; erkekte, kadınsı, barbar ya da gülünç bir özelliktir. Ve tiyatro, böyle özel nitelikleri karikatürleştirmeyi elbette ki pek sever. Örneğin Terentius, mavi gözleri birçok kez kızıl ve kıvırcık saçlarla ya da devasa bir büyüklükle veya yağlı bir şişmanlıkla birleştirir – ki bunların hepsi de Cumhuriyet dönemindeki Romalılar için küçültücü özelliklerdir. MÖ 160'a doğru yazdığı *Hecyra* adlı güldürüsünde, gülünç bir kişiliği bakın nasıl tarif eder: "Kırmızı ve kıvırcık saçları, mavi gözleri ve bir kadavranınki kadar solgun yüzü olan çok şişman bir dev."[1]

Gökkuşağında mavi yok mu?

Biraz önce sözünü ettiğimiz, Yunanlıların ve Romalıların olası mavi körlükleri konusundaki anlaşmazlıklar, yalnızca sözcük dağarcığına ve adlandırma pratiklerine dayanır. Antikçağ'a ait, doğadan ve renklerin görülmesinden söz eden farklı bilimsel metinleri de dikkate alabilirlerdi, almaları gerekirdi. Kuşkusuz, bu metinlerin sayısı fazla değildir ve renklerden tek tek söz etmezler; ışık fiziği, optik sorunlar, genel görme mekanizmaları ya da göze özgü hastalıklarla ilgili (özellikle Yunanca) kitapların bolluğu ile renklerin görülmesi konusundaki özgül söylemin fakirliği arasında da büyük bir karşıtlık vardır. Ama böyle bir söylem vardır ve önce Arap biliminsanları, sonra da Ortaçağ'daki Batılı biliminsanları tarafından büyük ölçüde yeniden ele alınacaktır. Bu söylem,

1. *"Magnus, rubicundus, crispus, crassus, caesius / cadaverosa facie"* (III, 4, dize 440-441). Latince morfopsikoloji kitapları, mavi gözlerin Roma'daki itibarsızlığını doğrular.

mavinin özel durumu konusunda sessiz kalsa da, ana hatlarından söz etmek bu noktada önem taşımaktadır.

Yunan biliminde ve sonrasında Roma biliminde, görmeyle ilgili bazı kuramlar çok eskiye uzanır ve yüzyıllar boyunca değişmeden kalır; diğerleri daha yeni ve daha dinamiktir. Çatışan üç büyük akım vardır. Ya MÖ VI. yüzyılda Pythagoras'ın yaptığı gibi, ışınların gözden çıkıp maddeyi ve görülen nesnelerin "niteliklerini" bulduğu hâlâ kabul görür, –ve renk de– doğal olarak bu "nitelikler" arasında yer almaktadır; ya Epikuros gibi, tam tersine, göze yönelen ışınlar ya da tanecikler yayan şeyin bizzat cisimler olduğu düşünülür; ya da daha sonraları ve daha genel olarak MÖ IV. ve III. yüzyıllardan başlayarak, Platon'un izinden giderek renklerin görülmesinin nedeninin gözden çıkan görsel bir "ışık" ile algılanan cisimlerden yayılan ışınların karşılaşması olduğu düşünülür; bu görsel ışığı oluşturan taneciklerin, cisimden yayılan ışınlardan daha büyük ya da daha küçük olmasına göre, göz şu ya da bu rengi algılar. Aristoteles'in renklerin görülmesine dair bu karma kurama kattığı –yeni fikirlerin yolunu açmış olabilecek– tamamlayıcı öğelere (çevreleyen ortamın, nesnelerin maddesinin, bakanın kimliğinin ya da kişiliğinin önemi gibi)[1] rağmen ve gözün yapısına, farklı zarlarının ya da sıvılarının doğasına ve (MÖ II. yüzyılda Galenos'un pek iyi ortaya koyduğu gibi) göz sinirinin rolüne ilişkin bilgilerin ilerlemesine rağmen, Batı'da modern zamanların eşiğine kadar süregelecek olan kuram, Platon'dan ve Helenistik dönemin

1. Ortaçağ'da çok rağbet görecek ve Aristoteles'e mal edilecek olan *De coloribus* adlı kitap, ona ya da Theophrastos'a değil, kendisine az ya da çok yakın olan bir veya birkaç öğrencisine aittir. Aristoteles'in kuramlarına fazla bir şey eklemez, ama renklerin bin yıldan fazla bir süre en yaygın sınıflaması olarak kalacak doğrusal sınıflamasının yayılmasına katkıda bulunur: Beyaz, sarı, kırmızı, yeşil, (mavi), mor, siyah. Mavi bu sınıflamada hâlâ bulunmaz.

Yunanlı bilginlerinden kalan bu karma (dışarı verme/içeri alma) kuramdır.

Bu kuram, özel olarak mavi renkle ilgili bir şey söylemez; ama Aristoteles'in izinden giderek her rengin bir hareket olduğunu gösterir: Renk de ışık gibi hareket eder ve temas ettiği her şeyi harekete geçirir. Aynı şekilde, renkli görüş de iki ışının karşılaşmasının sonucu olan, son derece dinamik bir eylemdir.

Antikçağ'a ve Ortaçağ'a ait hiçbir yazar tarafından açıkça kaleme alınmamış olmasına rağmen, bazı bilimsel ya da felsefi metinlerden, "renk fenomeninin" gerçekleşmesi için üç öğenin kaçınılmaz olduğu düşüncesi çıkar: Bir ışık, bu ışığın üzerine düştüğü bir nesne ve hem verici hem alıcı olarak iş gören bir bakış.[1] Hiç kimsenin bakmadığı bir rengin, var olmayan bir renk olduğu da tüm yazarlar tarafından kabul edilmiş gibi görünmektedir. Neredeyse "antropolojik" olan bu renk görüşünün, biraz çağdışı kalma (ve sorunları oldukça basitleştirme) pahasına da olsa, yirmi yüzyıl önceden, Newton karşısında Goethe'ye hak veriyor gibi göründüğü belirtilebilir.

Yunanlıların ve Romalıların doğayla ve renklerin görülmesiyle ilgili metinlerinin sayıca az olmasına karşın, gökkuşağıyla ilgili kuramlar ileri sürenlerin sayısı fazladır ve bu konu en büyük bilginlerin dikkatini çeker. Bu metinler, yalnızca betimleyici, şiirsel ya da simgesel değil, aynı zamanda Aristoteles'in *Meteorologika*'sı gibi gerçek anlamda bilimseldir. Gökkuşağının eğriliğini, güneşe göre konumunu, bulutların türünü ve özellikle de ışık ışınlarının yansıma ve kırılma fenomenlerini dikkate alır-

1. Aristoteles, dördüncü bir parametre olarak havayı bile ekler; bu, ona "renk fenomenini" her şeyin oluştuğu dört öğenin etkileşimine yerleştirme imkânı verir: Işıklı ateş, nesnelerin maddesi (toprak), göz sıvısı (su) ve optik aracının modülatörü rolünü oynayan hava. Bkz. *Meteorologika*, paragraf 372a-375a.

lar. Yazarlar uzlaşamasa da, bilme ve kanıtlama arzuları dikkat çekicidir. Özellikle kuşaktaki görünür renk sayısını belirlemeye ve bu renkleri ayırıp adlandırarak, gökkuşağı içinde oluşturdukları sırayı tanımlamaya çalışırlar. Kuşakta üç, dört ve beş renk olduğuna dair çeşitli kanılar vardır. Yalnızca bir yazar, Ammien Marcellin, sayıyı altıya kadar vardırır. Hiçbiri, tayfla herhangi bir ilgisi olabilecek bir sıra ya da sıra bölümü ileri sürmez; kuşkusuz bunun için henüz çok erkendir. Üstelik hiçbiri mavi renge değinmez. Yunanlılara göre de, Romalılara göre de gökkuşağında mavi yoktur: Ksenophanes ve Anaksimenes (MÖ VI. yüzyıl) ve daha sonra Lucretius (MÖ 98-55) kırmızıyı, sarıyı ve moru; Aristoteles (MÖ 384-322) ve çoğu öğrencisi kırmızıyı, sarıyı ya da yeşili ve moru; Epikuros (MÖ 341-270) kırmızıyı, yeşili, sarıyı ve moru; Seneca (MÖ 4-MS 64) firfiriyi, moru, turuncuyu, sarıyı ve kırmızıyı; Ammien Marcellin (yaklaşık 330-400), firfiriyi, moru, yeşili, turuncuyu, sarıyı ve kırmızıyı görür. Hepsi ya da neredeyse hepsi, gökkuşağını, havadan daha yoğun, sulu bir ortamdan geçen güneş ışığının düşüşü olarak görür. Anlaşmazlıklar, esas olarak ışık ışınlarının yansıma, kırılma ya da emilme fenomenleriyle bu ışınların ve açılarının ölçümleri konusundadır.

Bu kuramlar, bu kanıtlamalar, gökkuşağındaki bu görünür renkli diziler önce Arap bilimine, sonra Ortaçağ bilimine aktarılacaktır. Özellikle XIII. yüzyılda, Aristoteles'in *Meteorologika*'sını ve Arap optiğini, özellikle İbnü'l-Heysem'inkini yorumlayan çok büyük bilginler, sırasıyla gökkuşağıyla ilgili kuramlar ileri sürecektir: Robert Grosseteste, John Pecham, Roger Bacon, Thierry de Freiberg, Witelo. Her biri birer taş koyacak ve bilgileri ilerletecek, ama hiçbiri gökkuşağını, bizim onu bugün gördüğümüz şekliyle betimleyemeyecek, özellikle de orada mavinin en ufak bir izini bulamayacaktır.

Erken Ortaçağ: mavinin sessizliği ve ölçülülüğü

Mavi, Batı Erken Ortaçağ'ın simgeselliğinde ve duyarlılığında, Antik Roma'da olduğu gibi pek değer görmeyen ve pek değer kazandırmayan bir renk olarak kalır. En iyi ihtimalle, önem taşımaz ya da her halükârda toplumsal ve dinsel yaşamın tüm kodlarının hâlâ etrafında döndüğü üç renkten, beyaz, siyah ve kırmızıdan daha az önem taşır. Bitki örtüsüyle insanların yazgısının rengi olan ve bazen diğer üç renk arasında "aracı" olarak geçen yeşilden bile daha az önem taşır. Mavi hiçbir şey ifade etmez ya da çok az şey ifade eder; olsa olsa, birçok yazar ve sanatçı için çoğu zaman gerçekten mavi olmaktan öte beyaz, kırmızı ya da altın sarısı olan gökyüzünün rengidir.

Bu simgesel fakirlik, mavinin günlük yaşamda, özellikle de Merovenj dönemindeki kumaşlarda ve giysilerde var olmasını engellemez. Burada söz konusu olan, Keltlerin ve Germenlerin, çivitotu kullanarak günlük giysilerini ve deriden ya da posttan bazı nesneleri maviye boyama alışkanlığına bağlı bir barbar mirasıdır. Ama bu alışkanlıklar, Karolenj döneminden başlayarak azalır. İmparatorlar, soylular ve çevrelerindekiler, Romalıların âdetlerini benimsemeye başlar: Kırmızıya, beyaza, firfiriye ve muhtemelen kırmızıyla bir arada kullanılan yeşile öncelik verilir. Bu iki renk, yan yana getirildiğinde modern gözümüzde şiddetli bir kontrast oluşturmasına rağmen, Erken Ortaçağ erkekleriyle kadınlarının gözünde zayıf bir kontrast oluşturur.[1] Maviye gelince, sarayda

1. Yeşil ile kırmızının yan yana gelişi, XIV. ve XVII. yüzyıl arasında, nispeten güçlü bir kontrast olarak algılanmaya başlar. Ama kırmızının tümleyeni olan yeşilin, gerçekten kırmızının karşıtlarından biri haline gelmesi ve bu iki rengin çok güçlü karşıtlıkta bir çift oluşturması için, birincil renkler ile tamamlayıcı renkler kuramının kesin olarak yerleşmesini beklemek gerekir. Bu, XVIII. yüz-

adeta hiç görülmez, soylular ona sırt çevirmiştir ve yalnızca köylülerle aşağı tabakadan kişilerce giyilmektedir; XII. yüzyıla kadar da böyle sürecektir.

Giysi örneği, mavinin, Erken Ortaçağ boyunca günlük yaşamda ne kadar ölçülü bir yere sahip olduğunu gösterir; ölçülüdür ama hiç yok değildir. Buna karşılık, bazı alanlarda maviye neredeyse hiç rastlanmaz: Kişi adları biliminde, yer adları biliminde, kilisede, simgeler ve amblemler dünyasında. Hiçbir kişi adı, hiçbir yer adı gerek Latincede, gerek sonrasındaki yerel dillerde mavi rengi çağrıştıran bir sözcük ya da bir kökten yola çıkarak oluşmaz. Bu renk, simgesel ve toplumsal olarak bu tür oluşumlara yol açamayacak kadar fakirdir.[1] Kırmızı, beyaz ve siyah ise, tersine, bu oluşumlarda büyük ölçüde yer alır ve eski toplumların bu üç temel renginin ileri bir tarihe kadar, nasıl da tüm renk kodlarının etrafında şekillendiği renkler olarak kaldığını gösterirler. Gökyüzüne ve tanrısal ışığa ayrıcalıklı bir saygı duyan ve toplumsal, ahlaksal, entelektüel ve sanatsal yaşamın tüm alanlarını yönetip şartlandıran Hıristiyanlık bile, bu mutlak üstünlüğe son vermeyi başaramaz. Bin yıldan uzun bir süre boyunca, yani XII. yüzyılın ilk yarısındaki mavi zeminli vitraylara kadar, mavi, Hıristiyan kilisesinde ve dininde neredeyse bulunmaz. Mavinin dinsel renkler sisteminde bulunmayışı, bu bakımdan özellikle öğreticidir. Bu konunun üzerinde durmaya değer. Mavinin tarihi, hiçbir şekilde tek başına

yıldan XIX. yüzyıla geçişten önce gerçekleşmez. Sonrasında, denizyolu, demiryolu, karayolu sinyalizasyonunda büyük ölçüde bu karşıt çiftten yararlanılır ve bu da, bu iki rengin son derece kontrast iki renk olmasına katkıda bulunur.

1. Erken Ortaçağ'da ve hatta Yüksek Ortaçağ'da, lakabında mavi renk geçen tek kişilik, Yaşlı Gorm'un oğlu, Danimarka Kralı Mavi Diş Harald'dır (950-986). Buna karşılık, "kırmızı", "beyaz" ve "siyah" sözcüklerinin (saçın, sakalın ya da derinin rengine olduğu kadar karaktere ya da davranışa anıştırma olarak) geçtiği lakapların sayısı fazladır.

ele alınamayacağından, diğer renklerden ve onların simgeselliklerinden söz etme fırsatını da verecektir.

Hıristiyanlığın ilk zamanlarında ayinlerde, beyaz rengin ya da boyanmamış kumaşların ve giysilerin baskınlığı gözlenir; papaz, ayini her zamanki giysisiyle yönetir. Sonra, beyazın, yavaş yavaş Paskalya Yortusu'na ve yılın en büyük yortularına ayrıldığı görülür. Birçok yazar, bu rengi, kilisenin gözündeki en saygın renk olarak görmekte hemen uzlaşır. Her şeyden önce Paskalya rengi, aynı zamanda Hıristiyanlığa girmeye hazırlananların rengidir. Bununla birlikte, bir kumaşı iyice beyaz olan bir beyaza boyamak güç bir işlemdir ve Paskalya beyazlığı, çoğu zaman kuramsal bir görünüm olarak kalır. Bu güçlük, en azından XIV. yüzyıla kadar sürer: Gerçekte bu tarihten önce, yalnızca keteni beyaza boyamak mümkündür ve bu bile karmaşık bir işlemdir. Yün için çoğu zaman, sabah çiylerinin bol oksijenli suyu ve güneş ışığıyla çayırda "beyazlatılmış" doğal boyalarla yetinilir. Ama bu da yavaş ve uzun bir işlemdir, geniş yer gerektirir ve kışın imkânsızdır. Üstelik, bu yolla elde edilen beyaz, gerçekten beyaz değildir: Bir süre sonra griye, sarıya ya da ten rengine dönüşür. Bu nedenle, Erken Ortaçağ kiliselerinde gerçek bir beyaza boyanmış, beyaz ayin giysilerine ve kumaşlarına pek rastlanmaz.

Bazı bitkilerin (sabunotu familyasından) kül ya da hatta toprak ve cevher (magnezyum oksit, tebeşir, üstübeç) bazlı arıtıcıların boyama amaçlı kullanılması, beyaz dokumalarda grimsi, yeşilimsi ya da maviye çalan yansımalara yol açar ve parlaklıklarını kısmen giderir.[1]

1. Klor ve klorür temelli ağartma, XVIII. yüzyılın sonundan önce görülmez; çünkü bu madde 1774'te bulunmuştur. Kükürt bazlı ağartma Ortaçağ'da bilinmektedir; ama gerektiği gibi uygulanmadığında yünü ya da ipeği bozar. Gerçekte, kumaşı bir gün boyunca sulandırılmış kükürtlü aside yatırmak gerekir: Su çok olursa, ağartma fazla etkili olmaz; asit çok olursa, kumaş zarar görür.

Dinsel renklerin doğuşu

Karolenj döneminden, hatta belki daha da öncesinden itibaren (şatafatın bir ölçüde kiliseye girdiği VII. yüzyıldan sonra) ayin giysileri ve kumaşları, altınla ve parlak renklerle kaplanır. Ama kullanımları piskoposluklara göre değişir. Kilise, büyük ölçüde piskoposların denetimindedir ve renklerin simgeselliğine dair nadir bulunan kitabi söylemler, ya uygulamada önemsenmemekte ya da yalnızca bir veya birkaç piskoposluk için geçerli olmaktadır. Üstelik, günümüze kadar ulaşmış olan kuralcı metinlerde, gerçek anlamıyla renkler nadiren söz konusu edilmiştir. Konsiller, yüksek rütbeli papazlar ve ilahiyatçılar, çizgili, alacalı ya da çok göz alıcı giysileri kınamakla –bunu yapmayı en azından Otuzlar Konsili'ne kadar sürdüreceklerdir– ve beyaz rengin, İsa'nın öğretisi açısından öncelikli olduğunu hatırlatmakla yetinir. Beyaz, masumiyetin, saflığın, vaftizin, dine dönüşün, sevincin, dirilişin, mutluluğun ve sonsuz yaşamın rengidir.

Birinci yıldan sonra, renklerin dinsel simgeselliğine ilişkin metinler çoğalır. Anonim ve yazıldığı tarihle yerin belirlenmesi zor olan bu metinler kurgusal kalır ve ne şu ya da bu piskoposluğun ne de genel olarak Hıristiyanlık âleminin teamüllerini betimleme amacı güder. Bununla birlikte, Hıristiyanlığın o sırada kullandığı ve sonrasında da kullanacağı renk sayısından çok daha fazla sayıda – yedi, sekiz, dokuz– renkte kusur bulur. Tarihçi açısından güçlük, bu metinlerin gerçek uygulamalar üzerinde yapabileceği etkiyi değerlendirmektir. Ama bizi ilgilendiren konu açısından özellikle öğretici olan, mavi renge dair hiçbir söylemin bulunmayışı ve hatta ondan hiç söz edilmeyişidir. Mavi renk adeta yoktur. Bu metinlerde kırmızının üç tonu *(ruber, coccinus, purpureus)*, beyazın *(albus* ve *candidus)* ve siyahın *(ater* ve *niger)* ikişer tonu,

hatta yeşil, sarı, mor, gri ve altın sarısı hakkında açıklamalara yer verilmesine rağmen, mavi ile ilgili hiçbir şey söylenmemiştir. Ve bu suskunluk, sonraki yüzyıllardaki metinlerde de hiçbir şekilde bozulmamıştır.

Gerçekte, XII. yüzyıldan itibaren, büyük ilahiyatçılar (Honorius Augustodunensis, Rupert de Deutz, Hugues de Saint-Victor, Jean d'Avranches, Jean Beleth) renklerden daha sık söz etmeye başlar. En önemli üç rengin anlamları konusunda uzlaşıyormuş gibi görünürler: Beyaz, saflığı ve masumiyeti;[1] siyah, perhizi, tövbe etmeyi ve acıyı;[2] kırmızı, İsa tarafından ve onun için dökülen kanı, İsa'nın ıstıraplarını, şehitliği, kurbanı ve Tanrı aşkını çağrıştırır.[3] Diğer renkler konusunda bazen farklı düşünürler: Yeşil ("orta renk": *medius color*) mor (kırmızı ile mavinin karışımı değil, bir çeşit "yarı-siyah": *subniger*), sonra da gri ve sarı. Ama mavi, bu yazarların hiçbiri için söz konusu değildir. Mavi yoktur.

Dinsel renkler üzerine olan söylemi Otuzlar Konsili'ne kadar egemenliğini koruyacak olan kişi bile ondan söz etmez: Kardinal Lothaire Conti de Segni, III. Innocentius isimli gelecekteki papa. Gerçekte 1194-1195'e doğru, henüz diyakoz kardinalken ve III. Celestinus'un papalığı, onu papalık hükümetinden bir süre için uzaklaştırdığı sırada, Kardinal Lothaire, biri ayin üzerine ünlü *De sacro sancti altari mysterio* olmak üzere birçok kitap kaleme alır. Bu, zamanın âdetlerine göre yazarın bol bol alıntı yaptığı, derleme şeklinde bir gençlik yapıtıdır. Ama bu metin, bizim gözümüzde, bu konuyla ilgili olarak

1. (Lat.) *Virginitas, munditia, innocentia, castitas, vita immaculata*, beyazla en çok ilişkilendirilen sözcükler bunlardır.

2. (Lat.) *Poenitentia, contemptus mundi, mortificatio, maestitia, afflictio.*

3. (Lat.) *Passio, compassio, oblatio passionis, crucis signum, effusio sanguinis, caritos, misericordia.*

kendisinden önce yazılmış olanları özetlemiş ya da tamamlamış olma değerine sahiptir. Üstelik, dinsel tören kumaşlarının ve giysilerinin renkleriyle ilgili tanıklığı çok değerlidir; çünkü kendi papalığından önce Roma piskoposluğunda geçerli olan teamülleri belli ayrıntılarla betimler. O zamana kadar Roma teamülleri referans alınmış olabilirdi –ki birçok ilahiyatçı ile kilise hukukçusu özellikle bunu tavsiye etmekteydi– ama bu teamüllerin Hıristiyanlık âlemi genelinde, gerçek bir kural olma etkisi yoktu; piskoposlar ve müminler, özellikle İspanya'da ve Britanya Adaları'nda çoğu zaman yerel geleneklere bağlı kalmaktaydı. III. Innocentius'un büyük saygınlığı sayesinde, XIII. yüzyıl boyunca işler değişir. Roma'da geçerli olanın, neredeyse yasal bir önemi olduğu düşüncesi iyice yerleşir. Gençlik yapıtları da olsa, özellikle bu papanın yazıları "buyruk" halini alır. Ayinle ilgili olan kitabının durumu bu olmuştur. Renkler üzerine olan bölüm, XIII. yüzyıldaki birçok yazar tarafından yinelenmekle kalmayıp, bazıları Roma'dan çok uzakta olan birçok piskoposluk tarafından uygulanmaya başlamıştır. Bu alanda eğilim, yavaş yavaş daha büyük bir kilise birliğine doğru gitmektedir. Bu kitabın renkler hakkında ne söylediğine bakalım.

Saflığın simgesi olan beyaz, meleklere, bakirelere ve itirafçılara[1] adanmış yortularda, Noel'de, Epifanya Yortusu'nda, Kutsal Perşembe Yortusu'nda, Paskalya Yortusu'nda, İsa'nın Göğe Çıkışı Yortusu'nda ve Azizler Yortusu'nda kullanılır. Yine İsa tarafından ve onun için dökülen kanı anımsatan kırmızı, havarilere ve şehitlere adanmış yortularda, Kutsal Haç Yortusu'nda ve Pentekostes Yortusu'nda kullanılır. Yasla ve tövbe etmeyle iliş-

1. Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde, işkencelere rağmen inancını açıklamaktan korkmayan Hıristiyanlar. (Y.N.)

kili olan siyah, ölüleri anmak için yapılan ayinlerde olduğu kadar Advent döneminde, Masumlar Yortusu'nda ve Büyük Perhiz boyunca kullanılır. Son olarak yeşil, ne beyazın ne kırmızının ne de siyahın uygun düştüğü günlerde kullanılır; çünkü "yeşil, beyazın, siyahın ve kırmızının ortasında yer alır" ki bu, renk tarihçisi için çok önemli bir işarettir. Yazar, bazen siyahın yerine morun ve yeşilin yerine sarının konulabileceğini de belirtir.[1] Buna karşılık, kendisinden öncekiler gibi, mavi renkle ilgili kesinlikle hiçbir şey söylemez.

Bu, şaşırtıcı bir suskunluktur; çünkü yazdığı sırada –XII. yüzyılın sonları– mavinin "devrimi" başlamış bulunmaktadır: Onlarca yıldır vitrayla, mineyle, resimle, kumaşla ve giysiyle kiliseye bütünüyle girmiştir. Ama dinsel renkler sisteminde yoktur ve hiç olmayacaktır. Bu sistem, mavi renge herhangi bir yer ayıramayacak kadar erken oluşmuş ve Katolik dininde, günümüze kadar, eski toplumların üç "birincil" rengi olan beyaz, siyah, kırmızı etrafında şekillenmiş biçimde kalmıştır: Sıradan günlerde "tampon" görevi görmek üzere bu renklere dördüncü olarak yeşil eklenmiştir.

Renksever yüksek rütbeli papazlar ve renk korkusu olan yüksek rütbeli papazlar

Sonuç olarak, dinsel renkler sisteminde mavi yoktur. Buna karşılık, Erken Ortaçağ sanatındaki tasvirlerde ve sanat yapıtlarında sorunlar daha karmaşık ve daha ayrıntılıdır. Mavi hâlâ yoktur, ama tam tersine, bazen önemli bir rol oynar. Aslında burada birçok dönemi ayırmak gerekir. İlk Hıristiyanlık döneminde mavi; yeşil, sarı ve be-

1. XV. yüzyıldan önceki Ortaçağ renk sistemlerinde yeşil ile sarı arasında kesinlikle hiçbir ilişki olmadığından, bu durum özellikle şaşırtıcıdır.

yazla birlikte özellikle mozaikte kullanılmıştır; orada siyahtan açıkça ayrılmıştır; ki bu, ne duvar resimleri için ne de daha sonra, tezhip için geçerlidir. Mavi, resimli kitaplarda, uzun süre boyunca seyrek ve koyudur; kendine özgü bir simgeselliği olmadığından ve sanat yapıtlarıyla tasvirlerin anlamına hiçbir şey ya da pek bir şey katmadığından, ikinci planda ya da çevreleyici bir renktir. Bununla birlikte, X. ya da XI. yüzyıla kadar, özellikle Britanya Adaları'nda ve İber Yarımadası'nda mavinin hiç bulunmadığı birçok tezhip vardır.

Buna karşılık mavi, Karolenj İmparatorluğu içinde yapılmış olan minyatürlerde, IX. yüzyıldan itibaren belirginleşmeye başlar: Hem haşmetli hükümdarları ya da yüksek rütbeli papazları öne çıkartmaya yarayan bir zemin rengi, hem Tanrı'nın varlığını ya da önemini belirtmeye yardımcı olan gökyüzünün renklerinden biri, hem de bazen kimi kişilerin (imparatorun, Bakire Meryem'in, şu ya da bu azizin) giysisinin rengidir. Bu son kullanımda, söz konusu olan parlak bir mavi değil, griye ya da mora çalan koyu bir mavidir. Bininci yıla yaklaşırken, tezhipteki mavilerin çoğu ışıldamaya ve açılmaya başlar; böylelikle, bazı tasvirlerde, izleyicinin gözüne en uzak plandan gelip en yakın planları "aydınlatan" gerçek bir "ışık" rolü oynamaya yönelir. Mavinin XII. yüzyıl vitraylarında oynayacağı rol, birkaç on yıl sonra, bu tanrısal ışık ve figürlerin üzerinde yer alacağı yüzey rolüdür. Bu mavi, Erken Ortaçağ resminde çoğu zaman olduğu gibi yeşille değil, kırmızıyla çift oluşturacak ve hemen hemen hiç değişmeyecek olan açık ve parlak bir mavidir.

Mavi ile tasvirlerin zemini arasındaki bu bağ, Karolenj döneminin sonundan beri gizlice var olan, ama ancak XII. yüzyılın ilk yarısında bütünüyle egemenlik kuracak olan yeni bir ışık teolojisiyle ilgilidir. Bu konuya daha sonra yeniden değinecek ve bu mavinin Batı'da

yavaş yavaş göklerin, Bakire Meryem'in, sonra da kralların rengi haline gelişini inceleyeceğiz. Bununla birlikte, bu değişimin ve bu yükselişin, Ortaçağ'ın büyük bir bölümü boyunca ve hatta daha da sonra, kilise adamlarını, renk ve rengin kilisedeki ve dinsel törendeki yeri konusunda birçok kez bölen şiddetli anlaşmazlıkların tam da içinde yer aldığını şimdiden belirtelim.

Gerçekte, renk, biliminsanlarına göre öncelikle ışık da olsa, aynı şey bütün ilahiyatçılar ve bütün yüksek rütbeli papazlar için geçerli değildir. IX. yüzyılın başında Turin piskoposu olan Claude ve daha sonra XII. yüzyıldaki Aziz Bernard gibi, rengin ışık değil de madde, yani değersiz, gereksiz, küçümsenecek bir şey olduğunu düşünenler çoktur. Karolenj dönemi başındaki tasvir tartışmaları sırasında doğan bu anlaşmazlıklar, XII. yüzyıla kadar dönem dönem öncelik kazanır ve renksever yüksek rütbeli papazlar ile renk korkusu olan yüksek rütbeli papazları karşı karşıya getirir. 1120-1150 yılları arasında, Cluny ve Cîteaux keşişleri arasında şiddetli bir çatışmaya bile neden olur. Her iki tarafın da tutumlarını özetlemek, bu noktada gereksiz değildir; yalnızca Erken Ortaçağ'dan XII. yüzyıla uzanan dönemle ilgili olarak değil, daha sonra göreceğimiz gibi, aynı zamanda Protestan Reformu yüzyılı olan XVI. yüzyılla ilgili olarak da mavi rengin tarihini yakından ilgilendirir.

Ortaçağ teolojisi için ışık, duyulur dünyanın hem görünür hem maddesiz olan tek kısmıdır. "Anlatılamazın görünürlüğü" (Aziz Augustinus) ve böylece de Tanrı'nın belirişidir. Şu sorular bundan kaynaklanır: Renk, ışık olmakla birlikte, aynı zamanda maddesiz midir? Ya da yalnızca madde, nesneleri kaplayan basit bir kılıf mıdır? Kilise için hedef önemlidir. Renk ışıksa, doğası gereği tanrısal niteliktedir. Bu dünyada –özellikle kilisede– rengin yerini genişletmeye çalışmak, ışığın, yani Tanrı'nın

yararına karanlıkları kovmaktır. Renk arayışı ile ışık arayışı ayrılamaz. Ama renk, tam tersine, bir madde basit bir kılıfsa, hiçbir şekilde tanrısallığın belirişi değil, insanın Yaratılış'a kattığı anlamsız bir hiledir. Onu reddetmek, onunla savaşmak, tapınaktan atmak gerekir; çünkü insanı Tanrı'ya ulaştırması gereken *transitus*'a[1] engel oluşturduğu için hem ahlakdışı hem zararlıdır.

VIII.-IX. yüzyıllardan, hatta bazen daha öncelerden beri tartışılan bu sorular, XII. yüzyılın ortasında da ateşli tartışmaların konusu olmayı sürdürür. Bu tartışmalar yalnızca teolojik ya da kurgusal değildir; günlük yaşam üzerinde, din üzerinde ve sanatsal yaratım üzerinde de somut etkileri vardır. Bu sorulara verilecek yanıtlar, rengin çevredeki yerini ve iyi Hıristiyanın gittiği yerlerdeki, baktığı tasvirlerdeki, giydiği giysilerdeki, kullandığı nesnelerdeki tutumunu belirler. Aynı zamanda ve özellikle, rengin kilisedeki ve sanatsal ile dinsel pratiklerdeki yerini ve rolünü koşullandırır.

Gerçekte, renkle ışığı özdeşleştiren renksever yüksek rütbeli papazlar ve rengi yalnızca bir madde olarak gören, renk korkusu taşıyan yüksek rütbeli papazlar vardır. Birinciler içinde en tanınmışı, 1130-1140 yıllarında Saint-Denis Manastırı'ndaki kiliseyi yeniden inşa ettirirken renge büyük bir yer veren Suger'dir. Cluny'nin iki yüzyıl önceki önemli başkeşişlerinin de düşündüğü gibi, Suger'e göre, hiçbir şey Tanrı'nın evi için yeterince güzel değildir. Tüm teknikler ve tüm araçlar, resimler, vitraylar, mineler, kumaşlar, değerli taşlar, kuyumlar bazilikayı bir renk tapınağı yapmak üzere kullanılmalıdır; çünkü Tanrı'yı ululamak için gerekli ışık, güzellik ve zenginlik öncelikle renklerde ifadesini bulur. Bu renklerin içinden

1. (Lat.) Öbür tarafa geçme, aşma. (Y.N.)

mavi, bundan böyle çok önemli bir rol oynar; çünkü altın sarısı gibi mavi de ışık, tanrısal ışık, göksel ışık, yaratılmış olan her şeyin içinde yer aldığı ışıktır. Bundan böyle ve birçok yüzyıl boyunca Batı sanatında ışık, altın sarısı ve mavi neredeyse eşanlamlı olacaktır.

Renge ve özel olarak mavi renge dair bu görüş, Suger'in yazılarında, özellikle *De consecratione*'de birçok kez karşımıza çıkar.[1] Yeşu'ya (Yşa 60, 1-6) ve Aziz Yuhanna'ya (Vahiy 21, 9-27) bir melek tarafından gösterilen göksel Kudüs'e benzeyecek şekilde değerli taşlarla bir kilise inşa etmeyi hayal eden Suger'e göre, safir en güzel taştır ve mavi hep onunla özdeşleştirilmiştir. Kutsallık duygusu verir ve Tanrı'nın ışığının kilisenin içine bütünüyle girmesine izin verir. Bu gibi düşünceler, birçok yüksek rütbeli papaz tarafından yavaş yavaş benimsenir ve sonraki yüzyıl boyunca gotik yapıların inşasıyla hayata geçirilir. Bunların en güzel örneği, belki de, XIII. yüzyılın yarısında bir ışık ve renk tapınağı olarak tasarlanıp inşa edilmiş olan, Paris'teki Sainte-Chapelle'dir. Mavi, orada yine de XII. yüzyıldakinden daha açıktır ve büyük gotik kiliselerin çoğunda olduğu gibi, kırmızıyla olan sistemli birlikteliği, ona çoğu zaman morumsu bir görünüm verir.

Bununla birlikte, Suger'in renk ve ışıkla ilgili düşüncelerinin muhalifleri de olmuştur. Karolenj döneminden Reform'a kadar renk korkusu olan yüksek rütbeli mimar-papazlar da olmuştur. Sayıları kuşkusuz birincilerden azdır; ama başta Aziz Bernard olmak üzere, birçok tanınmış yüksek rütbeli papazı ya da ilahiyatçıyı örnek alıp otoritelerini referans gösterirler. Gerçekte, Clairvaux baş-

1. XXXIV. bölüm tamamen vitraylara ayrılmıştır; Suger orada, yeni manastır kilisesini ışıklandırmak için muhteşem bir *materia saphirorum* bulmasına izin verdiği için Tanrı'ya şükreder.

keşişine göre renk, ışık olmaktan öte, maddedir. Kurtulmanın uygun olduğu ve tapınaktan atılması gereken bir kılıf, bir yapmacıklık, bir *vanitas*'tır. Cistercium Tarikatı'na bağlı kiliselerin çoğunda renk olmamasının nedeni budur. Bernard yalnızca ikonoklast değil (hoş gördüğü tek tasvir çarmıha gerilmiş İsa'dır), aşırı derecede renk korkusu olan biridir ve yalnızca Cistercium Tarikatı'ndan olanlar değil, her tür şatafata düşman diğer yüksek rütbeli papazlar da onun gibi renkten korkar. XII. yüzyılda, egemen konumda olmasalar da, bu papazlar sayıca nispeten fazladır. Rengi reddedişlerini, Aziz Bernard gibi, Latince *color* sözcüğünü, *celare*, saklamak fiili ailesine bağlayan bir etimolojiye dayandırırlar: Renk, saklayan, görünmez hale getiren, yanıltandır.[1] Ondan sakınmak gerekir. O halde, XII. yüzyılda, bir kilisede keşişlerin ya da müminlerin görüşüne sunulan (ya da sunulmayan) renkler, bizzat yüksek rütbeli bir papazın ya da bir ilahiyatçının renk tanımına bağlı olabilir.[2] Sonraki yüzyılda böyle olmayacaktır.

1. *Color* sözcüğünü *celare* fiili ailesine bağlayan etimolojinin, günümüzde filologların çoğu tarafından kabul gören etimoloji olduğunu belirtelim: *Color* sözcüğünü *calor* (sıcaklık) sözcüğüne bağladığını ve rengin ateşten ya da güneşten doğduğunun altını çizdiğini belirtelim: *Colores dicti sunt quod calore ignis vel sole perficiuntur.*

2. Bir yüksek rütbeli papaz hem ilahiyatçı hem biliminsanı olduğunda, sorun tarihçi için daha karmaşık ve heyecan verici bir hal alır. Yüzyılın en büyük bilginlerinden biri, Oxford Üniversitesi'ndeki bilimsel düşüncenin kurucusu, uzun süre bu şehrin başlıca Fransisken öğretmeni olan ve sonra 1235'te (İngiltere'nin en yaygın ve en kalabalık piskoposluğu olan) Lincoln Piskoposluğu'na getirilen Robert Grosseteste'nin (1175-1253) durumu budur. Gökkuşağını ve ışığın kırılmasını incelemiş bir biliminsanının düşünceleri, ışığı tüm cisimlerin temeli yapan bir ilahiyatçının fikri ile Lincoln Katedrali'nde ve onun dışında, matematik ve optik yasalarını merak eden yüksek rütbeli mimar bir papazın kararları arasında, renge dair var olabilecek bağları ayrıntısıyla incelemeye değer. Aynı sorunlar, Oxford'da öğretmenlik yapmış, Ortaçağ'ın sonuna kadar en çok okunan optik kitabını bize bırakmış *(Perspectiva communis)* ve yaşamının son on beş yılını, Canterbury başpiskoposu, İngiltere başpapazı olarak geçirmiş olan bir başka Fransisken bilgini olan John Pecham'ı da (1230-1292) ilgilendirir.

2. YENİ BİR RENK

XI.-XIV. yüzyıllar arası

Mavi, birinci yıldan sonra ve daha çok da XII. yüzyıldan itibaren, Roma Antikçağı ve Erken Ortaçağ boyunca olduğu gibi ikinci planda kalan ya da bilinmeyen bir renk olmayı bırakır. Tam tersine, kısa süre içinde moda bir renk, aristokratik bir renk ve hatta kimi yazarlara göre en güzel renk haline gelir. Birkaç on yıl içinde konumu değişir, ekonomik değeri artar, giyimdeki itibarı belirginleşir, sanatsal yaratımdaki yeri büyür. Bu, toplumsal kodlardaki, düşünce sistemlerindeki ve duyarlık tarzlarındaki renk hiyerarşisinin bütünüyle yeniden düzenlenişinin belirtisi olan, şaşırtıcı ve ani bir yükseliştir.

İlk belirtilerinin XI. yüzyılın sonundan beri hissedildiği bu yeni renk düzeni, elbette ki yalnızca mavi rengi içermez; tüm renkleri içerir. Ama maviye verilen değerle mavinin eşzamanlı olarak birçok alandaki dikkat çekici yükselişi, bu büyük kültürel değişimi incelemek isteyen tarihçi için önemli ipuçlarıdır.

Bakire Meryem'in rolü

Mavinin tonlarındaki yükseliş, XI. yüzyıldan XII. yüzyıla geçerken, en önce sanatta ve tasvirlerde hissedilir. Bunun nedeni, elbette ki mavinin daha önceleri sanatsal

yaratımda yer almayışı değildir. İlk Hıristiyanlık dönemindeki mozaiklerde ve Karolenj dönemi minyatürlerinde ne denli bol olduğunu daha önce söylemiştik. Ama mavi, XII. yüzyıla kadar, çoğu zaman ikincil ya da çevreleyici bir renk olarak kalır; simgesel olarak eski kültürlerin üç "temel rengi" olan kırmızı, beyaz ve siyahtan daha az önemlidir. Sonra her şey aniden, renk sanatlarındaki yeni resimsel ve ikonografik konumu kadar armalardaki ve giyim alışkanlıklarındaki artan itibarının da gösterdiği gibi, birkaç on yıl içinde değişir. Bakire Meryem'in giysisi, bu hızlı ve yoğun yükselişin koşullarını ve önemini belirlemeye imkân verdiği için, çözümlemelerimizin çıkış noktasını oluşturacaktır.

Gerçekte Meryem, her zaman mavi giyinmemiştir. Hatta Batı resminde öncelikli olarak bu renkle ilişkilendirilmesi ve bu rengin onun değişmez özelliklerinden biri haline gelmesi için XII. yüzyılı beklemek gerekir: Mavi, bundan böyle ya mantosunda (en sık rastlanan durum) ya elbisesinde ya da daha nadir olarak kıyafetinin bütününde yer alır. Meryem, daha önceleri resimlerde herhangi bir renkte giyinebilirdi, ama söz konusu olan neredeyse her zaman koyu bir renkti: Siyah, gri, kahverengi, mor, mavi ya da koyu yeşil. Egemen olan düşünce, bunun keder rengi, yas rengi olmasıdır. Meryem, haçın üzerinde ölen oğlunun yasını tutar. Bu düşünce, ilk Hıristiyanların sanatında da vardır –imparatorluk Roması'nda, bir akrabanın ya da bir arkadaşın cenaze töreni dolayısıyla, bazen siyah ya da koyu renk giysiler giyilir–[1] ve Karolenj ile Otto Rönesansı kadar uzanır. Bununla birlikte, XII. yüzyılın ilk yarısında bu renk paleti giderek daralır ve mavi, Meryem'e ait bu yas özelliği rolünü tek başına

1. Cenaze kortejinde, erkekler için *toga pulla* ve kadınlar için *palla pulla*.

üstlenmeye başlar. Üstelik rengi açılıp daha çekici hale gelir: Birçok yüzyıldır süregelen donuk ve koyu halinden daha açık ve daha parlak bir hale geçer. Cam ustaları ve tezhipçiler, bu yeni Meryem mavisini, yüksek rütbeli mimar ve sponsor papazların ilahiyatçılara borçlu olduğu yeni ışık görüşüyle uzlaştırmaya çalışır.

Meryem kültünün olağanüstü gelişimi, bu yeni mavinin yükselmesini sağlar ve onu, kısa sürede sanatsal yaratımın tüm alanlarına yayar. Cam ressamları, 1140'lı yıllarda adını manastır kilisesinin yeniden inşası sırasında alan ünlü "Saint-Denis mavisi"ni elde eder. Birkaç yıl sonra, Saint-Denis şantiyesindeki insanlar ve teknikler batıya doğru yol aldığında, bu mavi hem "Chartres mavisi" hem "Mans mavisi" adını alır; sonra daha geniş bir alana yayılıp XII. yüzyılın ikinci yarısı ile XIII. yüzyılın ilk yılları boyunca çok sayıda resimli camda yer alır.

Bu camcı mavisi, yeni bir gök ve ışık görüşünü ifade eder. Bununla birlikte, XIII. yüzyılda bazen daha koyu ya da daha yoğun tonlara bürünecek kadar çok sayıda yeni tonlar kazanarak yıllar boyunca çeşitlenir. Bu, kısmen teknik ve mali kaygılardan ileri gelir (kobaltın yerine bakırın ya da manganezin daha sık kullanılması) ve gerçek estetik değişimleri beraberinde getirir: Sainte-Chapelle'in yaklaşık olarak 1250'deki gotik mavisinin, hemen hemen bir yüzyıl önceki resimli camlarda yer alan Chartres'ın Roma mavisiyle pek ilişkisi yoktur.

Mineciler, aynı dönemde, cam ustalarını taklit etmeye çalışır. Böylece mavinin yeni tonlarını, ayinlerde (kutsal kadeh, kutsal çanak, kutsal tabak, kutsal sandık) ve günlük hayatta kullanılan belli sayıda nesneye (özellikle yemeklerden önce elleri yıkamaya yarayan leğenler) yaymaya katkıda bulunurlar. Daha sonra tezhipçiler, el yazması kitapları süslerken, kırmızı ve mavi zeminleri minyatürlerin içinde düzenli olarak bir araya ya da karşı

karşıya getirmeye başlar. Daha da sonra, XIII. yüzyılın ilk birkaç on yılında, kimi önemli kişiler, Azize Meryem'i taklit ederek iki ya da üç nesil önce düşünülemeyecek olanı yapar ve mavi giysiler giymeye başlarlar. Aziz Louis, bunu düzenli olarak yapan ilk Fransa Kralı'dır.

Meryem, resimlerinde mavi giyinerek bu rengin toplum içinde yeniden değerlenmesine büyük ölçüde katkıda bulunmuştur. Bu değerlenmenin kumaşta ve giyside kendini nasıl ifade ettiğini ileride göreceğiz. Bu konuya bir daha dönmemek için, bu noktada Meryem mavisinin, itibarının dorukta olduğu gotik dönemden sonra nasıl geliştiğinden söz edelim.

Gerçekte mavi, modern dönemin başında, Meryem'in ayrıcalıklı renksel özelliği olarak kalsa da, gotik sanat bu rengi kesin olarak ona adamayı başaramamıştır. Barok sanatla birlikte, yeni bir moda yavaş yavaş yerleşir: Tanrısal ışığın rengi olarak geçen altın sarısı renginde ya da yaldızlı Meryemler. Bu moda, XVIII. yüzyıla egemen olur ve XIX. yüzyılda da büyük ölçüde sürer. Bununla birlikte –Tanrı'nın eşsiz bir ayrıcalığıyla, gebeliğinin ilk ânından itibaren ilk günahın lekesinden korunmasına dayanan– Papa IX. Pius'un 1854'te kesin olarak tanıdığı, Günahsız Gebelik dogmasının kabul edilişinden başlayarak Meryem'in ikonografik rengi, saflığın ve bekâretin simgesi olan beyaz olur. Artık Meryem'in ikonografik rengi ile dinsel rengi, Hıristiyanlığın ilk zamanlarından beri ilk kez aynıdır: Beyaz. Gerçekte, Meryem'e ilişkin yortular, V. yüzyıldan itibaren bazı piskoposluklar tarafından ve III. Innocentius'un papalığından (1198-1216) itibaren, Roma Hıristiyanlığının büyük bir bölümü tarafından dinsel olarak beyaz renkle ilişkilendirilmiştir.

Meryem, böylece, bininci yıldan hemen sonra güzel bir ıhlamur ağacına oyulmuş olan ve bugün Liège Müzesi'nde korunan şaşkınlık verici heykelin de gösterdiği

gibi, yüzyıllar boyunca, bütün renklerden ya da neredeyse bütün renklerden geçmiştir. Bu Roma dönemi Meryem'i, o dönemde sıklıkla karşılaşıldığı gibi, önce siyaha boyanmıştır. XIII. yüzyılda, gotik ikonografi ve teoloji kurallarına göre maviye boyanmıştır. Ama aynı Meryem, XVII. yüzyılın sonunda, diğer birçoğu gibi, "baroklaştırılmış" ve maviyi bırakıp, Günahsız Gebelik dogmasından etkilenerek (1880'e doğru) tamamen beyaza boyanmadan önceki yaklaşık iki yüzyıl boyunca koruyacağı altın sarısı rengine geçmiştir. Bin yıllık bir sürede dört rengin birbiri ardına üst üste gelmesi, bu narin heykeli, yaşayan bir nesne kadar, resim ve simge tarihinin sıradışı bir belgesi yapmıştır.

Kanıt olarak armalar

Mavinin XII. ve XIII. yüzyıllardaki yükselişi, ifadesini yalnızca sanatta ve tasvirlerde bulmaz. Toplumsal yaşamın tüm alanlarını ilgilendirir, duyarlılık biçimleri üzerinde derinlemesine etki yapar ve önemli ekonomik sonuçlar doğurur. Bu yükseliş, bazen rakamsal olarak bile incelenebilir. Bu durum, XII. yüzyıl süresince Batı Avrupa'nın hemen hemen her yerinde ortaya çıkan ve coğrafi mekânda olduğu kadar toplumsal mekânda da hızla yayılan armalar için geçerlidir.

Armacılık, sayıları ve simgeleri kullanmaya alışkın bir tarihçiye tanıdık gelecek bir alandır. Armaların istatistiksel incelemesi, ayrıca renklerin itibarı ve anlamlarıyla ilgili farklı soruşturmalar için çıkış noktası görevi görebilir. Tüm diğer "renkli" belgelere oranla, tonları yok sayma avantajı ve özgünlüğü sunar. Armanın renkleri, sanatçının üzerinde çalıştığı malzemeye ya da zemine göre, istediği gibi yansıtmakta özgür olduğu soyut, kavramsal, mutlak renklerdir. Örneğin Fransa Kralı'nın ar-

masında *–gök mavisi üzerine serpiştirilmiş altın sarısı zambak çiçekleri– gök mavisi* (Fransız armacılık dilinde mavi renk böyle nitelenir) bazen açık maviyle, bazen ara tonda maviyle, bazen de koyu maviyle yansıtılır; bunun ne bir önemi ne bir anlamı vardır. Bununla birlikte, Ortaçağ armalarının birçoğunu renkli tasarımlarıyla değil, arma dergilerinin ya da edebi metinlerin sunduğu armacılık dilindeki betimlemeleriyle biliriz. Bu metinlerde, tonlar hiçbir zaman belirtilmemiştir ve renk terimleri salt kategorilerden ibarettir.[1] Aynı şekilde, Ortaçağ armalarındaki renklerin ve sıklıklarının istatistiksel bir incelemesine girişildiğinde, zeminlerin türüne, resim ya da boyama tekniklerinin imkânlarına, pigmentlerin ya da boyarmaddelerin kimyasına, zamanın verdiği zararlara ya da dahası estetik kaygılara bağlı olan güçlükler ya da olasılıklar hiç göz ününde bulundurulmaz. Bu, tüm diğer belgeler karşısında önemli bir avantajdır.

Arma renklerine ilişkin benzer bir istatistiksel inceleme, *gök mavisinin*, Avrupa armalarında, bu armaların yaklaşık XII. yüzyılın ortalarındaki ortaya çıkışından XV. yüzyılın başına kadar, kullanım sıklığı göstergesinde sürekli bir artış ortaya koyar. Bu gösterge, 1200'lere doğru yalnızca % 5 iken, 1250'den sonra % 15, 1300'e doğru % 25 ve 1400'e doğru % 30 olur.[2] Diğer bir deyişle, XII. yüzyılın sonunda yirmi armadan yalnızca birinde mavi varken, XV. yüzyılın başında her üç armadan birinde mavi bulunur. Artış şaşırtıcıdır.

1. Bu, kuşkusuz, armalardaki renklerini belirtmek için özel bir sözcük dağarcığı kullanıldığını gösterir. Örneğin, eski Fransızcadaki ve Normandiya İngilizcesindeki *gueules* [Ortaçağ'da, hayvanın gırtlak derisinden kesilen ve süs olarak kullanılan küçük kürk parçaları. (Y.N.)] (kırmızı), *gök* (mavi), *samur* (siyah), *altın* (sarı) ve *gümüş* (beyaz) gibi.

2. Aynı dönemde, *gueules*'ün (kırmızı) sıklık göstergesi giderek azalır: 1200'e doğru % 60, 1300'e doğru % 50, 1400'e doğru % 40.

Batı Avrupa'nın tüm bölgelerine ait armaların hesaba katıldığı sayımlara dayanan bu bütünsel tabloya bazı coğrafi farklılıkları eklemek gerekir. Örneğin *gök mavisi*, Fransa'nın batısına oranla Fransa'nın doğusunda, Almanya'ya oranla Hollanda'da, İtalya'nın güneyine oranla kuzeyinde daha sık kullanılır. Bunun dışında, XVI. yüzyıla kadar Avrupa'nın *gök rengi* (mavi) açısından zengin bölgelerinin *samur rengi* (siyah) açısından fakir olduğunun ve tam tersinin de altını çizmek gerekir. Armacılık açısından (ama aynı zamanda başka açılardan da) mavi ile siyah bazen aynı rolü oynar.

O halde, XIII. yüzyılın ortalarına kadar, gerçek kişi ya da ailelerin taşıdığı armalarda gök rengine ender rastlanır. Hayali armalarda da durum aynıdır. Ortaçağ yazarlarının ve sanatçılarının "hayali" kişilere (kahramanlık destanlarının ve romansların kahramanları, Kutsal Kitap'tan ya da mitolojiden kişiler, azizler ve kutsal kişiler, kişileştirilmiş kötülükler ve erdemler vs.) mal ettiği armaların incelenmesinin, tarihçiye Ortaçağ simgeselliği ve duyarlılığıyla ilgili olarak verebileceği bilgilerin zenginliğine birçok kez değinmiştim. Buna yeniden dönmeyeceğim. Ama bizi ilgilendiren konuyla –mavi rengin XII. ve XIII. yüzyıllardaki yükselişi– ilgili olarak, hayali armalar ve özellikle edebi armalar sayısız doğru kanıt sağlar. Örneğin Arthur edebiyatındaki bir armacılık *topos*'u, bu bakımdan örnek teşkil eder: Anlatının gelişiminde, kahramanın yolunu kesip ona meydan okuyan, *düz* –yani tek renkli–[1] bir arma taşıyan ve tanınmayan bir şövalyenin baskını. Bu, her zaman gecikmiş işlevselliği olan bir olaydır: Bu tanınmayan şövalyeye uygun gö-

1. Şövalyenin yalnızca kalkanı değil, zırhı, bayrağı ve atının örtüsü de tek renklidir ve böylece çok uzaktan bile görülebilir. Bu nedenle metinlerde *kırmızı şövalyeden, beyaz şövalyeden, kara şövalyeden* vs. söz edilir.

rülen armanın rengi, yazar için kiminle karşı karşıya olunduğunu hissettirmenin ve olacakların tahmin edilmesini sağlamanın bir yoludur.

Gerçekte, XII. ve XIII. yüzyıllardaki Fransız Arthur romanlarında sık sık yinelenen renk kodları vardır. Kırmızılı bir şövalye, çoğu zaman kötü niyetlerle hareket eden bir şövalyedir (bu, aynı zamanda öbür dünyadan gelen bir karakter de olabilir).[1] Siyahlı bir şövalye, kimliğini gizlemeye çalışan birincil önemde bir kahramandır; siyah, bu edebiyat türünde her zaman olumsuz bir anlamla yüklü olmadığından, bu kahraman iyi ya da kötü olabilir.[2] Beyazlı bir şövalye genel olarak iyiye yorulur; bu, çoğu zaman kahramanın dostu ya da koruyucusu olan yaşlı bir karakterdir.[3] Son olarak yeşilli bir şövalye, genellikle, yürekli ya da küstah davranışıyla karışıklık yaratacak bir gençtir; o da iyi veya kötü olabilir.

Bu edebi renk kodlarında dikkati çeken, XIII. yüzyılın ortasına kadar mavili şövalyenin kesinlikle olmayışıdır. Mavi, burada hiçbir şey ifade etmez. Ya da en azından hâlâ, armacılık açısından ve simgesel olarak böyle bir anlatım biçiminde kullanılmayacak kadar fakir bir renktir. Anlatıda, mavili bir şövalyenin baskını, okur ya da dinleyici için anlamlı bir çağrı olmayacaktır. Bunun

1. Kırmızı rengi niteleyen sözcüğün seçimi, bazen ek bir bilgiverir: *Et kırmızısı* renginde şövalye, (kaygı verici bir kişilik olmakla birlikte) soyludur; *ateş kırmızısı* renginde (Latince *affocatus*'tan gelir) bir şövalye, sinirli biridir; *kan kırmızısı* renginde bir şövalye, acımasız ve ölüm getiren biridir; *kızıl* şövalye, hain ve ikiyüzlüdür.

2. Feodal dönem simgeselliğinde ve duyarlığında iki siyah vardır: Yasla, ölümle, günahla ve cehennemle ilgili olan olumsuz bir siyah ile alçakgönüllülük, ağırbaşlılık ve ölçülülük işareti olarak değerli kılan bir siyah. İkinci siyah, keşişlere ait olan siyahtır.

3. Buna karşılık, edebi metinlerdeki kimi beyaz şövalyeler XIV. yüzyılda biraz kaygı verici bir hal alıp ölümle ve hortlaklar âlemiyle anlaşılmaz bir ilişkiye girecektir. Ama (belki de Kuzey Avrupa edebiyatı hariç) böyle bir şey 1320-1340'tan önce görülmez.

için henüz çok erkendir: Mavi rengin, toplumsal kodlardaki ve simgesel sistemlerdeki yükselişi henüz tamamlanmamıştır ve macera romanlarındaki şövalyelerin renk kodları, büyük ölçüde bu yükselişten önce belirlenmiştir.

Bununla birlikte, renklerin şövalyelik romanlarındaki bu kullanımı XIV. yüzyıl boyunca birkaç değişim geçirir (aynı yüzyılın ortasından hemen önce tamamlanan, büyük anonim roman *Perceforest* bunun ilk kanıtıdır). Örneğin siyah, artık çoğu zaman kötüye yorulur; tam tersine, kırmızı, kötüleyici olmayı bırakır; ve her şeyden önce, mavi ortaya çıkar. Bundan böyle cesur, dürüst, sadık kişilikler olan mavili şövalyeler vardır. Bunlar, önceleri ikinci plandaki şövalyelerdir, sonra gitgide ilk sıradaki kahramanlar olurlar. Froissart işi, 1361 ve 1367 arasında *Dit du bleu chevalier*'yi (Mavi Şövalyeli Oyun) yazmaya kadar vardırır; ki bu, Chrétien de Troyes döneminde ya da onu izleyen iki nesil boyunca anlam ifade etmediğinden, düşünülecek bir şey bile değildir.

Fransa Kralı'ndan Kral Arthur'a: kraliyet mavisinin doğuşu

Mavi rengin özel bir alan olan armacılıktaki bu yeni itibarı, Bakire Meryem'in tasvirlerde oynadığına benzer bir rol oynayan dikkate değer bir "tanıtımcının" hizmetlerinden yararlanır: Fransa Kralı'nın.

Capet Hanedanı Kralı, XII. yüzyılın sonundan ya da belki biraz daha öncesinden itibaren, *gök mavisi üzerine serpiştirilmiş altın sarısı zambak çiçekleri* olan bir kalkan, yani mavi fon üzerinde belirli aralıklarla sarı renkli, biçimli çiçekler bulunan bir kalkan kullanır. O dönemde, armasında mavi bulunduran tek Batılı hükümdardır. Tam olarak arma rengi olmadan önce hanedanlık rengi olan bu renk, muhtemelen birkaç on yıl önce, Fransa

krallığının ve Capet monarşisinin koruyucusu olan Meryem Ana'ya saygı ifadesi olarak seçilmiştir. Kuşkusuz, Suger ile Aziz Bernard, VI. Louis ile VII. Louis'nin hükümdarlıklarının dönüm noktasında (1130-1140 arası) Capet krallığının amblemi haline gelen, sonra Philippe Auguste'ün hükümdarlığının başında (1180'e doğru) gerçek bir arma figürüne dönüşen ve Meryem'in diğer bir özelliği olan zambak çiçeğinin seçiminde olduğu gibi, bu seçimde de belirleyici bir rol oynamıştır.

Fransa Kralı'nın itibarı, daha sonra, XIII. yüzyılda öylesine artar ki önce Fransa'da, sonra tüm Batılı Hıristiyan dünyada aileler ve bireyler onu taklit ederek armalarına gök mavisini dahil eder. Gerek kraliyet, gerek senyörlük armalarındaki gök mavisi, aynı zamanda kalkanlara ya da flamalara özgü çerçeveden yavaş yavaş çıkıp başka birçok zemin üzerinde ve salt armacılığa ilişkin olmayan bağlamlarda görülmeye başlar: kutsamalar ve taç giymeler, kutlamalar ve törenler, monarşik ritüeller, kralın ya da prensin huzuruna kabuller, cirit oyunları ve turnuvalar, şatafatlı giysiler.[1] O halde, Fransa Kralı'nın gök mavisi de XIII. ve XIV. yüzyıllarda mavi tonlarının sürekli olarak rağbet görmesine büyük ölçüde katkıda bulunmuştur.

Daha sonra göreceğimiz gibi, 1200'lü yıllardan itibaren kumaş boyama tekniklerinde kaydedilen ilerlemeler, önceki yüzyıllardaki donuk, grimsi ya da rengi atmış mavilerin yerine açık ve parlak bir mavinin elde edilmesine artık olanak tanımaktadır. O zamana kadar zanaatçıların ve özellikle de köylülerin iş giysilerine ayrılmış olduğu halde, bu rengin aristokratların ve patricilerin

1. Gök mavisinin armalardaki yükselişine benzer bir gelişime, edebi ve hayali (kahramanlık destanlarının ve romansların kahramanları, Kutsal Kitap'tan ya da mitolojiden kişiler, azizler ve ermişler, kişileştirilmiş kötülükler ve erdemler vs.) armalarda da rastlanır, ama daha uzun bir zamanda. Bu edebi ve hayali armalar, simgesel olarak gerçek armalardan daha zengindir.

giysilerinde gitgide daha fazla rağbet görmesinin nedeni budur.[1] Aziz Louis[2] ya da İngiltere Kralı III. Henry gibi, kralların 1230-1250 yıllarında, XII. yüzyıl hükümdarlarının kuşkusuz asla yapmayacakları şeyi yapıp ilk olarak mavi giyinmeye başlamaları da bundan kaynaklanır. Bu krallar, çevreleri tarafından ve hatta Ortaçağ imgeleminden doğmuş başlıca efsanevi kral olan Kral Arthur tarafından hızla taklit edilmiştir: Arthur, XIII. yüzyılın ortasından itibaren, tasvirlerde çoğu zaman yalnızca mavi giyinmiş olarak görülmez; bundan böyle, arma olarak *mavi üzerine üç altın taçlı*, yani renkleri Fransa Kralı'nınkiyle aynı olan bir de kalkan taşır.

Bu yayılan krallık ve prenslik mavileri modasına direniş, özellikle, imparatorun rengi olan kırmızının, mavinin yükselişini az da olsa geciktirdiği Germen ülkelerinden ve İtalya'dan gelir. Ama bu, kısa süreli bir direniştir: Mavi, Ortaçağ'ın sonunda, Almanya ve İtalya'da bile kralların, prenslerin, soyluların ve patricilerin rengi olur;[3] kırmızı, imparatorluk erkinin ve papalığın amblem rengi ve simgesel rengi olarak kalır.

1. Normandiya, giyimde kullanılan yeni mavileri en erken talep eden bölgelerden biri gibi görünmektedir. Rouen'daki ve Louviers'deki boyacılar, XIII. yüzyılın başından itibaren komşu Picardie'den ithal edilen çivitotunu büyük miktarlarda tüketir. Rouen'ın aksine, Caen, XII. yüzyılda kendisini zenginleştiren kırmızı çuhalara uzun süre sadık kalır. Ortaçağ'ın sonuna kadar, Normandiya'da, Rouen mavilerinin karşısına Caen kırmızıları çıkarılır.

2. Seferden dönüşünden sonra her alanda kendisinde görülen çilecilik isteği (ya da güçlü kanaatkârlık) nedeniyle, Aziz Louis'nin giyimde maviyi tercih edişinin, kraliyete ilişkin olduğu kadar ahlaksal olması da muhtemeldir. Kralın 1260'lı yıllarda, fazla zengin ve fazla göze çarpan renklere boyanmış kumaşları reddedişinin açık bir kanıtı olarak "kırmızı ve kızılı" (kimi yazarlar bunu "kırmızı ve yeşil" olarak yorumlamakta acele etmiştir) giysilerinden çıkarmaya karar verdiğini biliyoruz.

3. Patrici mavileri Milano'dan, Cenova'dan ve özellikle Venedik'ten önce Floransa'da rağbet görür. XIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, göz kamaştırıcı *scarlatto* ile neşe veren *vermiglio* farklı tonlarda mavilerle rekabete girer: *persio, celeste, celestino, azzurino, turchino, pagonazzo, bladetto.*

Maviye boyamak: çivitotu ve çivit

Boyalardaki gelişmeler ve çivitotu tarımının gelişmesi, mavi tonlarının XIII. yüzyıldan başlayarak yeniden rağbet görmesini kolaylaştırmıştır. Söz konusu olan, turpgiller familyasından, Avrupa'nın birçok bölgesinde nemli ya da killi toprakta yabani olarak yetişen bir bitkidir. Boyarmadde (indigotin), özellikle yapraklarında bulunur. 1230'lu yıllardan beri, çuhacıların ve boyacıların artan talebini karşılamak amacıyla, kökboyasında olduğu gibi, gerçek bir endüstriyel tarım konusu olmuştur. Mavi boyayı elde etmek için gerekli olan işlemler uzun ve karmaşıktır. Önce yapraklar toplanıp ezme makinesinde ezilir ve iki ya da üç hafta mayalanmaya bırakılarak homojen bir hamur elde edilir. Sonra bu hamurla – ünlü çivit–[1] çapı yaklaşık yarım ayak olan kabuklar ya da küspeler oluşturulur. Son olarak, bunlar güvenli bir yerde, eleklerin üzerinde kurumaya bırakılıp birkaç hafta sonunda çivit tüccarına satılır. Bu kabukları boyaya dönüştüren çivit tüccarıdır. Bu, usta işçilik gerektiren, uzun, hassas, pis ve iç bulandırıcı bir iştir. Çivitotunun birçok toprakta kolayca yetişmesine rağmen ve boyama sürecinde kırmızı boyalar için bolca yapmak gerektiği gibi mordanlamak hiç ya da pek gerekmese de çivit, yalnızca bu nedenle pahalı bir üründür. 1220-1240 yıllarından sonra, bazı bölgeler (Picardie ve Normandiya, Lombardiya, Thüringen, İngiltere'de Lincoln ve Glastonbury kontlukları, İspanya'da Sevilla çevresindeki kırlar) çivitotu tarımında uzmanlaşmıştır. Daha sonra XIV. yüzyılın ortasına doğru, Avrupa'nın çivit başkenti, Thü-

1. İki sözcüğün çoğu zaman birbirinin yerine kullanılmasına rağmen, modern Fransızcada, *guède* (çivitotu) bitki için ve *pastel* (çivit) bu ottan çıkarılan boyarmadde için kullanılmaktadır. (Y.N.)

ringen ile birlikte Languedoc olur. Çivit, Toulouse ya da Erfurt gibi şehirleri zenginleştirir ve çivitotu ile çivit üreten ülkeler, Ortaçağ'ın sonunda bolluk ülkeleri olur; çünkü bu "mavi altın" yoğun bir ticaret sağlar. Özellikle, artık en büyük mavi boya tüketicisi olan çuhacılık sanayilerinin ihtiyaçlarını karşılayamayacak kadar az üretim yapan İngiltere'ye[1] ve Kuzey İtalya'ya, aynı zamanda Bizans ve İslam dünyasına ihraç edilir. Ama bu refah uzun sürmeyecektir: Çivitotu tarımı ve çivit ticareti, Modern Çağ'da, çok benzer olan boyarmaddesi daha da verimli olan indigonun Antiller'den ve Yenidünya'dan Avrupa'ya varışıyla yavaş yavaş azalacaktır. Bundan yeniden söz edeceğiz.

Şimdilik, kökboyası (kırmızıya boyamaya yarayan bitki) tüccarlarıyla çivitotu tüccarları arasındaki şiddetli çatışmalara dair bize birçok kanıt bırakmış olan XIII. yüzyılda kalalım. Thüringen'de, devlet büyükleri, yeni modayı gözden düşürmek amacıyla, işi cam ustalarından kilisenin vitraylarında şeytanları mavi renkte tasvir etmelerini istemeye kadar vardırır. Daha kuzeyde, bütün Almanya ve Slav ülkeleri için kökboyası ticaretinin başkenti olan Magdebourg'da, henüz yükseliş göstermiş olan rengi gözden düşürmek için, duvar resimlerinde ölüm ve ıstırap yeri olarak bizzat cehennem, maviyle tasvir edilmiştir. Çabalar boşa çıkar, çivitotu kazanır; kırmızı tonlar, XIII. yüzyılın ortasından itibaren bütün Batı'da, kumaşta

1. XIV. yüzyılın başına kadar İngiltere'ye ihraç edilen bu Fransız çivitotu, özellikle Picardie'de ve Normandiya'da üretilir (Bayeux ve Rouen bölgesi). Amiens ve Corbie gibi şehirleri zengin eder. Sonrasında, XVI. yüzyılın ortasına kadar, Languedoc'un Toulouse tarafı, çivitini toplu olarak İngiltere'ye ihraç eder. Çivitotu tarımının yalnızca İngiltere'deki değil, Normandiya'daki, Brabant'daki ve Lombardiya'daki çöküşünden yararlanır. Çivit, şaraptan sonra, Manş Denizi'nin ötesine ihraç edilen ikinci üründür. Çivitin XIV. yüzyıldan XVII. yüzyıla kadar, Languedoc ve Thüringen'deki başarısına ve çöküşüne ilişkin açıklamalar için üçüncü bölüme bakınız.

ve giyside, mavilerin yararına ve kökboyası tüccarlarının zararına gerilemeye başlar. Kırmızılar, yalnızca ipekte ve lüks çuhalarda –ünlü kırmızı çuhalar– yeni modayı bastırmayı başarır. Ama lüks giysi kırmızılarının bu direnişi Ortaçağ'ın ötesine geçemeyecektir.[1]

Mavilerin yeni itibarı, bu renkte uzmanlaşmış boyacıların şansını döndürür; kudretli kırmızı boyacılarının yerine, yavaş yavaş mesleğin başına geçerler. Bu değişim, illere göre farklı hızlarda gerçekleşir. Flandre'da, Artois'da, Languedoc'ta, Katalonya'da ve Toskana'da erken; Venedik'te, Cenova'da, Avignon'da, Nürnberg'de ya da Paris'te daha geç ortaya çıkar. Ustalık payesini elde etmek için ortaya konması gereken başyapıtlar, bu zaman farklarına iyi birer kanıt oluşturur: Rouen'da, Toulouse'da, Erfurt'ta XIV. yüzyıldan itibaren bir kırmızı boyacısının yanında çalışmış olan kalfanınki de dahil olmak üzere, son başyapıt maviyle yapılır; oysa bunun için Milano'da XV. yüzyılı ve Nürnberg ile Paris'te XVI. yüzyılı beklemek gerekecektir.[2]

1. XV. ve XVI. yüzyıllarda, mor ve koyu kırmızı tonları, saray ortamında, özellikle erkek giysilerinde kırmızı tonlarının yerini almaya başlar.

2. Paris'te, kırmızıyla değil de maviyle gerçekleştirilecek başyapıta değinen en eski metin, Kral I. François'nın emriyle 1542'de ilan edilen, boyacıların statülerinin belirtildiği bir metindir: "(...) ve söz konusu görevliler ya da çıraklar, ilk olarak söz konusu mesleğin ve malın dört ustası ve denetmeni tarafından incelenmeden ve denenmeden önce söz konusu mesleği icra edemezler; bir *flerée* ya da *indée* teknesi yapmayı ve kurmayı, tekneyi iyi ve usulüne uygun biçimde kullanmayı bilmelidirler; sonra gerçekleştirilen söz konusu başyapıtlar, bütün yanlarıyla söz konusu mesleğin ustalarının ve denetmenlerinin görüşüne sunulacaktır; bu kişiler, bu yapıtları değerlendirdikten ve iyi bulduktan sonra, raporlarını her zamanki gibi denetimden sonraki yirmi dört saat içinde sunacaklardır". *Flerée*, küçük ebatlı mavi boyama teknesi; *indée*, büyük ebatlı mavi boyama teknesidir, ikisi de çivit bazlıdır. Başyapıtın gerçekleştirilmesine ilişkin bu önlem, sonraki tüzük ve yönetmeliklerin çoğunda da alınacaktır.

Kırmızı boyacıları ve mavi boyacıları

Boyacılık mesleği, gerçekte son derece bölümlenmiş ve katı bir şekilde kurallandırılmıştır. XIII. yüzyıldan itibaren, bu mesleğin örgütlenmesini ve eğitimini, kent içindeki yerleşimini, haklarını ve yükümlülüklerini, yasal boyalar ile yasak olan boyaları belirten birçok metin vardır.[1] Yazık ki bu metinlerin çoğu yayımlanmamıştır ve boyacılar, çuhacıların ya da dokumacıların aksine hâlâ tarihçilerini beklemektedir. Bu yüzyılın otuzlu yıllarıyla yetmişli yılları arasındaki ekonomi tarihi modası, kuşkusuz, boyamanın çuha üretim zinciri içindeki yerinin ve boyacıları çuha tüccarlarına bağlayan ilişkilerin daha iyi anlaşılmasına imkân vermiştir; ama özel olarak meslekleri konusunda bir sentez çalışması hâlâ yoktur.

Bununla birlikte, Ortaçağ boyacıları arkalarında çok belge bırakmıştır. Bunun birçok nedeni vardır; başlıcası, etkinliklerinin ekonomik yaşam içinde işgal ettiği önemli yerdir. Tekstil endüstrisi, Batı Ortaçağı'nın en büyük endüstrisidir ve çuhacılık yapılan tüm şehirler, boyacıların kalabalık ve büyük ölçüde örgütlü oldukları şehirlerdir. Bununla birlikte, onları başka meslek birlikleriyle, özellikle çuhacılar, dokumacılar ve sepicilerle karşı karşıya getiren çatışmalara da sıklıkla rastlanır. Her yerdeki titiz iş bölümü ve sert meslek yönetmelikleri, boyama uygulamaları tekelini boyacılara verir. Ama istisnalar hariç; boyama hakkı olmayan dokumacılar yine de boyama yapar.

1. Boyacılık mesleğini düzenleyen, günümüze kadar korunmuş en eski tüzükler Venedik tüzükleridir. 1243 yılına aittirler; ama bu boyacıların, XII. yüzyılın sonundan itibaren bir *confraternità* (kardeşlik) şeklinde bir araya gelmiş olmaları muhtemeldir. XIII. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar Venedik'teki boyacılık meslekleriyle ilgili birçok bilgi bulunur. Ortaçağ'da, Venedikli boyacılar, İtalya'nın başka şehirlerinde, özellikle Floransa'da ve Lucca'da çalışanlara oranla çok daha serbesttir. Lucca'yla ilgili olarak, en az Venedik'inkiler kadar eski olan tüzükler günümüze kadar korunmuştur.

Anlaşmazlıkların, davaların ve bunun sonucunda da renk tarihçisi için çoğu zaman zengin bilgi kaynağı olan arşivlerin bulunmasının nedeni budur. Örneğin bu arşivlerden, çuhanın Ortaçağ'da hemen hemen her zaman dokunmuş haldeyken boyandığını, ipliğin (ipek ipliği hariç) ya da yünün yumak haldeyken nadiren boyandığını öğreniriz.[1]

Dokumacılar, bazen yerel otoritelerden ya da senyörlerden, yün çuhaları yeni moda olmuş bir renge ya da o zamana kadar az kullanılmış veya hiç kullanılmamış bir boyarmaddeyle boyama hakkını elde eder. Var olan tüzükleri ve yönetmelikleri delmeye izin veren ve dokumacılar birliğinin (bu alanda) boyacılar birliğinden daha az muhafazakâr olduğunu bize gösteren yeniliğe dair bu ayrıcalık, doğal olarak boyacıların öfkelenmesine neden olur. Aynı şekilde, Kraliçe Blanche de Castille, 1230'a doğru Paris'te dokumacıların, işliklerinin yalnızca ikisinde çivitotu kullanarak maviye boyamalarına izin vermiştir. Uzun süre bir kenara bırakılan, ama görmüş olduğumuz gibi artık yeniden aranmaya başlayan bu renge yönelik, müşterilerden gelen yeni talebe yanıt veren bu önlem, boyacılar, dokumacılar, kraliyet otoritesi ve yerel otoriteler arasında uzun yıllar sürecek şiddetli bir çatışmaya yol açmıştır. Paris'teki farklı meslek birliklerinin statülerini yazılı olarak belirtmek amacıyla, kralın başyargıcı Étienne Boileau'nun Aziz Louis'nin talebi üzerine derlemiş olduğu *Livre des mestiers* (Meslekler Kitabı) adlı çalışması, 1268'de hâlâ bu çatışmanın izlerini taşır:

> Paris'te dokumacılık yapan herhangi biri, ticarethanesinde dokunmaları çivit rengi dışındaki tüm renklere

1. Latince metinlerin *panni non magni precii* olarak nitelediği düşük kaliteli kumaşlarda, yünün, özellikle başka bir dokuma maddesiyle karıştırılacağı durumlarda, yumak halindeyken de boyandığı olur.

boyayabilir. Ama yalnızca iki ticarethanede çivitle boyama yapılabilir. Çünkü Kraliçe Blanche, Tanrı onu korusun, dokumacıların yalnızca iki yerde hem boyacılık hem dokumacılık yapmalarına izin vermiştir. (...) Çivitle boyama yapan dokumacının ölümü halinde, kralın başyargıcı, dokumacı ustalarının önerisiyle, ölen kişinin yerine çivitle boyama konusunda onunla aynı ustalığa sahip bir başka dokumacı getirir. Dokumacılık mesleğinde, iki yer dışında çivitle boyama yapılamaz.[1]

Hayvan kadavralarıyla çalıştıkları için, güven uyandırmayan zanaatçılar olan sepicilerle süren çatışmaların konusu kumaş değil, nehir suyudur. Diğer birçok zanaatçı gibi, boyacılarla sepicilerin de mesleklerini icra edebilmek için suya duydukları gereksinim yaşamsal önemdedir. Ama bu suyun temiz olması gerekir. Oysa boyacılar boyarmaddeleriyle suyu kirlettiklerinde, sepiciler, derilerini yatırmak için bu sudan yararlanamaz. Ya da tam tersine, sepiciler, sepilemeden sonra kalan pis suları nehre boşalttıklarında, boyacılar onların ardından bu suyu kullanamaz. İşte yine bundan kaynaklanan çatışmalar, davalar ve arşiv belgeleri. Arşiv belgeleri arasında, boyacılardan (ve başka meslek birliklerinden) şehrin ve varoşlarının dışına yerleşmelerini isteyen birçok emir, yönetmelik ve polis kararı vardır; çünkü:

Bu meslekler daha sonra o kadar çok enfeksiyona neden olur ya da insan vücuduna o kadar zararlı maddeler kullanırlar ki, sağlığı hiçbir şekilde bozmamaları

1. R. de Lespinasse ve F. Bonnardot, *le Livre des métiers d'Etienne Boileau*, Paris, 1879, s. 95-96, m. XIX ve XX. Ayrıca bkz. R. de Lespinasse, *les Métiers et corporations...*, c. III, s. 113. Kraliçe Blanche'ın hüküm sürerken verdiği ayrıcalığın özgün metni bulunamamıştır.

için bulunmalarına izin verilebilecek yerlerin seçiminde alınacak çok önlem vardır.[1]

Tüm diğer büyük şehirlerde olduğu gibi, Paris'te de bu meslekleri nüfusun yoğun olduğu bölgelerde icra etme konusundaki yasaklar, XV. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar sürekli olarak yinelenmiştir. İşte örnek olarak Paris'ten 1533 tarihli bir tüzüğün metni:

> Tüm kürkçülerin, beyaz sepicilerin[2] ve boyacıların, şehirdeki ya da varoşlarındaki ticarethanelerinde mesleklerini icra etmesi; yünlerini, onları yıkamak üzere Seine Nehri'ne ya da Tuileries'nin aşağısına taşımaları ya da taşıtmaları; (...) beyaz sepi sularını, boyalarını ya da benzer başka pisliklerini nehre boşaltmaları yasaklanmıştır; eğer isterlerse, çalışmak için yalnızca Paris'in aşağısından Chaillot'ya doğru, varoşlardan en az iki ok atımı uzağa taşınabilirler; aksi takdirde mallarına ve mülklerine el konularak ve krallıktan sürülerek cezalandırılacaklardır.[3]

Aynı nehir suyuyla ilgili olarak çoğu zaman şiddetlenen benzer anlaşmazlıklar, boyacıları kendi içlerinde karşı karşıya getirir. Gerçekte, tekstil endüstrisi olan şehirlerin çoğunda, boyacılık meslekleri, dokuma maddelerine göre (yün ve keten, ipek, muhtemelen birkaç İtalyan şehrinde pamuk) ve renklere ya da renk gruplarına

1. Kralın Châtelet'deki danışman-komiseri Delamare'ın kaleme aldığı *Traité de police*, 1713, s. 620. Bu parçayı ve bir sonrakini Juliette Debrosse, *Recherches sur les teinturiers parisiens du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, EPHE (b. IV), 1995, s. 82-83'ten alıntılıyorum.

2. Keçi, koyun gibi nazik derileri, şapla sepileyerek özellikle beyaz eldiven üretimi için hazırlayan sepiciler. (Y.N.)

3. *Traité de police*, agy, s. 626.

göre kesin bir biçimde ayrılmıştır. Yönetmelikler, lisansına sahip olunmayan bir kumaşın boyanmasını ya da bir renk dizisinde işlem yapılmasını yasaklar. Örneğin, yün söz konusu olduğunda, XIII. yüzyıldan sonra kırmızı boyacıları maviye, mavi boyacıları kırmızıya boyayamaz. Buna karşılık, mavi boyacıları çoğu zaman yeşil tonlarıyla siyah tonlarını ve kırmızı boyacıları da sarı dizisini üstlenir. Bu durumda, belli bir şehirde, nehre ilk kırmızı boyacıları giderse, nehrin suları iyice kırmızılaşacak ve mavi boyacıları belli bir süreden önce bu sudan yararlanamayacaktır. Yüzyıllara yayılan aralıksız çatışmaların ve hıncın nedeni budur. Yerel otoriteler, XVI. yüzyılın başında Rouen'da olduğu gibi, bazen herkesin temiz sudan sırasıyla yararlanabilmesi amacıyla, her hafta tersine çevrilecek ya da değiştirilecek bir nehir kullanım takvimi hazırlamaya çalışır.

Almanya'nın ve İtalya'nın bazı şehirlerinde uzmanlaşma biraz daha ileri götürülmüştür: Boyacılar, aynı renk dahilinde kullanma hakkına sahip oldukları tek bir boyarmaddeye göre ayrılır. Örneğin, XIV. ve XV. yüzyılda Nürnberg'de ve Milano'da, kırmızı boyacıları içinde Batı Avrupa'da bolca ve makul bir fiyata üretilen bir boyarmadde olan kökboyasını kullananlarla, Doğu Avrupa'dan ya da Yakındoğu'dan altın fiyatına ithal edilen bir ürün olan kırmızböceğini kullananlar ayrılır. Bunlar, aynı vergilere ve kontrollere tabi tutulmaz, aynı tekniklere ve aynı mordanlara başvurmaz, aynı müşteri kitlesini hedeflemezler.[1] Almanya'nın birçok şehrinde (Magdebo-

1. Boyacılar, renk ve boyarmadde konusundaki uzmanlaşmalarının dışında, işledikleri dokumayla (yün ya da ipek, bazen keten ve İtalya'da pamuklu) ve kullandıkları mordanlama yöntemleriyle de ayrılır: "Kaynatma" –yani sıcak su– boyacıları güçlü bir şekilde mordanlarken, "tekne" ya da "mavi" boyacıları ya hiç mordanlamaz ya da çok az mordanlama yaparlar.

urg, Erfurt,[1] Konstanz ve özellikle Nürnberg), gerek kırmızı tonları, gerekse mavi tonları için orta kalitede boyalar üreten sıradan boyacılar (tonlar donuk ya da grileşmiş olduğunda, *Färber* ya da *Schwarzfärber*) ile lüks boyacılar *(Schönfärber)* ayrılırlar. Lüks boyacılar, sentetik olmayan maddeler kullanır ve renkleri kumaşın ipliklerine derinlemesine nüfuz ettirmeyi bilirler. Bunlar, "renkleri güzel, katıksız ve dayanıklı olan boyacılardır".

Karışım tabusu ve mordanlama

Boyama etkinliklerindeki bu katı uzmanlaşma, renk tarihçisini pek şaşırtmaz. Hıristiyan kültüründen gelen ve bütün Ortaçağ duyarlığını derinden etkileyen karışım nefretiyle arasında paralellik kurulabilir. İdeolojik ve simgesel alanda olduğu kadar, günlük yaşamda ve maddi uygarlıkta da yankıları çoktur. Karıştırmak, harmanlamak, kaynaştırmak, birleştirmek, çoğu zaman şeytanca olduğu düşünülen işlemlerdir; çünkü şeylerin, Yaratıcı tarafından belirlenen düzenini ve doğasını ihlal ederler. Mesleki görevleri adına bu işlemleri uygulamaya yönelenler (boyacılar, demirciler, simyacılar, eczacılar) maddeye hile karıştırıyor gibi göründükleri için kaygı ve şüphe uyandırır. Üstelik kendileri bile bazı işlemlere girişmekten çekinir: Boya atölyelerinde, üçüncü bir renk elde etmek için iki rengin karıştırılması örneğinde olduğu gibi yan yana, üst üste koyulur, ama karıştırılmaz. XV. yüzyıldan önce gerek boya alanındaki, gerekse resim ala-

1. Almanya'da Magdebourg, kökboyası (kırmızı tonları) ve Erfurt çivitotu (mavi tonları) üretimi ve dağıtımı merkezidir. Yeni moda olan mavi tonlarının, kırmızı tonlarıyla gitgide daha çok rekabet ettiği XIII. ve XIV. yüzyıllarda, bu iki şehir arasında da güçlü bir rekabet vardır. Bununla birlikte, XIV. yüzyılın sonundan itibaren, Almanya'nın en büyük boyacılık şehri, uluslararası çapta Venedik ya da Floransa'yla karşılaştırılabilecek tek şehir, Nürnberg'dir.

nındaki hiçbir renk tarifi derlemesinde, yeşil elde etmek için maviyle sarının karıştırılması gerektiği belirtilmez. Yeşil tonları başka yollarla, ya doğal olarak yeşil olan pigmentlerden ve boyalardan (yeşil topraklar, bakırtaşı, bakır pası, şeker akçaağacı meyveleri, ısırgan yaprakları, pırasa suyu) yola çıkarak ya da mavi veya siyah boyaları, karışım niteliğinde olmayan belli sayıda işleme tabi tutarak elde edilir. Üstelik, maviyle sarı, renk tayfıyla ve tayfa dair sınıflandırmayla ilgili hiçbir şey bilmeyen Ortaçağ insanlarına göre, aynı konuma sahip olmayan ve aynı doğru üzerine konduklarında birbirinden çok uzakta bulunan iki renktir; o halde yeşil adı verilecek bir ara "dereceleri" olamaz.[1]

Gerçekte, Aristoteles ile ardıllarının[2] tanımladıkları ve XVII. yüzyıla kadar Avrupa'daki renk paletlerinin ve sistemlerinin çoğunu oluşturmaya yardımcı olduğu şekliyle renk ıskalası üzerinde sarı, kırmızı ve beyaz tarafında, yeşil ise mavi ve siyah tarafında yer alır; ikisi arasında büyük bir kopukluk vardır. En azından XVI. yüzyıla kadar, mavi boya tekneleri ile sarı boya tekneleri aynı bo-

1. R. Scholz, yeşil elde etmek için mavi ile sarıyı karıştırmak ya da üst üste koymak gerektiğini açıklayan, boyacılara yönelik bir Alman tarif derlemesine hiç rastlamadığını doğrular. Bunun için gerçekten XVI. yüzyılı beklemek gerekir (bu, belirtilen tarihten önce, şu ya da bu işlikte deneysel olarak böyle bir şeyin yapılmadığı anlamına gelmez).

2. Aristoteles'in özel olarak renk konusunda bir yapıtı yoktur. Ama renk, birçok yapıtında, özellikle *De anima*'da, (gökkuşağıyla ilgili olarak) *Libri Meteorologicorum*'da, zooloji kitaplarında ve özellikle de *De sensu et sensato*'da dağınık bir şekilde bulunur. Bu kitap, doğayla ve renklerin algılanmasıyla ilgili düşüncelerinin belki de en açık şekilde sergilendiği kitaptır. Ortaçağ'da, özel olarak renk ve renklerin görülmesi konusunda bir kitap vardır: *De coloribus*. Bu kitap Aristoteles'e mal edilir ve sık sık alıntılanır, yorumlanır, kopyalanır ve yeniden kopyalanır. Bununla birlikte, bu kitap Aristoteles'e ya da Theophrastos'a değil, muhtemelen daha sonraki Aristotelesçi bir okula aittir. Bu kitabın, XIII. yüzyıldaki ansiklopedik bilgi üzerinde, özellikle İngiliz Barthélemy'nin, yarısı renklere ayrılmış *De proprietatibus rerum*'unun on dokuzuncu kitabı üzerinde büyük etkisi olur.

yacı işliğinde bulunmaz: O halde, yeşil bir boya elde etmek üzere bu iki rengin karıştırılması yalnızca yasak değil, uygulamada da güçtür. Aynı güçlüklere ya da yasaklara, mor tonlarıyla ilgili olarak da rastlanır: Mavi ile kırmızının, yani çivitotu ile kökboyasının karışımından yola çıkarak değil, yalnızca kökboyasıyla belirli bir mordanın birleştirilmesiyle elde edilir.[1] Bu nedenle, Ortaçağ'daki morlar, Antikçağ'daki morlar gibi maviden çok, kırmızıya ya da siyaha çalar.

Bu noktada, boyama uygulamalarının, mordanlama, yani boyarmaddenin dokumanın liflerine iyice nüfuz etmesine ve orada sabitlenmesine yardımcı olan bir aracı maddenin (şarap tortusu, şap, sirke, idrar, kireç vs.) kullanılması zorunluluğuna ne kadar bağlı olduğunu hatırlatmak gerekir. Bazı boyarmaddelerden güzel renkler elde edebilmek için onların iyice mordanlanması gerekir: Kökboyası (kırmızı tonlar) ve rezede (sarı tonlar) örneğinde olduğu gibi. Buna karşılık, diğerlerinin hafifçe mordanlanması yeterli olur ya da mordandan muaf tutulabilirler: Çivit ve sonrasında indigo (mavi tonlar kadar yeşil, gri, siyah tonlar) örneğinde olduğu gibi. Mordanlayan "kırmızı renk" boyacılarıyla, hiç ya da pek mordanlamayan "mavi renk" boyacıları arasındaki, bütün belgelerde yinelenen ayrım bundan ileri gelir. Ortaçağ'ın sonundan itibaren, Fransa'da aynı ayrımı yapmak üzere (ilk olarak mordanı, boyayı ve kumaşı bir teknede hep birlikte kaynatmak zorunda olanlara) "kaynatma" boya-

1. Bu yasakların uygulamada ihlal edildiği olabilir. İki farklı boyarmadde aynı teknede karıştırılmasa da, aynı kumaş üçüncü bir renk elde etmek amacıyla art arda farklı iki renkte boya banyosuna yatırılmasa da, iyi boyanmamış yün çuhalar için yine de bir hoşgörü söz konusudur: Birinci boyama arzulanan sonucu vermediğinde (ki buna nispeten sık rastlanır), ilk banyonun hatalarını düzeltmek amacıyla, aynı çuhanın daha koyu renkte, genellikle (ağaç kabuğu ya da kara akçaağaç veya ceviz ağacı kökü bazlı) gri ya da siyah bir boya banyosuna yatırılmasına izin verilir.

cıları ve (bu işlemden muaf olanlara ve hatta bazı durumlarda, soğuk boyama yapabilenlere) "tekne" ya da "çivit" boyacıları denir. Sürekli olarak, her yerde, ikisi birden olunamayacağı hatırlatılır. XIV. yüzyılın başında Valenciennes'de olduğu gibi:

> Kamuya resmen bildirilir ki, çivit boyacılarının kaynatarak boyama yapamayacaklarına, kaynatma boyacılarının da çivitle boyama yapamayacaklarına karar verilmiştir.[1]

Boyacılık mesleklerine ilişkin olarak, araştırmacının dikkatini çeken bir başka hassas olgu ise renklerin yoğunluğu ve doymuşluğuyla ilgilidir. Çeşitli çuhaların farklı teknik yöntemlerinin, boyarmaddelerinin maliyetinin ve itibar derecelerinin incelenmesi, gerçekte, değer sistemlerinin, renklerin en azından gerçek anlamıyla renk verişine olduğu kadar, yoğunluğu ve parlaklığına göre de oluştuğunu gösterir. Güzel bir renk, pahalı ve değerli bir renk, dokumaya derinlemesine nüfuz eden ve güneşin, arıtıcının ve zamanın renk attırıcı etkilerine direnen, yoğun, canlı ve parlak bir renktir.

Açıklık koyuluk derecesinden ya da tondan çok, yoğunluğa öncelik veren bu değer sistemlerine, rengin ilgili olduğu başka birçok alanda da rastlanır: Sözcük dağarcığı olguları (özellikle önekler ve sonekler aracılığıyla), ahlaksal kaygılar, sanatsal hedefler, lüks karşıtı yasalar. Modern renk algımızı ve görüşümüzü altüst eden bir saptamanın kaynağı budur: Yoğun ya da doymuş bir renk, Ortaçağ'daki boyacı ve müşteri kitlesi tarafından –ressamla izleyicileri tarafından olduğu gibi– çoğu zaman

1. G. Espinas, *Documents relatifs à la draperie de Valenciennes au Moyen Âge*, Lille, 1931, s. 130, belge no. 181.

aynı rengin, rengi atmış ya da az yoğun halinden çok, bir başka yoğun ya da doymuş renge yakın olarak algılanmıştır (ve düşünülmüştür). Böylece, bir yün çuhanın üzerindeki yoğun ve parlak bir mavi, her zaman soluk, donuk, "rengi atmış" bir maviden çok, yine yoğun ve parlak olan bir kırmızıya yakın görülmüştür. Ortaçağ renk duyarlığında –ve onu destekleyen ekonomik ve toplumsal sistemlerde– öncelik her zaman ton ya da renk verme ekseninden çok, yoğunluk ya da doyma eksenine verilmiştir.

Bu yoğun renk, konsantre renk, tutunan renk arayışı, boyacılara yönelik tüm tarif derlemelerinde gerekli görülmüştür. Temel işlem burada da mordanlamadır. Bunun dışında her atölyenin kendi alışkanlıkları ve sırları vardır. Hüner, kâğıt kalemle olduğundan çok, kulaktan kulağa aktarılır.

Tarif derlemeleri

Boyama işlemlerine yönelik, günümüze kadar korunmuş olan yazılı tarif derlemeleri, büyük ölçüde Ortaçağ sonundan ve XVI. yüzyıldan kalmıştır. Bunlar incelenmesi güç belgelerdir. Bunun tek nedeni, hepsinin defalarca kopya edilmesi ve her yeni kopyanın, tarifler ekleyip çıkararak bir ürünün adını değiştirmek ya da aynı terimle farklı ürünleri belirtmek suretiyle bazı tarifleri değiştirerek metne yeni bir hal kazandırması değildir. Diğer bir neden de, özellikle, uygulamaya dair ve işlemsel öğütlerin, sürekli olarak alegorik ya da simgesel düşüncelerle birlikte verilmesidir. Dört öğenin (su, toprak, ateş, hava) simgeselliklerine ve "özgülüklerine" ilişkin yorumlarla bir tencereyi doldurma ya da bir tekneyi temizleme şekline ilişkin gerçek pratik öğütler aynı cümle içinde birlikte yer alır. Bunun dışında, miktardan ve orandan söz edilen yerler, her zaman belirsizdir: "*Dolu*

dolu bir ölçek kökboyası alınır ve *belli bir miktar* suya konur; *biraz* sirke ve *bolca* şarap tortusu ilave edilir..." Üstelik, pişirme kaynatma ya da suya yatırma süreleri ya nadiren belirtilmiştir ya da tamamen yanıltıcıdırlar. Örneğin XIII. yüzyılın sonundan kalan bir metinde, yeşil boya üretmek için bakır talaşını ya üç gün ya da dokuz ay boyunca sirkeye yatırmak gerektiği belirtilir. Ritüeller, Ortaçağ'da çoğu zaman sonuçtan daha önemli gibi görünür ve rakamlar, niceliksel olmaktan çok, nitelikseldir. Ortaçağ kültürü için, üç gün ya da dokuz ay hemen hemen aynı düşünceyi, birincisinde İsa'nın ölümü ve sonrasında dirilişi, ikincisinde bir çocuğun dünyaya gelişi imgesiyle, bir bekleyiş ya da bir doğuş (ya da yeniden doğuş) düşüncesini temsil eder.

Boyacılara, ressamlara, hekimlere, eczacılara, aşçılara ya da simyacılara hitap etse de tüm tarif derlemeleri, genel olarak pratik kitaplar oldukları kadar alegorik metinler olarak ortaya çıkar. Ortak cümle yapıları ve fiiller başta olmak üzere, ortak bir sözcük dağarcıkları vardır: Almak, seçmek, toplamak, dövmek, ezmek, batırmak, kaynatmak, yatırıp bekletmek, katmak, karıştırmak, eklemek, süzmek. Hepsi zaman açısından ağır bir çalışmanın (işlemleri hızlandırmaya çalışmak her zaman etkisiz kalır ve hileciliktir) ve kapları titizlikle seçmenin önemini belirtir: Topraktan, demirden, kalaydan, açık ya da kapalı, geniş ya da dar, büyük ya da küçük, şu ya da bu biçimde, her biri özel bir sözcükle belirtilmiştir. Bu kapların içinde olup bitenler, dönüşüm niteliğinde, kap seçiminde ve kullanımında çok sakınım gerektiren, şeytanca olmasa da tehlikeli bir işlemdir. Tarif derlemeleri, son olarak, karışım sorunlarına ve farklı maddelerin kullanımına çok dikkat eder: Mineral olan bitkisel değildir ve bitkisel olan hayvansal değildir. Herhangi bir şeyle herhangi bir şey yapılmaz: Bitkisel olan katıksızdır, hayvansal olan ise değildir;

mineral olan ölüdür, bitkisel ve hayvansal olan ise canlı. Boyamak ya da resim yapmak için, işlemlerin özü, çoğu zaman canlı bilinen bir maddenin, ölü bilinen bir maddeyle etkileşime girmesini sağlamaktan ibarettir.

Tarif derlemeleri, bu ortak özellikler nedeniyle başlı başına edebi bir tür olarak bütünüyle incelenmeyi hak eder. Çünkü eksikliklerine, yetersizliklerine ve onları tarihlemenin, yazarlarını bulmanın, tarihçelerini ortaya koymanın güçlüğüne rağmen her tür bilgi açısından zengin metinlerdir. Çoğu yayımlanmayı beklemektedir; üstelik hepsi sınıflandırılmamış, hatta ortaya çıkarılmamıştır. Onları daha iyi bilmek, Ortaçağ'a dair boyama, resim, mutfak ve hekimlik bilgilerimize yeni bilgiler katmakla kalmayıp Batı'daki "pratik" –bu sözcük burada kuşkusuz ihtiyatla kullanılmıştır– bilginin, Antik Yunan Çağı ile XVIII. yüzyıl arasındaki tarihini daha iyi ortaya koymamıza imkân verir.

Yalnızca boyalar söz konusu olduğunda, XIV. yüzyılın sonuna kadar, derlemelerdeki tariflerin dörtte üçünün kırmızı renge ayrıldığını saptamak şaşırtıcıdır; oysa bu tarihten sonra, maviye ilişkin tariflerin sayısı sürekli olarak artar. Öyle ki maviler, XVIII. yüzyılın başındaki boyacılık kılavuzlarında sonunda kırmızıları geçer.[1] Aynı evrim, ressamlara yönelik tarif derlemelerinde ve kitap-

1. Kırmızıyla mavi arasındaki gitgide güçlenen bu "rekabet", XV. yüzyılın sonuyla XVIII. yüzyılın başı arasında Venedik'te derlenen ya da yayımlanan boyacılık kitaplarında ve kılavuzlarında da açıkça görülür. 1480-1500 yıllarından kalan ve Como Belediyesi Kütüphanesi'nde korunan Venedik'e ait bir derlemede (G. Rebora, *Un manuale di tintaria del Quattrocento*, Milano, 1970) önerilen 159 tariften 109'u kırmızıya boyamaya ilişkindir. Bu oran, Rosetti'nin 1540'ta Venedik'te yayımlanan ünlü *Plictho*'sunda da hemen hemen aynıdır. Ama *Plictho*'nun XVII. yüzyıl boyunca yapılan yeni ve sayısız basımında, kırmızı tarifleri mavi tariflerinin lehine azalma gösterir. Mavi, kitabın Zattoni'de yayımlanan 1672 basımında, kırmızıyı yakalar. Ve Gallipido Tallier'nin 1704'te yine Venedik'te Lorenzo Basegio'dan çıkan *Nuovo Plico d'ogni sorte di tinture*'sinde kırmızının önüne geçer.

larda da görülür: Kırmızı tarifleri, Rönesans'a kadar büyük ölçüde egemenken, sonrasında maviler, kırmızılarla rekabete girer ve sonunda onların önüne geçer. Kırmızıyla mavinin bu rekabeti, anekdot niteliğinde değildir; tam tersine, XII. ve XIII. yüzyıllardan itibaren Batı toplumlarındaki renk duyarlılığı tarihinin önemli bir yönünü oluşturur. Bundan daha sonra söz edilecektir.

Daha çok sayıda derleme, yayın ve çalışma bekleyişi içinde olduğumuz şu anda, bu tarif derlemelerinin hepsi boya ve boyarmadde tarihçisine aynı soruları yöneltir: Ortaçağ boyacıları, pratik olmaktan çok, kuramsal, gerçekten işlemsel olmaktan çok, alegorik olan bu metinleri nasıl kullanabiliyordu? Yazarları, bu işi gerçekten uygulayan kişiler miydi? Tariflerini kimlere yönelik olarak yazıyorlardı? Bazıları uzun, bazıları çok kısaydı: Bundan, farklı okurları hedefledikleri; bazılarının gerçekten işlikte okunduğu, diğerlerinin ise herhangi bir zanaatsal çalışmadan bağımsız oldukları sonucuna mı varılmalıdır? Dahası, kâtiplerin bu tariflerin şekillenmelerindeki rolü nedir? Şu anki bilgilerimizle bunlara yanıt vermek güçtür. Ama bu sorular, birkaç sanatçının hem tarifleri içeren yazılarını hem de yapılmış resimlerini korumuş olma şansına sahip olduğumuz bir alan olan resimle ilgili olarak da hemen hemen aynı şekilde sorulur. Oysa en azından XVII. yüzyıldan önce, tariflerle resimler arasında çok az bir ilişki olduğunu saptamaktayız. En ünlü örnek, hem derleme niteliğinde ve (tamamlanmamış) felsefi bir resim kitabının, hem de bu kitabın söylediklerini ya da buyurduklarını hiçbir şekilde uygulamayan tabloların yaratıcısı olan Leonardo da Vinci'dir.[1]

1. (Kimi uzmanlar, aklındakileri tam olarak gerçekleştirdiğini sansa da) Bu kitap, esas olarak Leonardo'nun hiç kuşkusuz düzenlemeye zaman bulamadığı okuma notlarından oluşmaktadır. Elyazması Vatikan Kütüphanesi'ndedir.

Yeni bir renk düzeni

Meryem'in ikonografik rengi, Fransa Kralı ile Kral Arthur'un amblem rengi, kraliyet onurunun simgesel rengi, moda bir renk ve edebi metinlerde sevinç, sevgi, dürüstlük, barış ve teselli düşüncesiyle artık daha sık ilişkilendirilen renk olan mavi, Ortaçağ'ın sonunda kimi yazarlar için en güzel ve en soylu renk haline gelir. Mavi, bu yeni rolüyle gitgide kırmızının yerini alır. XIII. yüzyılın sonunda, şövalyeliğin erdemlerini öğretmek amacıyla Lorraine'de ya da Brabant'da yazılmış öğretici bir roman olan *Sone de Nansay*'in anonim yazarının kanısı daha o zamandan şudur:

Ve mavi kalbi yüreklendirir
Çünkü renkler içinde imparator o'dur.

Birkaç on yıl sonra, büyük Şair ve Müzisyen Guillaume de Machaut'nun (1300-1377) kanısı da aynı olacaktır:

Kim ki renkleri doğru değerlendirir
Ve söyler gerçek anlamını
Eşsiz gök mavisini tutar
Her şeyin üstünde.

Tarihçi için asıl sorun, mavinin bu ani yükselişinin nedenini ve renk düzenini bütünüyle etkileyen farklı değişimlerin kökenindeki nedeni bulmaktır. Batı'daki boyacıların yüzyıllar boyunca yapamadıklarını başarmalarına, bir çuhayı güzel, yoğun, koyu, dayanıklı, parlak bir maviye boyamalarına izin veren teknik bir ilerleme ya da boyarmadde kimyasındaki bir buluş mudur? Mavinin başka tekniklerle başka zeminler üzerine yayılmasına yavaş yavaş yol açan, yeni mavi tonlarının dokumacılıkta

ve giyimde yaygınlaşması mıdır? Ya da tam tersine, boyacıların bu ilerlemeleri kaydetmelerinin gerçek nedeni, toplumun, mavinin bu yeni değerlenişine eşlik etmek üzere aynı boyacılardan –daha önce de başka zanaatçılardan istediği gibi– bu ilerlemeleri kaydetmelerini istemesi midir?[1] Diğer bir deyişle: Arz, talepten önce mi gelir; kimyasal ve teknik olan, ideolojik ve simgesel olandan önce mi gelir? Ya da bana da daha makul geldiği gibi, tersi mi geçerlidir?

Bu karmaşık sorulara tek bir şekilde yanıt vermek imkânsızdır, çünkü kimya ile simgebilim, birçok noktada pek ayrılamaz. Ama şu kesin ki mavinin XII. ve XIV. yüzyıllar arasındaki yükselişi, anekdot niteliğinde olmaktan öte, toplumsal düzendeki, düşünüş sistemlerindeki ve duyarlılık tarzlarındaki önemli değişimlerin ifadesidir. Maviye verilen değer, gerçekte hiçbir şekilde ayrı tutulamaz. Renklerin ve birbirleriyle olan ilişkilerinin bütünüyle ilgili büyük bir kargaşanın en görünür kısmından başka bir şey değildir. Çok eski çağlara, belki de protohistoryaya uzanan eski bir düzenin yerine yeni bir renk düzeni geçer.

1. Batılı boyacıların, XII. yüzyılın sonuyla XIII. yüzyılın ortası arasında çivitotu bazlı mavi boya alanında önemli ilerlemeler kaydettiği yadsınamazsa da, bu ilerlemelerin gerçekten neler olduğu hâlâ bilinmemektedir. Üstelik, söz konusu olan belki de boyama tekniğiyle ilgili bir değişim değil, bizzat çivit üretimiyle ilgili bir yeniliktir. Antikçağ'da da kabul gören en eski yöntem, taze çivitotu yapraklarını sıcak suya yatırmaktan ibarettir. Bu yöntem, yünün ya da kumaşın yatırılacağı mavimsi bir su elde edilmesine imkân verir. Ama bu yöntem sonucunda ortaya çıkan boya banyosunun yoğunluğu düşüktür ve koyu bir renk elde edilmek istendiğinde işlemi birçok kez yinelemek gerekir. Ortaçağ'ın sonunda çok yaygın olan daha etkili bir yöntem, henüz taze olan yaprakları ezip elde edilen hamuru ağır bir şekilde mayalanmaya ve kurumaya bırakmaktan ve sonra süzüp (Languedocluları zengin eden) kabuklar ya da küçük toplar oluşturmak üzere sıkmaktan ibarettir. Bu yöntem, boyarmaddeyi daha uzun süre koruma, kolayca taşıma ve açıkça daha yoğun bir ürüne sahip olma gibi üç avantaj sunmaktadır. XVIII. yüzyılın başında mavi boyada kaydedilen hızlı ilerlemeleri açıklayan, belki de birinci yöntemden ikincisine bu geçiştir. Yazık ki hiçbir belge bunu doğrulayamamaktadır.

Bu yeni düzen, kendisini öncelikle bu kitabın başında sözü edilen Doğu, Hıristiyan ve Yunan-Roma Antikçağı'nı, sonra bütün Erken Ortaçağ'ı kat etmiş olan, eski üç kutuplu beyaz-kırmızı-siyah sisteminin parçalanmasıyla ifade eder. Dilbilimcilerle etnologların uzun süreden beri gözlemlemiş oldukları gibi, birçok Afrika ya da Asya uygarlığında da rastlanılan bu üç kutuplu renk sistemi, gerçekte beyaz ve onun karşıtı iki renkle oluşturulmuştur. Bir tarafta sarıyı beyazla bir tutarak, diğer tarafta yeşili, maviyi ve moru siyahla bir tutarak, tüm renkleri üç temel renge indirgeme imkânı bundan doğmuştur.[1] Antikçağ'daki birçok halkın toplumsal sınıflara ayrılmasında, üç işlevli bir renk kümelemesine başvurulmasının nedeni de budur: İlkel Roma'yla ilgili olarak, George Dumézil'in bir çalışmasının ünlü bir bölümünün başlığındaki gibi, *albati*, *russati*, *virides* (beyazlar, kırmızılar, koyu renkler).[2]

Bu çok eski üç kutuplu renk sistemi, Ortaçağ edebiyatında (özellikle kahramanlık destanlarında, ama aynı zamanda şövalyelik romanlarında), yer ve kişi adlarında, masallarda, fabllarda ve folklorda büyük bir iz bırakmıştır. Örneğin, en eski versiyonu yaklaşık olarak bin yılına ait olan *Kırmızı Şapkalı Kız* öyküsü, bu üç renk etrafında geçer: Kırmızılı bir kız, siyahlar giyinmiş olan büyükannesine (ya da bir kurda) bir kova beyaz krema götürür. Aynı renk dolaşımı *Pamuk Prenses*'te de bulunur, ancak

1. Aristoteles'ten Newton'a kadar renklerin doğrusal bir eksen üzerinde en sık karşılaşılan sınıflanması şöyledir: Beyaz, sarı, kırmızı, yeşil, mavi, siyah. Bu eksen üzerinde sarı, beyaza kırmızıdan daha yakındır (yarı mesafesinde bile değildir) ve yeşille mavi de siyaha çok yakındır. Gerçekte altı rengin üç bölge olarak kümelenmesinin nedeni budur: Beyaz-sarı / kırmızı / yeşil-mavi-siyah.

2. *Rituels indo-européens à Rome*, Paris, 1954, s. 45-61. Bu formül, onu Roma halkının tarihinin başındaki üç bölümlülüğünü nitelemek için kullanan tarihçi Lidyalı Jean'dan (VI. yüzyıl) alıntılanmıştır.

farklı bir renk dağılımıyla: Siyah giysili bir cadı, kar gibi beyaz tenli bir genç kıza, kırmızı (yani zehirli) bir elma verir. Belki de hepsinden daha eski olan karga ile tilki fablında başka bir dağılım söz konusudur: Siyah bir kuş beyaz bir peynir düşürür, kızıl kürklü bir tilki de peyniri ele geçirir. Beyaz-kırmızı-siyah üçlüsünün ilkörneksel işleyişinin ve birçok alandaki simgesel uzantılarının örnekleri çoğaltılabilir.[1]

Bununla birlikte, Batılı renk pratiklerinde, XI. yüzyılın sonuyla XIII. yüzyılın ortası arasında yıkılan bu eski üç kutuplu sistemdir. Yeni bir toplumsal düzene, ona uygun yeni bir renk düzeni gerekir. İki renk ekseni ve üç temel renk, artık yeterli değildir. Batı toplumunun amblemlerini, temsil kodlarını ve simgesel sistemlerini –rengin ilk işlevinin sınıflandırmak, bir araya getirmek, karşı karşıya getirmek, hiyerarşi oluşturmak olduğu üç alan– yeniden düzenlemek için artık altı temel renge (beyaz, kırmızı, siyah, mavi, yeşil, sarı) ve daha zengin kombinasyonlara gereksinimi vardır. Bu yeni kombinasyonlar içinde, kırmızı-mavi ekseni kısa sürede büyük bir önem kazanır; çünkü bu eksen, kırmızının bundan böyle beyazda olduğu gibi ikinci bir karşıtı olmasına izin verir: Mavi. Tarihin derinliklerinden gelen, beyaz-siyah ve be-

1. Tarihi boyunca gerek siyah bir taraf ile kırmızı bir tarafı, gerek kırmızı bir taraf ile beyaz bir tarafı, gerek beyaz bir taraf ile siyah bir tarafı karşı karşıya getirmiş olan satrancı düşünelim. VI. yüzyılda Hindistan'da ortaya çıkan oyun, önce Hint dünyasında, sonra Müslüman dünyada yayılır: O zamanlar (İslam topraklarında günümüze kadar korunmuş olan şekliyle) siyah taşlar ile kırmızı taşları karşı karşıya getirir. Ama oyun, yaklaşık bininci yılda Batı'ya geçtiğinde, siyah renklerin yerini hızla beyaz taşlar alır; çünkü kırmızı ile siyah arasındaki karşıtlık, Batı kültürü için hiç makul değildir. Kırmızı taraf ile beyaz tarafın Avrupa'daki satranç tahtaları üzerindeki bu karşıtlığı, Ortaçağ'ın sonuna kadar sürer. Sonra matbaanın ortaya çıkışı ve siyah-beyaz basılmış görüntülerin yoğun dağılımıyla, (feodal dönemdekinin tersine) siyah-beyaz, kırmızı-siyahtan daha güçlü karşıtlıkta bir çift oluşturmaya başlar; satranç tahtası üzerindeki kırmızı taşların yerini yavaş yavaş siyah taşlar almaya başlar.

yaz-kırmızı karşıt çiftlerine, şimdi birincil önemde başka bir çift eklenir: Kırmızı-mavi. XIII. yüzyılda, bu iki renk (daha önce hiç olmadıkları şekilde) karşıt olur ve günümüze kadar böyle kalırlar.

3. AHLAKSAL BİR RENK

XV.-XVII. yüzyıllar arası

Mavi, XIV. yüzyılın ortasından başlayarak Batı'da tarihinin yeni bir evresine girer. Yükselen renk, Meryem'in rengi, kraliyet rengi derken, artık yalnızca kırmızının değil, Ortaçağ'ın sonunda ve Modern Çağ'ın başında giyimde çok rağbet görmeye başlayan siyahın da rakibidir. Bununla birlikte, bu yeni rekabet, maviye zarar vermekten öte, onun işine yarar. Kraliyete ve Meryem'e özgüyken, şimdi bir de siyah gibi ahlaksal olur. Avrupa toplumlarında maviye kazandırılan bu yeni boyutun kökeninde, etikle ve duyarlıkla ilgili iki olgu vardır: Sona ermek üzere olan bütün Ortaçağ'ı aşan büyük ahlakçı akım ve özellikle XVI. yüzyıldaki büyük Protestan reformcuların toplumsal, sanatsal ve dinsel renk pratikleri karşısındaki tutumu.

Bu nedenle, mavinin, XIV. ve XVII. yüzyıllar arasındaki tarihi ayrıca incelenemez. Diğer renklerin tarihine ve daha da sıkı bir şekilde siyahınkine, hiçbir zaman olmadığı kadar bağlıdır.

Savurganlığı önleme yasaları ve giyim yönetmelikleri

Gerçekte, bu çeşitli değişimlerin kökeninde, siyahın XIV. yüzyılın ortasından beri süregelen yükselişi yatar.

Bu yükseliş, dolaylı olarak ve gitgide kırmızının zararına, mavinin yararına olur. Her şey 1360-1380 yıllarında başlar. Boyacılar, iki yüzyıl önce mavi için yapmış oldukları gibi, bütün Avrupa'da yüzyıllar boyunca yapamadıklarını on ya da yirmi yılda başarır: Yün çuhaları, öncüllerinin elde edemediği güzel siyah tonlara, yoğun, dayanıklı, parlak siyahlara boyamak. Bununla birlikte, bu teknik değişimlerin ve mesleki başarıların en önemli nedeni, boya kimyasındaki bir buluş ya da o zamana kadar bilinmeyen bir boyarmaddenin Avrupa'ya gelişi değil, toplumdan gelen yeni bir taleptir. Toplum artık daha kaliteli siyah kumaşlara ve giysilere gereksinim duyduğu ve boyacılardan, çok büyük çuha parçalarını yeni değer kazanan bu renge boyamalarını istediği içindir ki boyacılar bir araya gelip bunu büyük bir hızla başarır. Kimyasal ve teknik ilerlemeleri tetikleyip seferber eden yine ideolojik hedefler ve toplumsal taleptir, tersi değil.

Siyahın, Ortaçağ'ın sonunda ve Modern Çağ'ın başında Batı giyimindeki bu değerlenişi, duyarlık açısından çok önemli bir toplumsal olgudur. Koyu renk giysilerimiz, smokinlerimiz, gece elbiselerimiz, yas giysilerimiz, ünlü "küçük siyah elbiselerimiz", hatta belki blucinlerimiz, blazer'larımız, denizci mavisi üniforma ve giysilerimiz aracılığıyla bugün bu olgunun son uzantılarını yaşamaktayız. Bu kitabın sonunda da göreceğimiz gibi, Avrupa'da giyimde en çok tercih edilen renk olan denizci mavisi, önceki yüzyıllar boyunca siyahın üstlendiği değerlerin büyük bir kısmını XX. yüzyılda üzerine almıştır. Siyahın, giyimde XIV. yüzyılın ortasında başlayan yükselişinin, mavi rengin tarihinde çok uzun süreli etkileri olmuştur.

Bununla birlikte, birçok belge bu yükselişe tanıklık etse de bu yükselişin tüm koşulları hâlâ bilinmemekte, yalnızca nedenleri tahmin edilmektedir. Bu nedenler, ön-

celikle ahlaksal ve ekonomik gibi görünmektedir. 1346-1350 yıllarındaki büyük veba salgınının hemen ertesinde –bazı durumlarda vebadan bile önce– savurganlığı önleme yasalarındaki ve giyimle ilgili kararnamelerdeki artışın bütün Hıristiyan âlemine yayılmasına bağlıdır. Şu ya da bu şehirle ilgili birkaç monografiye rağmen, –önce kraliyete ve soylulara, sonra kentlilere ve patricilere ilişkin– bu savurganlığı önleme yasaları da hâlâ incelenmeyi beklemektedir. (Venedik'te ya da Cenevre'de olduğu gibi) XVIII. yüzyılın tam ortasına kadar, çeşitli biçimlerde sürecek, modern ve çağdaş dönemdeki giyim sisteminde derin izler bırakacaklardır.

Bu yasaların varoluşu üç nedene bağlıdır. Ekonomik neden her şeyden önce gelir: Tüm toplumsal sınıf ve kategorilerde, giysiyle ve aksesuvarlarıyla ilgili harcamaları sınırlandırmak gerekmiştir; çünkü bunlar üretime dayalı olmayan yaratımlardır. Bu tip harcamalar, 1350'li ya da 1400'lü yıllarda, soylu ve patrici çevrelerinde deliliği andıran bir ölçüsüzlüğe ulaşmıştır.[1] O halde amaç, bu yıkıcı harcamaları, sürekli borçlanmayı ve gösteriş amaçlı lüksü frenlemektir. Aynı zamanda, fiyatların yükselmesini önlemek, ekonomiyi yeniden yönlendirmek, yerel üretimi teşvik etmek, uzaklardan, bazen de Doğu'nun en ücra yerlerinden gelen lüks ürünlerin ithalatını frenlemek amaçlanır. Sonra ahlaksal bir neden gelir: Hıristiyanlıktaki tevazu ve erdem geleneğini sürdürmek. Bu yasalar, kararnameler ve yönetmelik-

1. Gerçeği söylemek gerekirse, bu yeni bir olay değildir. Antik Yunan'da ve Roma'da bile giyinmek ve kumaşları boyamak için servet harcanmaktaydı. Birçok savurganlığı önleme yasası buna çare bulmaya çalışmış, ama başaramamıştır. Romalı üst düzey memurların ve patricilerin karılarının, rengi bir servet değerinde olan giysiler giymeleriyle alay etmiştir: *"Cum tot prodierunt pretio levore colores / Quis furor est census corpore ferre suos!"* (Daha düşük fiyatlı renkler bulunurken / Tüm servetini üzerinde taşımak ne delilik!)

ler, bu açıdan, sona ermekte olan Ortaçağ'ı bütünüyle etkileyen ve Protestan Reformu'nun mirasçısı olacağı büyük ahlakçılık akımına bağlıdır. Bu yasaların tümü, yerleşik düzeni bozan ve toplum ahlakına aykırı olan değişimlere ve yeniliklere karşıdır. Bu nedenle, çoğu zaman yenilik zevkinin ardından fazlasıyla koşan iki toplumsal kategoriye, gençlere ve kadınlara yöneliktir. Son olarak ve özellikle de ideolojik bir nedeni vardır: Herkese kendi cinsiyetine, durumuna, saygınlığına ya da sınıfına uygun giysiyi taşıma zorunluluğu getirerek, giysi aracılığıyla toplumsal ayrım yaratmak. Bariyerleri sağlam tutup bir sınıftan diğerine kayışı önlemek ve giysinin toplumsal sınıflandırmaların ilk işareti olarak kalmasını sağlamak gerekir. Bu bariyerleri yıkmak, Tanrı'nın istediği bir düzeni bozmak anlamına gelir; ki bu, hem günahtır hem de tehlikelidir.

O halde her şey soya, servete, yaş sınıfına, etkinliklere ve toplumsal-mesleki kategorilere göre düzenlenmelidir: Sahip olunabilecek gardırobun türü ve büyüklüğü, onu oluşturan giysi parçaları, bu giysilerin dikildiği kumaşlar, kumaşların boyandığı renkler, kürkler, takılar, mücevherler ve onlara eşlik eden tüm aksesuvarlar. Bu savurganlığı önleme yasaları, kuşkusuz servetin ya da maddi yaşamın diğer alanlarını da ilgilendirir: Kap kacak, gümüşler, yiyecek içecekler, mobilyalar, evler, araç gereçler, hizmetçiler, hayvanlar; ama giyim en önemli hedeftir; çünkü o sırada tam bir değişim içinde olan ve görünüşün gitgide daha büyük bir rol oynadığı bir toplumda ilk işarettir. Bu gibi yasalar, sona ermekte olan Ortaçağ'daki giyim sisteminin ideolojik hedeflerini incelemek açısından da çok önemli bir kaynak oluşturur. Çünkü çoğu zaman teorik kalırlar: Etkisizlikleri yinelenmelerine yol açar ve bu da araştırmacı için daha uzun ve daha kesin –bazı örneklerde tamamen gerçekdışı bir ra-

kamsal kesinlikte– metinler anlamına gelir. Yazık ki bu metinlerin büyük bir kısmı hâlâ yayımlanmamıştır.

Zorunlu kılınan renkler ve yasaklanan renkler

XIV. ve XV. yüzyıllarda giyime ilişkin bu yasa, kararname ve yönetmeliklerdeki renk konusu üzerinde duralım. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki bazı renkler, çarpıcı ya da mütevazı olmayan renklendirmeleri nedeniyle değil, kullanımı önemli bir soya, servete ya da duruma sahip kişilerin giysilerine ayrılmış olan çok yüksek fiyattaki boyalar aracılığıyla elde edildikleri için, şu ya da bu toplumsal kategoriye yasaklanmıştır. Bunun bir örneği, İtalya'da prenslere ve yüksek mevkili kişilere yönelik olarak son derece pahalı bir kırmızböceği türünden elde edilen bir kırmızıya boyanmış çuhalarda karşılaştığımız ünlü "Venedik kırmızları"dır. Benzer yasaklara Almanya'da, Polonya kırmızböceğiyle boyanmış kırmızı kumaşlarda ve hatta Thüringen'de üretilen çok kaliteli bir çivitle boyanan, son derece pahalı bazı mavi çuhalarda da (*panni pavonacei*, "tavus" mavisi çuhalar) rastlanır. Toplumsal ahlak burada renkle değil, o rengi elde etmek için kullanılan ürünün türüyle ilgilenir. Bununla birlikte, tarihçi için güçlük, bu yasalarda neyin boyarmaddelerle, neyin bu maddeler sayesinde elde edilen renklerle ilgili olduğunu iyi ayırmaktadır: Her ikisini de belirtmek için çoğu zaman aynı sözcük dağarcığı kullanılır ve bunları ayırmak zordur. Aynı sözcük yalnızca rengi ve aynı renkteki boyayı değil, bu boyayla o renge boyanmış çuhayı da niteleyebilir. Bazen her şey birbirine karışır. Örneğin, "kırmız" sözcüğü, XV. yüzyılda yerel dillerde (Fransızca, Almanca, Hollandaca) yazılmış metinlerin çoğunda, hem rengi ne olursa olsun lüks çuhaları, hem kullanılan boya

ne olursa olsun kırmızı renkli tüm güzel çuhaları, hem yalnızca kırmızböceğiyle boyanmış kırmızı çuhaları, hem bizzat boyarmaddeyi, bu ünlü ve pahalı "kırmız boyasını" hem de kısaca güzel bir kırmızı tonunu belirtir. Modern Çağ'da günlük dile yerleşecek olan bu son anlamıdır.[1]

Çok pahalı ya da çok göz alıcı renkler, Avrupa'nın her yerinde saygın ve ağırbaşlı bir görüntü sergilemek isteyen herkese yasaktır: Elbette aydınlara, ama aynı zamanda dullara, memurlara ve soylularla din adamlarına. Genel olarak çok renklilik, çok güçlü kontrastlar, çizgili, damalı ya da alacalı giysiler yasaklanmıştır. Iyi bir Hıristiyana yakışmadıkları düşünülür.

Bununla birlikte, savurganlığı önleme yasalarıyla giyim yönetmelikleri, yalnızca yasak renklerden değil, zorunlu kılınan renklerden de bolca söz eder. Burada söz konusu olan, boyanın niteliği değil, tonundan, maddesinden ya da parlaklığından bağımsız olarak, neredeyse soyut bir şekilde iş gören rengin kendisidir. Renk gizlenmemeli, tersine, kendini fark ettirmelidir; şu ya da bu dışlanmışlar ya da lanetliler kategorisini gösteren ayırıcı bir işaret, zorunlu bir amblem, küçültücü bir damgadır. Çünkü kent ortamında ilk hedef alınanlar bu kişilerdir. Yerleşik düzenin, toplumsal ahlak kurallarının ve atalardan kalan geleneklerin korunması için, dürüst vatandaşlarla toplumun kıyısında, hatta dışında kalan erkek ve kadınları karıştırmamak gerekir.

Bu renk talimatlarıyla ilgisi olabilecek kişilerin listesi uzun, hatta çok uzundur: Öncelikle tehlikeli, yüz kı-

1. Öte yandan, İmparatorluk ülkelerinde, bazı renklerin ya da renk birliktelikllerinin bazı görev ya da işlevlerin uygulanmasına ayrıldığı da olur (örneğin, kırmızı yargıya, yeşil önce ava, sonra postaya ayrılmıştır); bu renklerin kullanımı böylece insanların çoğu için sınırlandırılmış ya da yasaklanmış olur. Ama bu yasaklar, "üniformalar" ile "özel giysiler"in yayılmasıyla ilişkili olarak özellikle Modern Çağ'da giderek artmıştır.

zartıcı ya da salt şüpheli bir etkinlikte bulunan erkekler ve kadınlar: Hekimler ve cerrahlar, cellatlar, fahişeler, tefeciler, hokkabazlar, müzisyenler, dilenciler, serseriler ve tüm yoksullar. Sonra, herkesin önünde kargaşaya neden olan en basit sarhoştan yalancı şahitlere, hainlere, hırsızlara ve kâfirlere kadar şu ya da bu nedenle hüküm giymiş olanlar. Sonra, –fiziksel ya da ruhsal– özürlülük, Ortaçağ'daki değerler sisteminde hâlâ büyük bir günahın işareti olduğundan çeşitli özürlü kategorileri: Topallar, sakatlar, cagot'lar,[1] cüzamlılar, "bedenen zayıf olanlar", "aptallar ve geri zekâlılar". Son olarak, Hıristiyan olmayanlar, özellikle Güney Avrupa'daki birçok şehirde ve bölgede kalabalık cemaatleri olan Yahudiler ve Müslümanlar. Üstelik, bu renksel simgelerin kullanımı, XIII. yüzyıldaki IV. Laterano Konsili sırasında ilk kez onlar için zorunlu kılınmıştır. Bu, Hıristiyan olanlarla olmayanların evlenmesinin yasaklanmasına ve Hıristiyan olmayanları iyice belirleme isteğine bağlıdır.[2]

Bununla birlikte, bu konuda ne yazılırsa yazılsın, farklı dışlanmışlar kategorilerini belirtmek için bütün Hıristiyanlığın ortak kullandığı bir renksel işaretler sistemi olmadığı açıktır. Tersine, renklerin kullanımı bir bölgeden diğerine, bir şehirden diğerine ve aynı şehirde bir dönemden diğerine büyük değişiklikler gösterir. Örneğin, XV. yüzyılda yönetmeliklerin arttığı ve titizleştiği şehirler olan Milano'da ve Nürnberg'te, –fahişelere, cüzamlılara, Yahudilere– zorunlu kılınan renkler bir nesilden diğerine, neredeyse on yıllık süreler içinde değişir.

1. Ortaçağ'da bütün Avrupa'da, özellikle Gaskonya ve Bretagne'de yaşamış olan, iyileşmiş cüzamlılar oldukları ya da onların soyundan geldikleri iddiasıyla toplumdan dışlanan bir tür parya. Şehir dışında yaşamaya ve omuzlarına kırmızı kumaştan bir kaz ayağı takmaya zorlanırlardı. (Y.N.)

2. IV. Laterano Konsili'nin, fahişelerin özel işaretler ya da giysi parçaları taşımalarını zorunlu kıldığını da belirtelim.

Bununla birlikte, bu konuda da ana hatlarını belirtmeye değecek bazı yinelemeler gözlemlenir.

Bu ayrım gözetici işaretlerde yalnızca beş renk yer alır: Beyaz, siyah, kırmızı, yeşil ve sarı. Maviye gelince, adeta hiç cezbetmemiştir. Bunun nedeni, mavinin Ortaçağ'ın sonunda, böyle bir işaretler sisteminin içinde yer alamayacak kadar değer gören ya da değerli kılan bir rengi temsil etmesi midir? Ya da artık bir fark, uzaktan görülen ayırt edici bir işaret oluşturamayacak kadar giyimde yayılmış olması mıdır? Yoksa, benim de düşündüğüm gibi, –incelenmesi gereken– bu ilk renksel işaretlerin, mavi rengin yükselişinden önce, hatta IV. Laterano Konsili'nden (1215) önce, mavinin simgesel açıdan henüz giyime ilişkin ya da simgesel olarak gerçek bir anlam taşıyamayacak kadar zayıf olduğu sırada düzenlenmiş olması mıdır? Mavinin, –dinsel renkler sisteminde bulunmadığı gibi– ayırt edici işaretler sisteminde bulunmayışı, her halükârda XIII. yüzyıldan önceki toplumsal kodlarda ve değerler sisteminde bu renge az önem verildiğine dair anlamlı bir belgedir. Ama bu, aynı zamanda onun "ahlaksal" yükselişine yardımcı olan bir etmendir. Ne zorunlu kılınmış ne de yasaklanmış olduğuna göre, kullanımı serbest, yansız, tehlikesizdir. Kuşkusuz, bu nedenle, hem kadın giyimindeki hem erkek giyimindeki varlığı onlarca yıldır gitgide yayılmaktadır.

Maviyle ilgili olmasa da, bu ayırt edici ya da küçültücü damgaların renkleri üzerinde duralım. Bu işaretler, çeşitli biçim ve niteliktedir: Haçlar, şeritler, kuşaklar, eşarplar, kurdeleler, boneler, eldivenler, şapkalar. Yukarıda sözü edilen beş renk, bu işaretler üzerinde farklı şekillerde yer alabilir: Gerek tek başlarına, işaret o zaman tek renklidir, gerekse birlikte, çoğu zaman iki renkli olarak. Tüm kombinasyonlara rastlanır, ama en sık rastlanılanlar kırmızı ile beyaz, kırmızı ile sarı, beyaz ile siyah ve sarı

ile yeşil kombinasyonlarıdır. İki renk, armanın üzerindeki geometrik şekiller gibi bir araya gelir: İkiye bölünmüş olarak, dilimlenmiş olarak, dörde bölünmüş olarak, aynı genişlikte yatay şeritler halinde, dikey olarak eşit parçalara bölünmüş halde. Üç renkli bir kombinasyon durumunda, her zaman kırmızı, yeşil ve sarının birlikteliği söz konusudur: Bu üç renk, Ortaçağ duyarlılığına göre en çiğ renklerdir ve yan yana gelişleri –hemen hemen her zaman kötü anlamdaki– çok renklilik düşüncesini ifade eder.

Dışlanmışlar ve lanetliler kategoriler halinde incelemeye girişilirse, (oldukça basitleştirerek) siyah ile beyazın, gerek yalnız başlarına gerekse birlikte, özellikle yoksullarla[1] ve sakatlarla (özellikle de cüzamlılarla); kırmızının, cellatlar ve fahişelerle; sarının, sahteciler, sapkınlar ve Yahudilerle; yeşilin, gerek tek başına gerekse sarıyla birlikte, müzisyenler, hokkabazlar, soytarılar ve delilerle ilgili olduğu saptanabilir. Ama birçok karşı örnek de vardır. Örneğin (ayırt edici bir işaret taşımanın ahlaksal olduğu kadar vergilendirmede de bir işlevi olduğu) fahişeler: Simgeleri çoğu zaman kırmızı renktir (şehirlere ve yıllara göre, kırmızı elbise, kemer, eşarp, şapka ya da manto). Ama XIV. yüzyılın sonunda, Londra'da ve Bristol'de, onların namuslu kadınlardan ayrılmasına izin veren, çok renkli çizgili giysilerin kullanımıdır; aynı uygulamaya, birkaç yıl sonra Languedoc şehirlerinde de başvurulur. Buna karşılık, aynı rolü 1407'de Venedik'te sarı bir eşarp; 1412'de Milano'da beyaz bir manto; 1423'te Köln'de kırmızı ve beyaz bir çift kordon; 1456'da Bolonya'da yeşil bir eşarp; 1498'de yine Milano'da siyah bir manto; 1502'de Sevilla'da yeşil ve sarı yenler oynar.

1. İskoçya'daki 1457 tarihli bir giyim yönetmeliği, köylülerin sıradan günlerde gri giysiler ve yalnızca bayram günlerinde mavi, kırmızı ve yeşil giysiler giymelerini zorunlu kılmıştır.

Genelleştirmek imkânsızdır. Bazen renk belirtilmemiştir ve bir fahişeyi gösteren, yalnızca şu ya da bu giysi parçasıdır. Örneğin 1375'te, Castres'te söz konusu olan bir erkek şapkasıdır.

Yahudilerin kullanması zorunlu olan işaretler ve damgalar daha da çeşitlidir ve şu âna kadar pek incelenmemiştir. Kimi yazarların sandığının aksine, bu konuda da, ne bütün Hıristiyan âlemine özgü bir sistem ne de tek bir ülke ya da bölge içinde yinelenen alışkanlıklar vardır. Kuşkusuz, sarı renk –ikonografide geleneksel olarak sinagogla özdeşleştirilen renk– geçen yüzyılların sonunda kural olarak benimsenir; ama uzun süre boyunca, tek renk kırmızı, beyaz, yeşil, siyah işaretlerin; ya da sarı ve yeşil, sarı ve kırmızı, kırmızı ve beyaz, beyaz ve siyah olarak ikiye bölünmüş, dilimlenmiş ya da dörde bölünmüş işaretlerin kullanımı zorunlu kılınmıştır. Renksel formüller de, işaret biçimleri de çoktur: Bu, bir şerit –en sık rastlanan örnek budur– küçük bir halka, bir yıldız, On Emir biçimindeki bir figür olduğu kadar, basit bir eşarp, bir bone ve bir haç bile olabilir. Giysi üzerine dikilmiş bir amblem söz konusu olduğunda, bu, gerek omuzda, gerek göğüste, gerek sırtta, gerekse başlıkta ya da bonede, bazen de birçok yerde olabilir. Bir genelleme yapmak burada da mümkün değildir. Ama bir gerçek iyice yerleşmiş gibi görünmektedir: Mavi, asla küçültücü ya da ayırt edici değildir.

Siyahın yükselişinden ahlakî maviye

Siyaha ve onun XIV. yüzyılın ortasından sonraki ani yükselişine dönelim. Bu yükseliş, daha önce sözü edilen savurganlığı önleme yasalarıyla giyim yönetmeliklerinin doğrudan bir sonucu gibi görünmektedir. Bu olay İtalya'da başlar ve başlangıçta yalnızca kent çevre-

lerini ilgilendirir. Varlıklı olan, ama toplumsal hiyerarşinin zirvesine henüz ulaşamamış kimi patriciler[1] ve tüccarlar, çok gösterişli kırmızıların (Venedik'in ünlü kırmızları, *scarlatti veneziani di grana* gibi) ya da çok yoğun mavilerin (Floransa'nın ünlü "tavus" mavileri, *panni paonacei* gibi) kullanımının kendilerine yasaklandığını görür. O zaman, bir tür çıkarımla, mütevazı ve az değerli bir renk olarak bilinen siyah giyinme alışkanlığı edinirler. Ama zengin oldukları için, çuhacılardan ya da terzilerden kendileri için daha dayanıklı, daha canlı, daha çekici yeni siyah tonları yaratmalarını isterler. Bu alışılmadık taleple harekete geçen çuhacılar, bu talebi karşılamak üzere boyacıları çaba sarf etmeye iter; çünkü bu talep zengin ve savurgan bir müşteri kitlesinden gelmektedir. Kısa süre içinde, 1360-1380 yıllarında boyacılar bunu başarır. Siyah modası başlamıştır. Bu moda, patricilerin hem zevklerine göre giyinmelerine hem de yasa ve yönetmeliklere uymalarına izin verir. Aynı zamanda, birçok şehirde, çok değerli kürklerin, özellikle kürklerin en pahalısı ve en siyahı olan ve bu nedenle prenslere ayrılmış bulunan samurun giyilmesi konusunda onlara konulan yasağı delme imkânı sağlar. Bu moda, son olarak onlara ağırbaşlı ve erdemli bir kılık içinde görünme ve böylece de kent otoritelerini ve ahlakçıları memnun etme fırsatı verir.

Başka toplumsal sınıflar da hızla patricileri ve zengin tüccarları taklit etmeye koyulur. Önce prensler. XIV. yüzyılın sonundan itibaren, çok önemli kişilerin gardırobunda siyah giysilerin varlığı göze çarpar: Milano Dükü,

1. Kullanımı rahat (fazla rahat?) olmasına rağmen bugün kimi tarihçilerin sakındığı ya da reddettiği "patrici" sözcüğünü burada kasten kullanıyorum. Bu terim, çeşidi gerçeklikleri kapsama ve İtalya'nın şehirlerine olduğu gibi Almanya'nın ve Hollanda'nın şehirlerine de uyabilme özelliğine sahiptir.

Savoie Kontu,[1] Mantoue, Ferrare, Rimini, Urbino senyörleri. Sonra, yüzyıl sona ererken moda İtalya'nın dışına taşar: Önce Fransa'da ve İngiltere'de,[2] sonra Almanya'da ve İspanya'da yabancı krallar ile prensler de siyah giyinmeye başlar. Örneğin, Fransa sarayında, VI. Charles'ın 1392'den sonraki deliliği sırasında, belki de Milano Dükü olan babasının sarayındaki âdetleri kendisiyle birlikte getiren genç baldızının etkisiyle, bu renk, kralın amcaları tarafından giyilmeye başlar. Bununla birlikte son aşama, Batı'nın en güçlüsü olmaya aday genç bir prensin de, birkaç yıl sonra, 1419-1420 yıllarında, yeni siyah modasına kendini kaptırması ve yaşamı boyunca bu modaya sadık kalması olacaktır: Burgonya Dükü İyi Philippe.

Birçok vakanüvis, siyahın Philippe'teki bu sürekliliğinin altını çizmiş ve bu sürekliliği, dükün bu rengi giyerek 1419'da Montereau Köprüsü'nde Armagnaclılar tarafından öldürülen babası Korkusuz Jean'ın yasını tuttuğu şeklinde açıklamıştır. Bu, yanlış değildir; ama aynı Korkusuz Jean'ın 1396'da Nikopol'e (Niğbolu) yapılan Haçlı seferinin başarısızlığından sonra, zaten bir siyah yandaşı olduğu söylenebilir. Gerçekte, hanedan geleneği, prenslik modası, siyasal olaylar ve kişisel tarih, İyi Philippe'in kişisel saygınlığının bütün Batı'da kesin olarak yükselişini sağladığı bu renge kendisini adaması için bir araya gelmiştir.

1. XIV. ve XV. yüzyılda Savoia Sarayı'nda rağbet gören renkler, sayısız ve ayrıntılı arşiv kaynakları sayesinde, birçok yazar tarafından incelenebilmiştir; başka saraylarla ilgili olarak da benzer kaynaklara sahip olmak isterdik.

2. Kimi modern yazarların, savaşta da turnuvada da hep siyah bir zırh taşıdığını ileri sürdükleri, İngiltere Kralı III. Edward'ın oğlu, ünlü "Kara Prens" (1330-1376), prenslik siyahının İngiltere'de yayılmasında hiçbir rol oynamamıştır. Bir yandan, bu siyah tonların modasını başlatamaz; çünkü bir nesil önce ölmüştür, diğer yandan, yaşarken bu renge özel bir ilgi göstermemiştir: XIV. yüzyıl belgeleri bundan söz etmez; kimi tarihçilerin, ölümünden yaklaşık iki yüzyıl sonra (henüz pek açıklanmayan nedenlerle) kendisine "Kara Prens" lakabını takmaları için 1540'lı yılları beklemek gerekir.

Gerçekte XV. yüzyıl, siyahın yüzyılı olmuştur. 1480' li yıllara kadar bu rengin çuhalarda, kürklerde ve ipeklilerde bol bol bulunmadığı bir kral ya da prens gardırobu yoktur. Yalnız başına da kullanılabilir; giysi ya da giysi parçası o zaman tek renklidir; başka bir renkle, genellikle beyaz ya da griyle de kullanılabilir. Çünkü siyahın ve koyu renklerin yüzyılı olan XV. yüzyıl, aynı zamanda grinin yükseliş yüzyılıdır. O zamana kadar iş elbiselerine ve en gösterişsiz giysilere bırakılan bu renk, Batı giyim tarihinde ilk defa aranılan, çekici, hatta serbest bir renk olur. İki prens, uzun yıllar boyunca bu renge sadık kalmıştır: Gardıroplarında olduğu gibi yazılarında da griyi siyahın karşıtı yapmaktan hoşlanan Anjou'lu René ve Orléans'lı Charles. Siyah, yasın ya da melankolinin işaretidir; gri ise aksine, yirmi beş yıl boyunca İngiltere'de tutuklu kaldığı için "yüreği kararan" prens ve şair, Orléans'lı Charles'ın hoş bir şekilde dile getirdiği gibi, umudun ve sevincin simgesidir:

Ne kadar dışında olursa olsun Fransa'nın
Berisinde Senis Dağı'nın
Umut içinde yaşar
Çünkü gri giymiştir.

Siyahın giyimdeki başarısı, ne son Burgonya Dükü Cesur Charles'ın –o da siyaha çok düşkündür– 1477'deki ölümüyle ne de XV. yüzyılla birlikte son bulur. Sonraki yüzyıl, iki bakımdan bu renge sadık kalır. Papazlar arasında gördüğü rağbet Modern Çağ'ın hemen öncesine (bazen XVII. yüzyılın ortasına) kadar süren kraliyet ve prenslik siyahının yanında, din adamlarının ve "soyluların" giysisinin siyahı olan ahlaksal siyah da tutunur ve güçlenir. Protestan Reformu, bu siyahı en onurlu, en erdemli, en Hıristiyan renk olarak görür ve namuslu renk,

ılımlı renk, göğün ve tinin rengi mavi yi yavaş yavaş onunla bir tutmaya yönelir.

Reform ve renk: din

Büyük Protestan reformcuların tasvirlere karşı açtığı savaş, sayısız çalışmaya yol açmış bir konudur. Bununla birlikte, bu Protestan ikon kırıcılığının yanında, hâlâ incelenmeyi bekleyen gerçek bir "renk kırıcılık" da vardır. Mavi rengin, Modern Çağ'ın başındaki değerlenişinde temel bir rol oynayan bu renk kırıcılığa farklı alanlarda rastlanır: Din, sanat, giyim ve gündelik yaşam. Bunları sırasıyla inceleyelim.

Hıristiyan tapınağında rengin olması mı olmaması mı gerektiği sorusu çok eskiye uzanır. Bu konudan daha önce, Karolenj dönemi ve özellikle Roma dönemi içinde, Cluny Tarikatı üyeleri ile Cistercium Tarikatı üyelerini manastır ortamında karşı karşıya getiren şiddetli –dogmatik olduğu kadar ahlaksal ve estetik– çatışma sırasında söz etmiştik.[1] Birçok yüksek rütbeli papaz (Cluny Tarikatı'nın tüm önemli başkeşişleri) ile ilahiyatçıların büyük bir bölümü, rengin, hissedilir dünyanın hem görünür hem maddesiz tek kısmı olan ışık olduğunu düşünür. Tanrı da ışık olduğuna göre, yalnızca karanlıkları dağıtmak için değil, tanrısal olana daha geniş bir yer ayırmak için de kilise içinde renge ayrılan yeri genişletmek meşrudur ve hatta salık verilmelidir. Görmüş olduğumuz gibi, Suger'in, 1129-1130'dan itibaren, Saint-Denis Manastırı'nın kilisesini yeniden inşa ettirirken yaptığı budur. Ama başka

1. Resimlerin kültürel rolü ve tapınaktaki yeriyle ilgili sonu gelmez tartışmalarla ilişkili olarak bundan söz etmiştik. Renk, 787'deki II. İznik Konsili'nden sonra, Batı kiliselerine büyük bir giriş yapar. Tarih yazımı açısından, VIII. yüzyıldaki renk anlaşmazlıkları pek, hatta hiç incelenmemiştir, oysa resimle ilgili olanlar hakkında sayısız çalışma kaleme alınmıştır.

yüksek rütbeli papazlar, ışık değil de madde olarak gördükleri renge düşmandır.

Bu ikinci görüş, Cistercium Tarikatı kiliselerinde, XII. yüzyılın büyük bir bölümü boyunca ve bazen XIII. yüzyılda bile baskınlığını korur. Sonrasında daha farklı bir hal alır. İki tutum, XIV. yüzyılın ortasından (bazen daha da öncesinden) itibaren, birbirine yaklaşma eğilimine girer. Artık ne salt çok renklilik ne de tam renksizlik kabul görür. Bundan böyle, basit renkli fırça darbeleri, yalnızca çizgilerin ve köşelerin yaldızlanması, grizay[1] etkileri tercih edilir. En azından Fransa'da ve İngiltere'de. Çünkü (Hollanda hariç) imparatorluk ülkelerinde, Polonya'da, Bohemya'da, İtalya'da ve İspanya'da renk varlığını baskın bir şekilde hissettirir. Üstelik en zengin katedrallerde, her yer altınla kaplıdır ve dekorun gösterişi, kültteki ve giyimdeki gösterişi yansıtır. XV. yüzyılda altının, rengin ve tasvirlerin kiliselerdeki gösterişli zenginliğine karşı, birkaç on yıl sonra Protestanların da yapacağı gibi, daha o zamandan ayaklanan farklı hareketlerin (örneğin, Jan Hus yandaşlarının başkaldırısı) nedeni budur. Bu hareketler sonuçsuz kalmamıştır. Kuzey ve Kuzeybatı Avrupa'daki çok sayıda minyatür, XV. yüzyılın başından itibaren kilise içlerinin son derece renksiz olduğunu gösterir; iki yüzyıl sonra Hollanda resmindeki Kalvenci tapınakların içi de öyle olacaktır.

O halde, Protestan Reformu, Batı'daki kiliselerin en renkli olduğu zaman başlamaz. Tersine, çok renkliliğin gerilediği ve daha koyu renklerin kullanıldığı bir evrede başlar. Ama bu eğilim genel değildir ve reformcular için yetersizdir: Rengi tapınaktan bütünüyle çıkarmak gerekir. Aziz Bernard'ın XII. yüzyılda yaptığı gibi, Carlstadt,

1. Görüntünün yalnızca gri tonlarla verildiği ve heykel ya da kabartma izlenimi verecek biçimde işlendiği resim tekniği. (Y.N.)

Melanchton, Zwingli ve Çalvin (Luther'in tutumu daha farklı gibi görünmektedir)[1] rengi ve aşırı resimli kutsal yerleri kınar. Eski Ahit peygamberinden Yeremya'nın Kral Joachim'e kızdığı gibi, onlar da saraylara benzeyen tapınaklar inşa edenleri, "saraylarına pencereler açıp sedirle kaplayıp kırmızıya boyayanları" ayıplar. Kutsal Kitap'a göre başlı başına rengi temsil eden kırmızı renk, lüksü ve günahı en üst derecede simgeler. Artık, İsa'nın kanına değil, insanların çılgınlığına göndermede bulunur. Carlstadt ve Luther bu renkten iğrenir. Luther, kırmızıyı, renkli Katolik Roma'nın simgesel rengi olarak görür.[2]

Tüm bunlar, özellikle de renkler, çok renkli süslemeler ve dinsel şatafat arasında yapılan benzetmelerle ilgili olanlar nispeten bilinmektedir. Buna karşılık, kuramsal ve dogmatik görüşlerin, farklı Protestan kiliseleri ve mezhepleri tarafından nasıl eyleme geçirildiği o kadar bilinmemektedir. Rengin tapınakların dışına atılmasının zamandizini ve coğrafyası nasıldır? Şiddetli yıkımların, gizleme ya da renksizlendirme uygulamalarının (kaplamaları sökülen malzemeler, resimleri gizleyen tek renkli boyalar, kireçle badanalamalar), bütünüyle yeni düzenlemelerin oranı nedir? Her yerde rengin sıfır noktası mı

1. Gerçekte Luther, büyük reformcular arasında, rengin tapınaktaki, dindeki, sanattaki ve günlük yaşamdaki varlığına en hoşgörüyle bakan kişi gibi görünmektedir. Onun temel sıkıntılarının başka olduğu ve ona göre, Eski Ahit'teki renkle ilgili yasakların, refah döneminde gerçekten geçerli olmadığı doğrudur. Luther'in, ikonografi karşısında olduğu gibi, kimi zaman sanatlar ve renk pratikleri karşısındaki özgün tutumu bundan kaynaklanır.

2. Tarihçi, renk terimleriyle (ve bunların yol açacağı olası yorumlarla) ilgili olarak, büyük reformcuların kullandıkları yayınlara, versiyonlara, metinlerin durumuna ve çevirilere çok dikkat etmelidir. Yunancadan ve İbraniceden Latinceye ve Latinceden yerel dillere kadar renk terimlerinin çeviri tarihi sadakatsizliklerle, aşırı yorumlarla ve anlam kaymalarıyla doludur. Özellikle Ortaçağ Latincesi, Latince Kutsal Metinlerden bile önce İbranicenin, Aramicenin ve Yunancanın salt madde, ışık, yoğunluk ya da nitelik terimlerini kullandığı yerlerde çok sayıda renk terimi kullanır.

elde edilmeye çalışılır, yoksa bazı durumlarda, bazı yerlerde, bazı zamanlarda daha hoşgörülü olup renkten daha az korkulabilir mi? Ayrıca rengin sıfır noktası nedir? Beyaz mı? Gri mi? Mavi mi? Boyasız olan mı?

Bu konulardaki bilgilerimiz eksik, kolaycı ve bazen de çelişkilidir. Renk kırıcılık, ikon kırıcılık değildir. Tasvir savaşlarıyla ilgili araştırmaların ortaya koyduğu zamandizinsel ve coğrafi tablolar, olduğu gibi resim kırıcılığa mal edilemez. Renklerle yapılan savaş –şayet böyle bir savaş varsa– farklı bir şekilde, daha az şiddetli, daha dağınık, aynı zamanda daha karışık ve bu nedenle tarihçi için daha zor gözlemlenebilir bir şekilde ortaya çıkar. Üstelik, yalnızca çok zengin ya da çok kışkırtıcı renkler barındırdıkları için tasvirlere, nesnelere ya da binalara karşı gerçekten saldırılar olmuş mudur? Böyle bir soru nasıl yanıtlanabilir? Renk, üzerine uygulandığı zeminden nasıl ayrılabilir? Heykeldeki çok renklilik, özellikle Meryem Ana ile azizlerin heykelleri söz konusu olduğunda, bu heykelleri Protestanların gözünde ilahlara dönüştürmeye kuşkusuz katkıda bulunur. Ama söz konusu olan yalnızca bu değildir. Peki birçok vitray Fransız Kalvenciler tarafından kırıldığında hedeflenen nedir? Tasvir mi? Renk mi? Biçimsel tutum (kutsal kişilerin insan biçimindeki tasvirleri) mu? Yoksa konu (Meryem'in yaşamından sahneler, ermişlere dair efsaneler, din adamlarının figüratif resimleri) mu? Bu soruları yanıtlamak da güçtür. Sorunu tersinden ele alırsak, Protestanların tasvirler ve renkler karşısındaki hakaret ve şiddet ritüellerinin, bazı zamanlar bir "renk ayini"ne benzeyip benzemediği de sorgulanabilir; çünkü bu ritüeller, bazı durumlarda (özellikle Zürich'te ve Languedoc'ta) "karnavalsı" olmasa da tiyatrovari bir hal alır.

Bu ayin kavramı, bize Katolik ayin ritüelini çağrıştırır. Renk, bu ritüelde önemli bir rol oynar. Ayin nesneleri ve giysileri, dinsel renkler sistemine göre belirlenmek-

le kalmayıp gerçek bir renk tiyatrosu yaratmak üzere, ışıklandırmaya, mimari dekora, çok renkli heykellere, Kutsal Kitap'lardaki resimlere ve tüm değerli süslemelere bütünüyle bağlı kalır. Renkler de hareketler, ritimler ve sesler gibi, kutsal ayinin gerektiği şekilde yürümesi için gerekli bir öğeyi oluşturur. Bununla birlikte, mavi, görmüş olduğumuz gibi, dinsel renkler sisteminde kesinlikle bulunmamaktadır; öyle ki Erken Ortaçağ sırasında ortaya çıkıp ancak XII. yüzyıldan XIII. yüzyıla geçerken simgeselleştirilmiştir. Mavinin bu yokluğu, Reform'un tapınağın dışında da, içinde de, rengin sanatsal ve toplumsal kullanımlarında olduğu kadar, dinsel kullanımlarında da mavi konusunda neden her zaman iyi niyetli kaldığını belki de açıklar.

Reform, ayine ve "kiliseyi gülünçleştiren, din adamlarını palyaçoya çeviren" (Calvin), "gereksiz süsler ve zenginlikler sergileyen" (Luther) bu edepsiz tiyatroya savaş açarken, sadece renge savaş açmış olabilirdi. Hem rengin tapınağın içindeki fiziksel varlığı hem de dindeki rolü nedeniyle. Zwingli'ye göre, ayinlerin dış güzelliği dinin içtenliğini bozar. Luther'e ve Melanchton'a göre, tapmak, insana özgü her tür fanilikten arındırılmalıdır. Carlstadt'a göre, "bir sinagog kadar arı" olmalıdır. Calvin'e göre, tapınağın en güzel süsü Tanrı'nın kelamıdır. Tümüne göre, müminleri ermişliğe ulaştırmalı ve bu nedenle sade, ahenkli olmalı, arılığı, ruhun arılığını belirtmeli ya da desteklemelidir. Artık ne Roma Kilisesi'nin kullandığı şekliyle dinsel renklere, ne de rengin tapınağın içinde oynayabileceği herhangi bir ayinsel role yer vardır.

Reform ve renk: sanat

Başlı başına bir Protestan sanatı var mıdır? Bu, yeni bir soru değildir. Ama bu soruya verilmeye çalışılan ya-

nıtlar belirsiz ve çelişkilidir. Ayrıca, Reform ile sanatsal yaratım arasındaki ilişkileri inceleyen birçok çalışma olsa da, renk sorunları üzerinde duranlara pek ender rastlanır. Renk, her zaman ve her yerde, başta resim tarihi olmak üzere sanat tarihi incelemelerindeki en büyük eksiklik olarak kalmıştır.

Tasvirlere karşı verilen savaşın, bazı durumlarda fazla canlı, fazla zengin ve fazla kışkırtıcı olarak değerlendirilen renklerle savaşı da beraberinde getirdiğini gördük. Uzman ve antikacı Roger de Gaignières (1642-1715) bize, Angersli ve Poitoulu yüksek rütbeli papazlara ait, önceleri göz kamaştırıcı renklerle süslenmiş olan, ama sonra 1562 yılındaki büyük ikon kırıcılık ve renk kırıcılık dalgasıyla, Fransız Kalvencilerin tamamen boyadıkları ya da renksizleştirdikleri, Ortaçağ'a ait birçok mezarın resmini ulaştırmıştır. Apaçık yıkım, boyaları çıkarma, kazıma ya da badanalama karşısında baskın gelse de "1566 yazının kırıcıları", Kuzey'de ve Hollanda'da bazen aynı şekilde davranmıştır. Buna karşılık Lutherciler, ilk şiddet gösterileri dönemi geçtikten sonra tapınaklardan çıkarılsa da, üzerleri kaplansa da, eski tasvirlere karşı belli bir saygıyla birlikte, o anda yerlerinde duran renklere, özellikle "namuslu" ya da ahlaklı olarak değerlendirilen renklere, yani beyaza, siyaha, griye ve maviye daha büyük bir hoşgörüyle yaklaşırlar.

Bununla birlikte, önemli olan bu değildir. Protestanlığın sanat ve renk karşısındaki tutumuyla ilgili en doğru bilgileri bize verecek olan, yıkımlar değil, yaratımlardır. O halde, Protestan ressamların paletlerini ve bunun da ötesinde, reformcuların resimsel yaratım ve estetik duyarlılık konusundaki söylemlerini incelemek gerekir. Bu, hiç de kolay değildir; çünkü bu söylem çoğu zaman karmaşık ve değişkendir. Örneğin Zwingli, renklerin güzelliğine, yaşamının sonunda, 1523-1525 yıllarında oldu-

ğundan daha az düşmanmış gibi görünmektedir. Müziğin, Luther'de olduğu gibi, onu resimden daha çok ilgilendirdiği doğrudur. Sanatla ve renkle ilgili çok sayıda eleştiri ve tavsiye, kuşkusuz Calvin'de bulunur. Yazık ki, bunlar çok fazla sayıda sayfaya dağılmış durumda bulunmaktadır. Fazla çarpıtmadan bunları özetlemeyi deneyelim.

Calvin plastik sanatları kınamaz; ama bunlar yalnızca dünyevi olmalı ve öğretici olmaya, (neredeyse tanrıbilimsel anlamda) "mutlu kılmaya" ve Tanrı'yı onurlandırmaya çalışmalıdır: Yaratıcı'yı değil (bu, çok kötüdür), Yaratılış'ı temsil ederek. O halde sanatçı, entrikaya ya da kösnüllüğe davet eden yüzeysel, temelsiz konulardan kaçınmalıdır. Sanatın kendinden değeri yoktur; Tanrı'dan gelir ve Tanrı'yı daha iyi anlamaya yardımcı olmalıdır. Ressam da aynı nedenle ölçülülük içinde çalışmalı, biçimlerde ve tonlarda ahenk aramalı, ilhamını yaratılmış olandan alıp gördüğünü tasvir etmelidir. Güzelliği yaratan öğeler, Calvin'e göre anlaşılırlık, düzen ve yetkinliktir. En güzel renkler doğada bulunan renklerdir; bazı bitkilerin yumuşak yeşil tonları, onun gözünde "çok sevimlidir" ve en güzel renk, doğal olarak göğün rengidir.

Konu seçimiyle ilgili olarak (portreler, manzaralar, hayvanlar, natürmortlar), XVI. ve XVII. yüzyıldaki Kalvenci ressamların tablolarıyla bu tavsiyeler arasında bir bağ oluşturmak pek zor olmasa da, bunu renklerle ilgili olarak yapmak daha güçtür. Kalvencilere özgü bir palet gerçekten var mıdır? Protestanlara özgü bir palet var mıdır? Bu gibi soruların bir anlamı var mıdır?

Kendi adıma, üç soruya da evet cevabı verirdim. Bana öyle geliyor ki Protestan ressamların paletlerinde, onlara gerçek bir renksel özgünlük sağlayan birkaç belirleyici yön ve yineleme vardır: Genel bir yalınlık, alaca-

lıktan iğrenme, koyu renkler, grizay etkileri, kamayö[1] resim uygulamaları (özellikle gri ve mavi dizisi içinde), yerel renk arayışı, tonlama bozukluklarıyla resmin renk düzenine karşı gelerek göze batan her şeyden kaçınma. Birçok Kalvenci ressamda, bu ilkelerin radikal bir şekilde uygulanması oranında, gerçek bir renk püritenliğinden bile söz edilebilir. Buna örnek olarak, güçlü ışık ve titreşim oyunlarına yer vermek üzere, çoğu zaman (bazen tek renklilikle suçlanmaya varacak kadar) az sayıda, ölçülü ve koyu tonlara dayanan bir çeşit renk yoksunluğu uygulayan Rembrandt gösterilebilir. Bu çok özel paletten, güçlü bir müziksellik ve yadsınamaz bir ruhsal yoğunluk yükselir.[2]

Batı'da, uzun vadede renge dair farklı sanat ahlaklarının sürekliliği söz konusudur. XIV. ve XV. yüzyıllardaki grizay minyatürler ve Reform'un başlarındaki renk kırıcılık dalgası dahil, XII. yüzyıldaki Cistercium sanatıyla XVII. yüzyıldaki Kalvenci ya da Jansenist resim arasında, herhangi bir kopukluğun aksine, tek anlamlı bir söylem vardır: Renk, yapmacıklık, gösteriş, aldatmaca, yanılsamadır. Anlamsızdır, çünkü maddedir; tehlikelidir, çünkü doğrudan ve iyiden uzaklaştırır; suçludur, çünkü kandırmaya ve yanıltmaya çalışır; engelleyicidir, çünkü biçimlerin ve çevreleyen çizgilerin açıkça görülmesine engel olur. Aziz Bernard ile Calvin, hemen hemen aynı dili kullanır ve bu dil, Rubens ve Rubenscilik karşıtlarının XVII. yüzyılda, desenin ya da rengin üstünlüğüne dair bitmeyen tartışmalar çerçevesinde kullana-

1. Betimlenen figürlerin ve sahnelerin, tek bir rengin tonlarıyla ya da gerçeğe aykırı olarak farklı renklerle boyanmasıyla yapılan resim. (Y.N.)

2. Rembrandt'ın resminde rengin, ışığın her şeyi yapabilme gücüne bağlı bu titreşimli yapısı, en kutsal olmayanlar da dahil, yapıtlarının çoğuna dinsel bir boyut katar.

caklarından pek farklı değildir. Bundan, daha ileride söz edeceğiz.

Reform'un sanatsal renk korkusu hiç de yenilikçi değildir. Ama Batılı renk duyarlığının evriminde temel bir rol oynar. Bir yandan siyah ve beyazla, gerçek anlamıyla renkler arasındaki karşıtlığı vurgulamaya katkıda bulunur, diğer yandan Romalılara özgü renksever bir tepkiye yol açar ve Barok ve Cizvit sanatının doğuşuna dolaylı olarak katkıda bulunur. Karşı Reform için kilise, göğün yerdeki imgesidir ve gerçek varlık dogması, kutsal yer içindeki bütün görkemi haklı kılar. Hiçbir şey Tanrı'nın evi için yeterince güzel değildir: Mermerler, altınlar, kumaşlar ve değerli metaller, resimli camlar, heykeller, freskler, tasvirler, resimler ve parlak renkler; Protestan tapınağı ve dini tarafından reddedilen her şey. Roma kilisesi, Barok sanatıyla birlikte yeniden, Erken Ortaçağ boyunca olduğu ve mavinin ilk sırayı bundan böyle altın sarısına bıraktığı renk tapınağı haline gelir.

Reform ve renk: giysi

Protestan renk korkusunun en derin ve en kalıcı etkiyi bıraktığı alan, kuşkusuz giyim pratikleridir. Bu, aynı zamanda önemli reformcuların buyruklarının birbirine en benzediği alandır. Rengin sanat, tasvirler, tapmak ve dinle olan ilişkileri konusundaki görüşleri *grosso modo*[1] aynı yöndedir; ama ikincil önemdeki o kadar çok noktada ayrılırlar ki, mutlak bir uyumdan söz etmek güçtür. Giyside ise aynı durum söz konusu değildir: Söylem neredeyse aynı, kullanımlar ise benzerdir. Farklılıklar, yalnızca ayrıntılarda ve ölçülerdedir; çünkü her mezhebin,

1. (İt.) Kabaca, yaklaşık olarak.

her yerde ılımlıları ve radikalleri vardır.

Giysi, Reform'a göre, az ya da çok, her zaman utanç ya da günah işaretidir. İlk Günah'a bağlıdır ve başlıca işlevlerinden biri, insana düşüşünü anımsatmaktır. Bu nedenle alçakgönüllülük işareti ve koyu, sade, ölçülü olmalı, doğaya ve etkinliklere uyum sağlamalıdır. Tüm Protestan ahlakı, şatafatlı giyime, makyaja ve süse, kılık değiştirmeye, değişen ya da tuhaf modalara çok büyük tiksintiyle bakar. Zwingli'ye ve Calvin'e göre, süslenmek erdemsizlik, makyaj yapmak edepsizlik, kılık değiştirmek iğrençliktir.[1] Luther'e yakın olan Melanchton'a göre, bedene ve giysiye çok büyük önem verilmesi insanı hayvandan aşağı kılar. Tümüne göre, şatafat ahlak bozukluğudur; ardından koşulması gereken tek süs, ruhtur. Varlık, görünüşe üstün gelmelidir.

Bu buyrukların sonucu, giyimde ve görünüşte aşırı bir sadelik olmuştur: Basit biçimler, ölçülü renkler, gerçekliği maskeleyebilecek aksesuvar ve hilelerin ortadan kalkması. Büyük reformcular, bunun örneğini hem gündelik yaşamda hem de kendileriyle ilgili olarak bıraktıkları resimli ya da oymalı tasvirlerde verir. Hepsi de kendilerini koyu renk, ağırbaşlı, hatta iç karartıcı giysiler içinde resmettirir. Bu koyu renk ya da siyah portreler, çoğu zaman gök rengi izlenimi veren açık mavi zeminler üzerine yapılır.

Bu sadelik ve ağırbaşlılık arayışı, Protestanlarda kendisini, edepsiz olarak değerlendirilen hiçbir canlı rengin, elbette kırmızı ile sarının, ama bunların yanında pembelerin, turuncuların, birçok yeşil tonunun ve morların çoğunun yer almadığı bir giysi rengi paleti şeklinde gösterir. Buna karşılık, tüm koyu renkler, siyahlar, griler, kah-

1. Calvin, kadın ya da hayvan kılığına giren erkeklere karşı özel bir tiksinti duyar. Tiyatroyla ilgili sorunu bundan kaynaklanır.

verengiler ve çocuk (bazen de kadın) giysileri için önerilen saygın ve saf bir renk olan beyaz bolca kullanılmıştır. Mavi, başlarda az doymuş, donuk ve grimsi olduğu ölçüde kabul görür. Sonrasında, XVI. yüzyılın sonundan itibaren, kesin olarak "namuslu" renkler arasına girer. Buna karşılık, alacalı olanlar, Melanchton'un ifadesiyle "insanı tavus kuşu kılığına sokanlar" sert bir şekilde kınanır. Reform, tapınakta ve dinde olduğu gibi, çok renklilik nefretini burada da yineler.

Bu Protestan renk paleti, Ortaçağ giyim ahlaklarının birçok yüzyıl boyunca buyurduklarından hiç de farklı değildir. Söz konusu olan, Erken Ortaçağ'ın manastır kuralları, XIII. yüzyılda bağışlarla yaşayan keşişlerin yasaları ya da Ortaçağ sonundaki savurganlığı önleme yasalarıyla giyim yönetmelikleri de olsa, tüm kurallar ve yasalar koyu ve ölçülü renkleri salık veriyor ya da zorluyordu. Ama bu Ortaçağ renk ahlakları, yalnızca renklendirmeye ilişkin ahlaklar değildi. Aynı zamanda rengin canlılığına ilişkin ahlaklardı: Kumaş üzerinde kuşkusuz saygın, ama çok konsantre renkler yaratan, çok zengin, çok yoğun boyarmaddeler yasaklanmıştı.

Aynı şey ne Reform'da ne de Modern Çağ'ın giyim yasalarının genelinde geçerlidir. Söz konusu olan, tam olarak renklerdir, yani renklendirmelerdir. Bazı renkler yasaklanmış, diğerleri zorunlu kılınmıştır. Protestan otoritelerin çoğu tarafından yayımlanan giyim kuralları ve savurganlığı önleme yasaları, XVI. yüzyılda Zürich ve Cenevre'de olduğu gibi, XVII. yüzyılın ortasında Londra'da, birkaç on yıl sonraki piyetist Almanya'da ve XVIII. yüzyıl Pensilvanyası'nda da bu konuda çok açıktır. Bu yönetmelikler, çok sayıda ve özellikle de açıkça antropolojik perspektiften bakan çalışmaları hak eder. Uzun vadede, ilkelerin ve uygulamaların evrimini izlemeye, ılımlı evre ya da bölgeler ile, radikal evre ya da

bölgeleri ayırmaya yardım edeceklerdir. Birçok püriten ya da piyetist mezhep, dünyanın faniliğine karşı duydukları nefretle, Protestan giyiminin ciddiliğini ve tekbiçimliliğini –anabaptistlerin 1535'te Münster'de salık verdikleri üniforma, her zaman Reform'un bir isteği olarak kalmıştır– vurgulamıştır. Böylece bu mezhepler, modalara, değişimlere ve yeniliklere düşman olmaları nedeniyle, genel olarak Protestan giysisine yalnızca ağırbaşlı ve geçmişe hayran bir imaj değil, biraz da gerici bir imaj kazandırmaya katkıda bulunmuştur. Aynı zamanda, koyu renk giysilerin itibarını Modern Çağ'a kadar vardırmaya, siyahla beyazı gerçek anlamdaki renklerden ayırmaya ve bu renkler içinde maviyi, iyi bir Hıristiyana layık tek namuslu renk yapmaya katkıda bulunmuşlardır.

Gerçekte, tarihçinin, renklerin ya da en azından içlerinden bazılarının, Reform ve Reform'un yerleşmesine katkıda bulunduğu değer sistemleri tarafından reddedilişinin uzun vadeli sonuçlarını sorgulamaya hakkı vardır. Böyle bir tutumun, siyah-gri-beyaz dünyası ile renkler dünyası arasındaki daha önce sözü edilen (ve Ortaçağ'ın sonunda yaratılmış olan) ayrımı desteklediği yadsınamaz. Dinsel Reform, basılmış kitapla ve oyulmuş resimle gündelik, kültürel ve ahlaksal yaşama yeni bir renk duyarlılığı sokarak bilime ve (kendisi de bir Anglikan Mezhebi'nin üyesi olan) Newton'a zemin hazırlar.[1]

Ama Protestanlığa özgü renk korkusunun etkileri, Newton'un çalışmalarıyla son bulmaz. Daha sonra da, bana öyle geliyor ki özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Batılı sanayiler büyük çapta kitlesel tü-

1. Newton, prizma deneyi ve tayfın ortaya çıkarılması sayesinde, 1666'da, uzun yıllardır toplumsal ve dinsel pratiklerde *kültürel olarak* yer alan siyahla beyazı *bilimsel olarak* renk düzeninden çıkarır.

ketim eşyası üretmeye başladığında da kendini hissettirir. O zamanlar, büyük sanayi kapitalizmiyle Protestan çevreler birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu günlük kullanım eşyalarının üretimine, İngiltere'de, Almanya'da, Amerika Birleşik Devletleri'nde, büyük oranda Protestan ahlakına bağlı olan ahlaksal ve toplumsal düşünceler eşlik eder. O halde, bu kitlesel üretimlerin az renkli paletini borçlu olduğumuz şey bu ahlak değil midir? Kimyasal boya endüstrisinin belli bir süredir, çeşitli renklerde eşyaların üretimine imkân vermesine rağmen, örneğin ilk elektrik süpürgelerinin, ilk dolmakalemlerin, ilk daktiloların, (kumaşları ve giysileri bir kenara bırakırsak) ilk arabaların, sanayi boyutunda üretilen ürünlerin her zaman siyah-gri-beyaz-mavi dizisi içinde yer aldığını görmek şaşırtıcıdır. Tekniğin izin verdiği bir sürü rengi, toplum ahlakı adeta reddetmiştir (sinema için de uzun süre boyunca aynı şey geçerli olacaktır). Böyle bir tutumun en ünlü örneği, her alanda ahlaka pek düşkün bir püriten olan Henry Ford'un tutumudur: Halkın beklentilerine ve rekabete rağmen, ahlaksal nedenlerle, uzun süre siyahtan başka renkte araba satmayı reddetmiştir.

Ressamların paleti

XVII. yüzyıla dönelim. 1630-1640 yıllarından itibaren, renksel ağırbaşlılık Protestan ressamların tekelinde değildir. Bu ağırbaşlılığa, kimi Katolik ressamlarda, özellikle Jansenist etki alanı içinde yer alanlarda da rastlanır. Örneğin, Philippe de Champaigne'in paletinin, Port-Royal'e yaklaştığı ve sonrasında Jansenizme gerçek dönüşünü gerçekleştirdiği andan (1646) itibaren daha tutumlu, daha sade ve daha koyu olduğu fark edilmiştir. Rubens'inkinden ya da hatta Van Dyck'ınkinden çok uzak olan paleti, artık Rembrandt'ınkine yakındır; fazladan bir de ma-

visi vardır. Hem doymuş hem ölçülü, hem derinlikli hem koyu olan ustalıklı bir mavi. Ahlaksal bir mavi.

Eski bir ressamın paletini incelemek kolay bir iş değildir. Bu, yalnızca onun tuval ya da pano üzerine koyduğu renkleri ilk halleriyle değil de zamanın onları değiştirdiği şekliyle görmemizden kaynaklanmaz; renkleri çoğu zaman müzede, yani ressama ve ilk izleyicilerine ait çevre ve ışıkla hiç ilgisi olmayan bir bağlamda ve ışık şartlarında gördüğümüz için de böyledir. Elektrik ışığı, ne mumdur ne de gaz lambasıdır; bu, bir gerçek. Ama hangi sanat tarihçisi, hangi eleştirmen, eski bir tabloya bakarken ya da onu incelerken bunu aklında tutar?

Buna rağmen, bir XVII. yüzyıl ressamının paletini incelemek, bir XVIII. yüzyıl ressamının paletini incelemekten daha kolaydır. XVIII. yüzyılda pigmentler alanındaki yenilikler daha çoktur ve renklerin seçimi, toz haline getirilmesi, karıştırılması ve ortaya çıkarılmasıyla ilgili eski atölye tarifleri, bazen bir atölyeden diğerine, bir ressamdan diğerine çok farklılık gösteren yeni uygulamalarla rekabete girmiş, değiştirilmiş ya da bozulmuştur. Bunun dışında, Newton'un buluşları ve önceki yüzyılın sonunda tayfın ortaya çıkarılması, renklerin düzenini yavaş yavaş değiştirmiştir: Kırmızı artık, beyazdan siyaha giden yolun yarısında yer almaz; yeşil, kesin olarak maviyle sarının karışımı olarak düşünülür; birincil renkler ve tümleyen renkler kavramları gibi, bugün anladığımız şekliyle sıcak renkler ve soğuk renkler kavramları da yavaş yavaş yerleşir. Renkler âlemi, XVIII. yüzyılın sonunda, hiç de yüzyılın başında olduğu gibi değildir.

Rubens'in, Rembrandt'ın, Vermeer'in ya da Philippe de Champaigne'in döneminde bu kadar büyük değişiklikler olmamıştır. Kuzeyli ressamlar için geçerli olan, Güney Avrupalı ressamlar için de geçerlidir: XVII. yüzyılda, pigmentler alanında pek az yenilik olur. Tek gerçek

yenilik, o zamana kadar seramik, cam, porselen gibi sanatlara ayrılmış olan –sarı aşıboyasıyla limon sarısı arasındaki tonlarda yer alan– Napoli sarısının kullanımıdır. XVII. yüzyıl ressamları, bazen yazılanın aksine, kullandıkları pigmentler konusunda son derece gelenekseldir. Özgünlükleri ve dehaları, kullandıkları malzemelerde değil, başka yerde, çalışma ve renkleri bir araya getirme şekillerinde aranmalıdır.

Benim gözümde, yüzyılın en büyük ressamı olan Vermeer'i örnek alalım. Kullandığı pigmentler, çağına ait pigmentlerdir. Çoğu zaman çok canlı olan maviler için hâlâ ve her zaman lapis lazuliyi kullanır. Ama bu pigment, çok pahalı olması nedeniyle yüzey çalışmasına ayrılmıştır; alttaki taslak, (özellikle gökyüzü için) azurit ya da kobalt oksitle, bazen de, ama nadiren indigoyla yapılır. Sarılar için, Antikçağ'dan beri kullanılan geleneksel toprak boyalar dışında, kalay sarıları ve belli bir tutumlulukla, (bir antimon kurşun olan) yeni "Napoli sarısı" kullanılır; İtalyanlar, bunu, Kuzeyli ressamlardan önce ve daha ustaca kullanır. Yeşiller için az miktarda, değişken ve aşındırıcı bakır yeşili kullanılır; ama XVII. yüzyılın tüm ressamları gibi Vermeer de bolca yeşil toprak boya kullanır. Gerçekte, bu çağda yeşil elde etmek üzere sarı pigmentlerle mavi pigmentlerin karıştırılmasına nispeten ender rastlanır. Böyle bir şey kuşkusuz vardır; ama bu uygulama, –kimi sanatçılar istemese de– özellikle sonraki yüzyılda yaygınlaşacaktır. Son olarak kırmızılar için zincifre, (az miktarda) sülüğen, kırmızböceği ya da kök kırmızısı lakası, (aynı zamanda pembeler ve turuncular için) kırmızı boya odunu ve her tonda kırmızı toprak boya kullanılır.

O halde, laboratuvar analizlerinin de aydınlığa kavuşturduğu şekliyle, Vermeer'in paletinin pek özgün bir yanı yoktur. Ama pigmentlerden oluşan paleti bir yana bırakıp görsel palete yoğunlaştığımızda –kuşkusuz önem-

li olan odur– Vermeer'in çağdaşlarına hiç benzemediğini görürüz. Renk, Vermeer'de daha ahenkli, daha yumuşak, daha kibardır. Bu, kuşkusuz ışık üzerinde, aydınlık bölgelerle gölgeli bölgeler üzerinde yapılan benzersiz bir çalışmaya olduğu kadar, özel fırça darbelerine ve özel bir son çalışmaya bağlıdır. Resim tarihçileri, dehasının bu yönüyle ilgili her şeyi ya da hemen hemen her şeyi söylemişlerdir. Buna karşılık, içlerinden çok azı gerçekten bizzat renklerden söz etmiştir.

Buna, burada ayrıntılı bir şekilde yer veremeyiz; ama öncelikle grilerin, özellikle de açık grilerin rolünün altını çizmek gerekir. Tablonun bütün renk yapısı çoğu zaman grilere dayanır. Daha sonra mavilerin niteliği üzerinde durmak gerekir. Vermeer, bir mavi (hatta mavi ve beyaz; çünkü onda bu iki renk bir arada iş görür) ressamıdır. Onu XVII. yüzyıldaki diğer Hollandalı ressamlardan renk bakımından ayıran, özellikle maviler üzerindeki bu çalışmasıdır. Diğer ressamlar, yetenekleri ve nitelikleri ne olursa olsun, mavilerle bu kadar ustaca oynamayı bilmez. Son olarak, Marcel Proust'un ardından, bazıları (Delft manzarasındaki ünlü "sarı duvar parçası" gibi) az ya da çok pembemsi, bazıları daha dikkat çekici olan küçük sarı bölgelerin Vermeer'deki önemini –hâlâ ve her zaman– anımsatmak gerekir. Vermeer'in, bizi büyüleyen ve onu diğerlerinden bu kadar farklı bir ressam, yalnızca yüzyılının bir numaralı ressamı değil, belki de tüm zamanların bir numaralı ressamı kılan müziğinin büyük bir kısmı bu sarılara, bu beyazlara ve bu mavilere dayanır.

Renk için yeni hedefler ve yeni sınıflamalar

O halde, XVII. yüzyıl ressamlarının paletlerindeki çeşitlilik, farklı pigmentlerin kullanımından çok, çalışma ve renkleri kullanma şekillerine bağlıdır. Bu çeşitlilikler,

görmüş olduğumuz gibi, aynı zamanda farklı dinsel duyarlılıkların yansımasıdır: Yalnızca Katolik resim ile Protestan resim yoktur; her ikisinde de daha açık olarak Cizvit, Jansenist, Lutherci, Kalvenci eğilimler ya da yönelimler ortaya çıkar. Bununla birlikte, bu dinsel çeşitlilik şu ya da bu paleti açıklamaya yetmez. Bu, aynı zamanda ressamın, Rönesans'tan beri sanatçıları ve kuramcıları meşgul eden, ressamın çalışmasında desenin mi, rengin mi öncelikli olması gerektiği konusundaki bitmeyen tartışmalardaki tutumuna bağlıdır.

Renk muhaliflerinin kanıtları vardır. Rengi desen kadar soylu bulmazlar; çünkü renk, desenin aksine, zihinsel bir yaratım değil, yalnızca pigmentlerin ve maddenin ürünüdür. Üstelik renk, özellikle kırmızı, yeşil ve sarı onların gözünü az ya da çok rahatsız eder; buna karşılık, daha "uzak" bir renk olarak geçen mavi, tartışma konusu edilmez.[1] Renk, yine muhaliflerine göre, çevre çizgilerini ayırt etmeyi ve biçimleri tanımayı engeller; bu nedenle, Hakikat'ten ve İyi'den saptırır. Çekiciliği aldatıcı ve suçludur; yapmacıklıktan, aldatmacadan, yalandan başka bir şey olamaz. Son olarak tehlikelidir, çünkü denetlenemez: Dilden kaçarak bütün çözümlemelerden olmasa da bütün genellemelerden kurtulur. Mümkün olan her durumda, onu denetlemek ya da engellemek gerekir.[2]

Bununla birlikte, biliminsanları bu son kanıtlara itiraz etmeye başlar. Gerçekte XVII. yüzyıl, doğayla ve ışı-

1. XVII. ve XVIII. yüzyıllardaki ressamların, eskizlerini çizmek için indigoyla boyanmış mavi kâğıtlar kullanmalarının (mavi, kâğıdın sararmasını önler) ya da kahverengi mürekkebi, sulandırılmış indigoyu ve beyaz dokunuşları karıştırdıkları hayranlık uyandırıcı karakalem çizimlerinin kanıtladığı gibi.

2. Charles Le Brun, renk muhaliflerinin durumunu, rengin "birçoğunun kurtulmak isterken içinde boğulduğu bir okyanus" olduğunu ileri sürerek özetler. Bununla birlikte, kimi yazarların ve sanatçıların kanıtları o kadar kesin değildir ve tartışma daha ayrıntılı geçer.

ğın ölçümüyle ilgili araştırmaların yüzyılıdır. Isaac Newton, 1666'dan itibaren, ünlü prizma deneylerinden yola çıkarak, beyaz ışığı renkli ışınlar şeklinde ayrıştırır ve siyahla beyazın içinde yer almadığı yeni bir renk düzeni olan tayfı bulur; bilim, böylece ahlakın ve toplumun uzun zamandır uygulamakta olduğu şeyi onaylamış olur: Siyahla beyazın renkler âleminden çıkarılması. Bu, aynı zamanda merkezde, Antikçağ ve Ortaçağ sistemlerinde olduğu gibi kırmızının değil, mavinin ve yeşilin bulunduğu bir düzendir. Newton, ayrıca temeli ışığın yayılması ve ayrılması olan rengin, ışık gibi ölçülebildiğini gösterir. Renkölçümü, o andan itibaren sanatı ve bilimi ele geçirir. Böylece, rengin tabi olduğu yasaları, sayıları ve kuralları değerlendiren renk paletleri, şemaları ve ıskalaları XVII. yüzyılın sonuyla XVIII. yüzyılın başında çoğalır. Renk, bilime az ya da çok ehlileştirilmiş gibi görünür artık ve bu nedenle gizeminin önemli bir kısmını yitirir.

XVIII. yüzyılın başında, sanatçıların çoğu bilginlerle aynı kanıdadır ve renk geçici olarak desene üstün gelmiş gibi görünür.[1] Artık hâkim olunabilir ve ölçülebilir olan renk, tabloda ya da sanat yapıtında önceleri ona verilmeyen görevi yerine getirebilir: Sınıflandırmak, ayırmak, aşamalandırmak, bakışı düzene sokmak. Ayrıca ve özellikle, desenin tek başına göstermeyi başaramadığı şeyi başarır. En iyilerinin Tiziano olduğu, eski ustaların başarılı sayıldıkları, çıplak vücudun resmedilmesi gibi. Bu, rengin desen karşısındaki üstünlüğünden yana olanlar için kesin

1. Yalnızca geçici olarak. Gerçekte, neoklasik resim, birkaç on yıl sonra, renge karşı yeniden son derece güvensiz bir tavır takınır ve sanat kuramcılarının çoğu, XIX. yüzyılın sonunda kadar buna ayak uydurur. *Gazette des Beaux-Arts*'ın kurucusu Charles Blanc'ın, 1867'de yayımlanan ve sonrasında birçok kez yeniden basılan ünlü *Grammaire des arts du dessin*'inde yaptığı gibi: "Çizim sanatın erkek cinsiyeti, renk ise kadın cinsiyetidir. (...) Çizimin renk üzerindeki üstünlüğünü koruması gerekir. Aksi takdirde, resim sonunu hazırlar; Havva ile birlikte insanlığın kaybedildiği gibi, renkle birlikte de resim kaybedilecektir."

bir kanıttır: Canlı varlıklara yalnızca renk hayat verir; resim yalnızca renktir, çünkü ancak canlı varlıkların resmi olabilir. Bu, bütün Aydınlanma yüzyılını aşıp Hegel tarafından uzun uzadıya ele alınacak olan güçlü bir düşüncedir. Bu düşünce, renkli gravürlerin başlangıçtaki favori uygulama alanının neden anatomik levhalar olduğunu kuşkusuz açıklar: Renk tenseldir! Ama önceki yüzyıldaki renk muhaliflerinin düşündüğünün aksine, tensel olduğu için artık daha gerçek görünmektedir.

Jakob Christoffel Le Blon'un, XVIII. yüzyılın başında renkli gravürleri bulması, bu kaygıların ve dönüşümlerin vardığı son noktadır. Birçok yüzyıldır süren eski bir tartışmayı bitirir ve oymacılar ile basımcıların siyah-beyaz renk elde etme arayışlarına geçici olarak son verir. Ama en önemlisi, kuşkusuz bu değildir. Bu teknik ve sanatsal yeniliğin özü, ortaya koyduğu ve başarısının dayandığı yeni renk düzenidir. Eski sistem ve sınıflamaları kökten bırakıp birincil renkler ve tamamlayıcı renkler kuramına zemin hazırlayan bir düzen.

Kimi ressamların daha o zamandan kullanmaya başlamış olmalarına rağmen, bu kuram henüz kesin olarak formülleştirilmiş olmasa da,[1] üç renk artık diğerlerine üstün gelir: Kırmızı, mavi ve sarı. Her biri bu renklerden birindeki mürekkeple sıvanmış üç levhanın üst üste kâğıda basılması, gerçekte tüm diğer renkleri elde etmek için yeterlidir. Renkler âlemi, artık Ortaçağ'da ve hatta Rönesans'ta olduğu gibi altı temel renkten değil, üç te-

1. Bunun için, XVIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla geçişi beklemek gerekir. Bununla birlikte, kimi yazarların, XVII. yüzyılın başından itibaren kırmızıyı, maviyi ve sarıyı "ana" renkler ve yeşili, firfiriyi ve altın şansını (!) temel renklerin kombinasyonundan doğan renkler olarak gördüklerini belirtelim. Bu alandaki öncü yapıt, François d'Aguilon'un, yeşilin sarıyla mavinin karışımının ürünü olduğu birçok "ahenk tablosu" önerdiği, *Opticorum Libri VI* (Anvers, 1613) adlı yapıtıdır.

mel renkten oluşur. Yalnızca siyahla beyaz kesin olarak renk dünyasından çıkmış olmaz, (eksi kültürlerde asla olmadığı şekliyle) sarıyla mavinin karışımı olan yeşil de renk soyağacı ve hiyerarşisinde bir basamak düşer. Artık bir ana renk, "birincil" bir renk değildir.

Renkler, tarihlerinin yeni bir evresine girmiştir artık.

4. EN SEVİLEN RENK

XVIII.-XX. yüzyıllar arası

Mavi, XII. ve XIII. yüzyıllarda, sonunda ön plandaki bir renk, güzel bir renk, Meryem'e özgü bir renk, krallığa özgü bir renk ve tüm bu nedenlerle kırmızının bir rakibi haline gelmiştir. Bu iki renk, daha sonra dört ya da beş yüzyıl boyunca, tüm diğer renklere karşı üstünlüğü paylaşmış ve birçok alanda karşıt bir çift oluşturmuştur: Şenlik rengi-ahlaksal renk, maddesel renk-tinsel renk, yakın renk-uzak renk, eril renk-dişil renk. Bununla birlikte, durum XVIII. yüzyıldan itibaren farklılaşır. Kırmızı tonlarının giyimden ve gündelik yaşamdan açık bir şekilde çekilmesi –XVI. yüzyılda başlayan çekilme– yalnızca kumaşta ve giyside en çok kullanılan renklerden biri değil, özellikle Avrupa toplumlarının en sevdiği renk haline gelen maviye büyük bir yer bırakır. Diğer tüm renklere açık ara fark atmış, bugüne kadar da öyle kalmıştır.

Mavinin, bu değişken renk tercihleri alanındaki zaferi uzun süre önce hazırlanmıştır: XII. yüzyıldaki teolojik yükselişi ve sanatsal değerlenişi, boyacıların XIII. yüzyıldan itibaren gösterdikleri hüner, XIV. yüzyılın ortasından itibaren armalardaki üstünlüğü, iki yüzyıl sonraki Protestan Reformu'yla birlikte kazandığı güçlü ahlaksal boyut. Ama bu zafer, ancak XVIII. yüzyılda gerçekten kazanılmıştır: Önce uzun zamandır bilinen, ama

kullanımı serbest olmayan, dikkat çekici, doğal bir boyanın (indigo) büyük ölçüde kullanımıyla; sonra resimde de, boyamada da yeni tonların (Prusya mavisi) elde edilmesine imkân veren yeni bir yapay pigmentin bulunuşuyla; son olarak, maviyi kesin olarak ilerlemenin, aydınlanmanın, hayallerin ve özgürlüklerin rengi yaparak bu renge ilk sırayı veren yenilenmiş bir renk simgeselliğinin yerleşmesiyle. Romantizm hareketi ile Amerikan ve Fransız devrimleri bu alanlarda temel bir rol oynamıştır.

Ama mavinin yükselişi burada durmaz. Hem sanatçıların, şairlerin ve insanların çoğunun en sevdiği renk haline gelmiş hem de biliminsanlarının çok dikkatini çekmiştir. Antikçağ ve Ortaçağ sistemlerinde olduğu gibi kenarda bir renk olarak kalmaktan öte, mavi, artık Newton'un devriminin, tayfın ve birincil renklerle ile tamamlayıcı renkler kuramının ortaya çıkmasının sonucu olan yeni renk sınıflandırmalarının merkezinde yer alır. O halde bilim, sanat ve toplum bundan böyle aynı yönde çalışıp kırmızının yerine maviyi, renklerin birincisi, "en üstün" renk yapar. Mavinin XXI. yüzyılın eşiğine kadar koruyacağı ve hatta ilerleteceği rol budur.

Maviye karşı mavi: çivit ile indigonun savaşı

XVII. yüzyılın sonunda ve bütün XVIII. yüzyıl boyunca kumaşta ve giyside yeni mavi tonlarına gösterilen rağbet, büyük ölçüde, uzun zamandır bilinen, ama birçok şehrin ya da ülkenin otoritelerinin, yerli çivitotu üretimine ve bundan doğan yoğun çivit ticaretine zarar vermemek amacıyla ithalini ve kullanımını engelledikleri yabancı bir boyarmadde olan indigonun kullanımına bağlıdır. Özellikle ileri bir tarihe kadar boyacılıkta indigo kullanımını yasaklayan Fransa'da ve Almanya'nın bir kısmında olduğu gibi. Ama on yılların sonunda, çivitten

daha ucuz olduğu ve daha güçlü boyadığı görülen yabancı boya indigo, yerli boyanın yerini alır ve sonunda onu neredeyse tamamen saf dışı eder.

İndigo, birçok çeşidi bulunan, ama hiçbiri Avrupa'da yetişmeyen bir çalının, çivitağacının yapraklarından çıkarılır. Hint Adaları'nda ve Ortadoğu'nun ya da Afrika'nın tropikal bölgelerinde yetişenler, yüksekliği iki metreyi pek geçmeyen çalılardır. Çok güçlü olan boyarmaddesi (indigotin) en yüksekteki ve en genç yapraklarda bulunur. İpekli, yünlü ve pamuklu kumaşlara, mordanlamaya bile gerek olmadan koyu ve dayanıklı bir mavi renk verir: Kumaşa rengini vermek için, kumaşı indigo teknesine batırıp çıkardıktan sonra açık havaya sermek çoğu zaman yeterlidir; renk çok açık kalırsa, işlem birkaç kez tekrarlanır. Bu yolla elde edilen rengin tek kusuru, mat olması ve bazen benekli ya da alacalı gibi görünmesidir.

İndigoyla boyama, çalının yetiştiği bölgelerde Neolitik Çağ'dan beri bilinmektedir; mavi tonlarının, eski çağlarda, o bölgelerde (Sudan, Seylan, Endonezya) giyimde rağbet görmesini kolaylaştırır. Bununla birlikte, indigo kısa sürede, özellikle Hint Adaları'ndan Yakındoğu'ya ve Çin'e ihraç edilen bir ürün haline gelir. Kutsal topraklardaki halklar, indigoyu İsa'nın doğumundan çok önce de kullanır; ama pahalı bir ürün olduğundan, ancak kaliteli kumaşlar için kullanılır. Bu boyanın kullanımı, daha batıda, Avrupa'da, yalnızca yüksek fiyatı (çok uzaktan gelmektedir) nedeniyle değil, mavi tonlarının Avrupa'da pek beğenilmemesi nedeniyle de uzun zaman istisnai kalır. Bu kitabın ilk bölümünde söylemiş olduğumuz gibi, mavi, Romalılara göre, Caesar'ın ve Tacitus'un söylediklerine bakılırsa, düşmanlarını korkutmak amacıyla bedenlerini bu renge boyama alışkanlığı olan Barbarların, Keltlerin ve Germenlerin rengidir. Roma'da mavi giyinmek ya küçültücüdür ya da yas işaretidir. Ma-

vi, çoğu zaman ölümle ve ölüler diyarıyla ilişkilendirilmiş bir renktir.

Bununla birlikte, Romalılar, kendilerinden önce gelen Yunanlılar gibi indigoyu bilir. Onu, Keltlerin ve Germenlerin çivitotundan açıkça ayırırlar ve Hint Adaları'ndan gelen etkili bir boyarmadde olduğunu bilirler; adını da oradan almıştır: Yunancada *indikon*, Latincede *indicum*. Ama bu ürünün bitkisel doğasını bilmezler ve söz konusu olanın bir taş, *lapis indicus* (XVI. yüzyılda bile "*indic taşı*" denirdi) olduğuna inanırlar.[1] Batı'daki bu inanış, Yenidünya'daki çivit ağaçlarının XVI. yüzyıldaki keşfine kadar sürecektir. İndigo, önceleri Hint Adaları'ndan Batı'ya, yaprakların daha sonra kurutulacak olan bir hamur haline gelene kadar ezilmesi sonucu ortaya çıkan sıkıştırılmış bloklar halinde gelir. Bu nedenle, söz konusu olanın bir mineral olduğu düşünülür; MS I. yüzyılda yaşamış hekim ve bitkibilimci Dioskorides'in izinden giden birkaç yazar, indigoyu, lapis lazuliye yakın, yarı değerli bir taşa bile benzetir.

Mavi tonlarının, XIII. yüzyıldan itibaren gördüğü yeni rağbetin, çivitotu üreticileriyle çivit tüccarlarını nasıl zenginleştirdiğinden daha önce söz etmiştik. Bu "mavi altın" yalnızca birçok büyük şehre (Amiens, Toulouse, Erfurt) değil, bütünüyle gerçek "bolluk ülkeleri"[2] haline gelmiş olan bölgelere (Albigeois, Lauragais, Thüringen,

1. Bununla birlikte, Plinius, onun gerçekten bir taş olduğunu değil, önce katılaştırılıp sonra ezilen bir çeşit köpük ya da balçık olduğunu düşünür.

2. Deyimin [özgün metinde "pays de cocagne", Y.N.] varlığı, XII. yüzyılın sonundan itibaren, iki kahramanlık destanında doğrulanmıştır. Fransızca *cocagne* sözcüğü, kuşkusuz, Oksitan dilinde deniz kabuğu şeklinde küçük bir nesneyi (ve sonra da bir şekerlemeyi; ünlü "mât de cocagne" [tepesine, tırmanarak alınması gereken nesneler ya da şekerlemeler asılan direk, Y.N.] buradan çıkmıştır) belirten *cocanha* sözcüğünden gelmektedir. Latincede, İngilizcede ve Almancada, çivit üreticisi zengin bölgeleri nitelemek için Kutsal Kitap'taki "süt ve bal akan ülke" (Çıkış 3, 8) deyimini kullanılır.

Saksonya) refah getirmiştir. Yalnızca çivit üretimine ve ticaretine dayanarak büyük servetler kazanılmıştır. Örneğin, Toulouse'lu tüccar Pierre de Berny, bu ticaret sayesinde o kadar zengin olmuştur ki 1525'te, Charles Quint'in Pavia Çarpışması'nda tutsak Alman I. François'yı serbest bırakmak için istediği yüklü miktardaki fidye için kefil olabilmiştir.

Bununla birlikte, bu refah ancak bir dönem sürer. Ortaçağ'ın sonundan itibaren kurutulup toz haline getirilen yaprakları, Batı'ya taşa benzer sıkıştırılmış bloklar halinde gelen Hint indigosunun, "*indic taşı*"nın gitgide daha çok ithal edilmesiyle tehdit edilmeye başlar. Kendini Doğu'yla olan bu büyük ticarete veren İtalyan tüccarlar, renklendirme gücü çivitotununkinden on kat güçlü ve fiyatı otuz ya da kırk kat daha yüksek olan bu yabancı ürünü Batı'ya benimsetmek üzere, aristokratlara özgü mavi çuha ve giysi modasından yararlanır. Bunun izlerine, XII. yüzyıldan itibaren Venedik'te, XIII. yüzyıldan itibaren Londra'da, Marsilya'da, Cenova'da ve Brugge'de rastlanır.

Bununla birlikte, çivit ve çivitotu üreticileri, ilk zamanlarda bu ithalatı engellemeyi başarır. Kraliyet otoritelerinden ya da yerel otoritelerden, birçok bölgede yerel çivitotu üretimine zarar verebilecek Hint indigosunun boyacılar tarafından kullanımının yasaklanmasını talep ederler. XIV. yüzyıl boyunca, tüzükler ve yönetmelikler, indigoyla boyamaya getirilen bu yasağı birçok kez yineler ve karşı gelenleri son derece sert cezalarla tehdit eder. Birkaç Katalonya ya da Toskana şehrinde ipek boyama konusunda bazen hoşgörü gösterilmiştir; ama bu, genel bir durum olmaktan uzaktır. Bununla birlikte, bu koruma önlemleri, çivitotunun fiyatının özellikle İtalya'da ve Almanya'da gittikçe düşmesini önleyemez. Türklerin XV. yüzyılda, Yakındoğu'daki ve Doğu

Akdeniz'deki ilerleyişi, Doğu Hint Adaları'ndan ve Asya'dan ithal edilen ürünlerin Batı'ya ikmalini, çivitotu üreticileriyle çivit tüccarlarının yararına güçleştirir. Bu, çivitotu üreticilerini ve çivit tüccarlarını biraz rahatlatır. Ama bu rahatlama çok kısa sürer.

Gerçekte Avrupalılar, birkaç on yıl sonra, Yenidünya'nın tropikal bölgelerinde Asya'daki çivitağaçlarından daha üstün niteliklere sahip bir boyarmadde veren farklı çivitağacı türleri bulur. Dava, o andan itibaren sonuçlanır: Yöneticilerin sert korumacı politikasına rağmen, –sırasıyla, "zararlı, hileli, sahte, tehlikeli, yıpratıcı, çürütücü, şüpheli" olarak nitelenen–[1] yabancı malın kötülenmesine rağmen, Avrupa çiviti boya atölyelerindeki yerini yavaş yavaş Amerikan indigosuna bırakacaktır. İspanya, kendisi için büyük zenginlik kaynağı olan bu dönüşümle ilk ilgilenen ülkedir. Başka yerlerde sınırlar koyulmaya ve çivitotu korunmaya çalışılır. Boşunadır. Her halükârda ürettiğinden daha fazla çivit ithal eden İtalya, ilk pes eden olur: Batı Hint Adaları'ndan gelen indigo, XVI. yüzyılın ortasından itibaren toplu olarak Cenova Limanı üzerinden ithal edilirken, Venedik, Doğu Hint Adaları'ndan gelen indigonun ticaretini üstlenir. Sonra, yüzyılın sonunda sıra İngiltere'ye ve Felemenk Cumhuriyeti'ne gelir: Bu iki ülkedeki çeşitli şirketler, XVII. yüzyılın ortasından itibaren kendilerini bütünüyle indigo ticaretine verir. Başlıca çivitotu üreticileri olan Almanya ile Fransa, zor da olsa, daha uzun süre direnir.

Gerçekte, Yenidünya'daki (Antiller, Meksika, Ant Bölgesi) indigo, üretiminde kölelerin gitgide daha çok

1. XVII. yüzyıldaki boyacılık el kitapları, indigo teknesine yatırılmış bir kumaşın hangi tonu alacağının asla önceden bilinemeyeceğine ve eşit şekilde koyu bir renk elde edilmek istendiğinde, kumaşı tekneye birçok kez yatırmak gerektiğine de dikkat çeker.

kullanıldığı bir üründür; bu da, okyanusun aşılmasına rağmen, maliyet fiyatının Avrupa çivitinkinden daha düşük olmasına yol açar. En iyi çivitin, en vasat indigodan daha zayıf bir renk verme gücüne sahip olması nedeniyle, böyle bir rekabete karşı koymak imkânsız hale gelmiştir. Fransa'daki birçok kraliyet fermanı (1609, 1624, 1642), cezası ölüm olmak kaydıyla, indigonun boya olarak kullanılmasını yasaklar; aynı yasaklamalara XVII. yüzyıl boyunca, Nürnberg'de ve Almanya'nın birçok şehrinde rastlanır. Yine boşunadır. Colbert, 1672'de, Abraham van Robbais'nin Abbeville'deki ve Sedan'daki çuha imalathanelerinde indigo kullanımına geçici olarak izin vermek zorunda kalır. Bu, sonun başlangıcı olur. İndigo, daha korumacı bir mevzuatın yapay bir şekilde güçlenmesine rağmen her yere sızar ve üç nesil sonra, 1737'de yasa, gerçekler karşısında boyun eğer: İndigo kullanımına bütün krallıkta kesin olarak izin verilmiştir. Bu, Nantes, Bordeaux ve Marsilya limanlarını zenginleştirirken, çivitin başkenti olan Toulouse'u mahveder ve Languedoc toplumunun, hayatını doğrudan doğruya ya da daha dolaylı olarak bu boyarmaddenin üretiminden kazanan bütün bir azınlığını yok eder: Çivitotu yetiştiricileri ve işçileri, nakliyeciler, denetmenler, küçük esnaf. Erfurt'un, Gotha'nın, Thüringen'in diğer birçok şehrinin ve bu şehirlerin çevrelerindeki tüm köylerin, Fransa Krallığı'nda verilen izinle aynı tarihte, 1737'de indigoyla boyamaya kesin olarak izin verilmesiyle mahvolduğu Almanya'da da durum aynıdır. Çivitotu tarımı, sonraki yıldan itibaren Almanya'da ortadan kalkar ve yerini indigoya, bizzat İmparator III. Ferdinand'ın, 1654'te, *Teufelsfarbe* ("şeytanın rengi") olarak nitelediği, fazlasıyla etkili olan bu yabancı ürüne bırakır.

Artık, Amerika'dan ve Asya'dan ithal edilen indigoyla boyama, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında bütün Av-

rupa'ya yayılmıştır. Mordanlamaya gerek kalmadan kolayca renk verdiği pamuklu dokumaların gördüğü yeni rağbeti de beraberinde getirir; ayrıca, arıtıcılara ve güneşin etkilerine etkili bir biçimde direnen, çeşitli dayanıklı ve koyu maviler elde edilmesini sağlar. Çivitotu tarımının bazı bölgelerde tamamen yok olmamasının tek nedeni, bir gemi dolusu indigonun gelişinin deniz yolculuğunun talihsizliklerine uğraması ve sonraki teslimatı beklerken, aksaklığı gidermek üzere bir ikame ürüne sahip olma gerekliliğidir. Fransa'da I. İmparatorluk döneminde, İngilizlerin koyduğu kıta ablukası nedeniyle, endüstriyel tarımı birkaç bölgede bir süre için yeniden başlatılmıştır. Ama bu kısa sürmüş ve birçok biliminsanıyla girişimcinin indigonun yerine yeniden çiviti koyma hayali suya düşmüştür.

Yapay boyaların kullanımı, XIX. yüzyılın sonunda boyacılıkta kullanılan bitkilerin, özellikle indigonun tarımını ve ticaretini yavaş yavaş geriletir. Alman kimyager A. von Baeyer, 1878'de indigotinin bir sentetik kimyasal yöntemini bulur; bu yöntem on iki yıl sonra Heuman tarafından yetkinleştirilecektir. BASF (Badische Aniline und Soda Fabrik) firması, o zamandan beri bu yapay indigotini çok büyük oranda işlemektedir; bu da, I. Dünya Savaşı'ndan sonra, Hint Adaları'ndaki ve Antiller'deki çivitağacı plantasyonlarının önlenemez çöküşüne neden olmuştur.

Yeni bir pigment: Prusya mavisi

XVII. ve XVIII. yüzyıllarda, mavi dizisinde ilerleme kaydeden yalnızca boyacılık alanı olmamıştır. Resim de özellikle yoğun ve koyu maviler dizisinde ilerleme göstermiş ve bu yolla, siyah tonlarının o zamana kadar iyi ayırt edilememiş olan derecelerinin değerlenmesine kat-

kıda bulunmuştur. Gerçekte, ressamlar, uzun zaman boyunca koyu maviler dizisi içindeki tonları ve etkilerini çeşitlendirmekte güçlüklerle karşılaşmıştır. Yalnızca renklerin elde edilmesinde değil, doyurulmalarında, sabitlenmelerinde ve özellikle de geniş yüzeylere uygulanmalarında. Ne lapis lazuli, ne azurit, ne kobalt oksit ne de bitkisel maddeler (çivit, turnusol, çeşitli meyve taneleri) bu gibi uygulamalara imkân vermiştir. Doymuş ve parlak bir koyu mavi elde etmek, ancak vurgu ya da ayrıntı şeklinde mümkündür. İndigoya başvurmak, bu güçlüklerin aşılmasını belki de sağlayacaktır; ama görmüş olduğumuz gibi, indigo ithalatı ve kullanımı birçok ülkede sınırlandırılmış ve denetim altına alınmıştır. Üstelik birçok ressam, kibri nedeniyle ya da bilmediği için boyacılara özgü ürünleri kullanmak istememektedir.[1]

Her şey XVIII. yüzyılın ilk yarısında değişir. Gerçekte, yüzyıllar boyunca imza atılamayan başarılara izin veren, maviler ve yeşiller dizisi içindeki yapay bir renk 1709'da Berlin'de elde edilir: Prusya mavisi. Bu renk, doğruyu söylemek gerekirse, tesadüfen bulunmuştur. Diesbach adındaki bir eczacı ve renk imalatçısı, demir sülfat eklenmiş kırmızböceği suyunu potasla çökelterek elde ettiği çok güzel bir kırmızının satışını yapmaktadır. Bir gün, potası kalmayınca, pek dürüst olmayan bir eczacı olan Johann Konrad Dippel'den potas temin eder. Dippel, ona, kendi buluşu olan bir hayvansal yağı damıtmak için kendisinin daha önce kullanmış olduğu, içine başka maddeler karışmış olan potasyum karbonatı satar. Diesbach, her zamanki kırmızısının yerine muhteşem bir mavi çökelti elde eder. Ne olduğunu anlamaz, ama daha iyi bir

1. Kimi resim tarihçilerinin, geçmiş yüzyıllardaki ressamların öncelikli olarak boyacılığa yönelik boyarmaddeleri kullanmış olabileceklerini bugün bile kabul etmek istemediklerini belirtelim, bununla birlikte...

kimyager ve uyanık bir işadamı olan Dippel, bu buluştan sağlayabileceği kârı hemen görür. Bu göz kamaştırıcı mavi rengi verenin hileli potas ile demir sülfatın etkileşimi olduğunu anlar. Birçok deneyden sonra yöntemi iyileştirir ve bu yeni rengi, "Berlin mavisi" adıyla piyasaya sürer.[1]

Dippel, on yıldan uzun bir süre kayda değer bir servet biriktirmesine imkân veren imalat sırrını açıklamayı reddeder. Ama İngiliz kimyager Woodward, 1724'te bu gizi çözer ve bu yeni rengin bileşimini açıklar. Zaman içinde "Prusya mavisi" adını alan Berlin mavisi, o andan sonra bütün Avrupa'da üretilebilir hale gelir. Mahvolan Dippel, İskandinavya'ya gitmek üzere Berlin'i terk eder ve orada İsveç Kralı I. Frederik'in hekimi olur. Hiçbir zaman olmadığı kadar yaratıcı biçimde, İsveç'ten kovulup Danimarka'da hapsedilmesine mal olan birçok tehlikeli ilaç yapar. Ardında, becerikli ama pek titiz olmayan, hilekâr ve kazanmaya doymayan bir kimyagerin anısını bırakarak 1734'te ölür. Hakkında hiçbir şey, hatta adını bile bilmediğimiz Diesbach'a gelince, ressamların paletini iki yüzyıla yakın bir süre için değiştiren rastlantısal buluşundan kısa süre sonra ortadan kaybolur.

Prusya mavisi –belki de Dippel'in kötü ününe dayalı olarak– sürüp giden bir efsanenin aksine, zehirli değildir ve hidrosiyanik aside dönüşmez. Buna karşılık, ışığa çok dayanıklı değildir ve alkaliler onu tahrip eder (bu nedenle bazı resimlerde kullanılması yasaklanmıştır). Ama çok büyük bir renklendirme gücü vardır ve diğer renklerle karıştırıldığında, hayranlık uyandıran saydam tonlar verir. XVIII. yüzyıl sonuyla XIX. yüzyıl başındaki dekoratif sa-

1. Diesbach ile Dippel'in Prusya mavisi ayarlarının kesin ayrıntıları bugün hâlâ bilinmemektedir. 1710'da, Berlin'deki bir bliminsanları derneğinin dergisinde yayımlanan ve bu yeni mavinin bulunuşunu haber veren anonim bir Latince metnin yazarı Diesbach midir, Dippel midir?

natlar, yeşil renkli kâğıtlar yapmak için büyük oranda bu rengi kullanmıştır. Daha sonra, izlenimci ressamlarla motif üzerinde çalışan tüm sanatçılar, dayanıksız ve yayılan yapısına rağmen ona çok saygı göstermiştir.

Biliminsanlarıyla boyacılar, XVIII. yüzyılın ortasından itibaren, özellikle indigoyla elde edilenlerden daha canlı, daha parlak ve daha ucuz maviler ve yeşiller elde etmek için, yeni Berlin mavisini boyacılık tekniklerine ve güçlüklerine uyarlamaya çalışırlar. Birçok dernek ve akademi, bu amaçla yarışmalar düzenler; ama sonuçlar uzun süre maviler için de, yeşiller için de hayal kırıklığına uğratır. Örneğin, 1750'li yıllardaki "Macquer mavisi" ile "Köderer yeşili" kuşkusuz muhteşemdi, ama kumaşa iyi tutunmuyorlardı ve ne ışığa ne de sabuna dayanıklıydılar. Ya da İmparatorluk dönemindeki "Raymond mavisi"[1] (özellikle ipek üzerinde) daha dayanıklıydı ve bir süre için piyasaya sürülmüştü; ama indigoyla boyamanın mükemmelleşmesiyle ve özellikle anilin bazlı yeni sentetik boyaların ortaya çıkışıyla XIX. yüzyılın ortalarına doğru ortadan kalkmıştır.

Romantik mavi: Werther'in giysisinden "Blues" ritmine

Mavinin yeni tonlarının hem boyada hem resimde gördüğü rağbet, XVIII. yüzyılda Avrupa'nın her yerinde, ama özellikle Almanya'da, İngiltere'de ve Fransa'da maviyi kesin olarak en sevilen renk yapmaya katkıda bulunur. Bu üç ülkedeki giyim modası, 1740'lı yıllar-

1. J.-M. Raymond, *Procédé de M. Raymond...*, Paris, 1811. Bu yöntem, her tür bakır kap ya da araçtan sakınarak, dokumayı demir bazlı bir mordanla güçlü bir şekilde mordanlamaktan ve bir potasyum ferrosiyanür solüsyonuna yatırmaktan ibarettir.

dan itibaren maviyi, özellikle sarayda ve şehirde, (gri ve siyahla birlikte) en çok giyilen üç renkten biri haline getirir. Boyacılara en sonunda verilen indigoyu serbestçe kullanma iznine kısmen bağlı olan bu yeni beğeniyi açıklayan bir gerçek vardır. XVIII. yüzyıla kadar, toplumun üst katmanlarında gök mavisi ya da açık mavi giysiler giyilmesine az rastlanır; bunlar, dokumanın liflerine iyi işlemeyen, arıtıcıların ve güneşin ortak etkisiyle rengi atan orta kalite bir çivitle zanaatkârca boyanmış köylü giysileridir; kuşkusuz açık, ama donuk ve grimsi bir mavidir. Soylular ve zenginler, mavi giyindiklerinde –ki XIII. yüzyıldan beri bunu sık sık yapmaktadırlar– daha yoğun, daha saf, daha koyu maviler giyer. Oysa yeni bir moda, XVIII. yüzyılın ilk yarısında saray çevrelerinde gitgide yerleşir: Önce kadınlar, daha sonra erkekler için açık, bazen çok açık mavi tonları modası. Bu moda, yüzyılın ortasından sonra, soyluların ve hali vakti yerinde burjuva sınıflarının bütününe yayılır. XIX. yüzyılın ilk yıllarına kadar sürdüğü bazı ülkelerde (Almanya, İsveç) kalıcı olur.

Bu giyim pratiğiyle birlikte, önceki uygulamalar bir kenara bırakılır. Üstelik, birçok dilde maviye ilişkin sözcük dağarcığındaki önemli artışla onaylanır, iletilir, hatta yayılır. Bu sözcük dağarcığı, açık mavi dizisine ilişkin olarak nispeten fakir kalsa da sözlüklerin, ansiklopedilerin ve boyacılık el kitaplarının ortaya koyduğu gibi, XVIII. yüzyılın ortasına doğru büyük ölçüde çeşitlenir. Örneğin Fransızcada, 1765'e doğru, boyacıların ürettikleri mavileri adlandırmak için kullanılan yirmi dört terim vardır (bir yüzyıl önceki sayı yalnızca on üçtür): Bu yirmi dört terimden on altısı açık mavileri niteler.[1] XVI-

1. 1765 tarihinde, *Encyclopédie*'nin "Boya" maddesinde, 1669'da Colbert tarafından talep edilen *Instruction sur les teintures*'de yayımlanan listeden alınan on

II. yüzyıldaki Fransız dilinde, bazı sözcükler anlam bile değiştirir; örneğin, eski Fransızcadan modern Fransızcaya kadar, nispeten mat ve koyu bir maviyi niteleyen *pers* [tirşe rengi,] sözcüğü artık, griye ya da mora çalan daha açık ve daha pırıltılı bir tonu ifade eder.

Önce Aydınlanma Çağı, sonra ilk romantik dönem edebiyatı, bu yeni mavi tonları modasını yaygınlaştırır. En dikkat çekici örnek, Goethe'nin 1774'te Leipzig'de yayımlanan romanı, *Genç Werther'in Acıları*'nda betimlediği Werther'in ünlü mavi ve sarı giysisidir:

> Charlotte'la ilk defa dans ettiğimde üzerimde bulunan basit mavi frakı çıkarmaya karar vermekte epey zorlandım; ama artık iyice eskimişti. İlkine tıpatıp benzeyen bir tane daha yaptırdım; onun da, tıpkı o gün giydiklerim gibi, sarı bir yeleği ve pantolonu var.[1]

Roman'ın olağanüstü başarısı ve onu izleyen "Werther hastalığı", "Werther" tarzı mavi giysi modasını bütün Avrupa'ya yayar. Birçok genç, 1780'li yıllara kadar, umutsuz âşık kahramanın kıyafetini taklit edip sarı yeleği ya da pantolonu olan mavi bir frak ya da giysi giyer. "Charlotte" tarzı, pembe fiyonklu ve kurdeleli, beyazlı mavili bir elbise bile yaratılır.[2] Bu, tarihçi için, Ortaçağ'dan XX. yüzyıla kadar toplumla edebiyat arasında var olan etkileşimlerin dikkat çekici bir örneğidir: Goethe kahramanına mavi bir giysi giydirir; çünkü mavi, 1770'li yıllarda

üç mavi bulunur. Ama aynı dönemde, Duhamel de Monceau tarafından yayımlanan ve boyacılık mesleklerine geniş bir yer ayıran *Description des arts et métiers*, yirmi üç ya da yirmi dört sözcüklük bir liste verir.

1. Werther'in Wilhelm'e yazdığı 6 Eylül 1772 tarihli mektup.

2. Charlotte'un elbisesi, romanda beyaz ve mavi değil, yalnızca beyazdır. Buna karşılık, göğsünde, daha sonra Werther'e vereceği ve Werther'in her şeyden çok seveceği pembe bir fiyonk taşır.

Almanya'da modadır; ama kitabının başarısı bu modayı pekiştirir, bütün Avrupa'ya yayar ve yalnızca giyim alanıyla sınırlı tutmayıp figüratif sanatlara (resim, gravür, porselen) bile dahil eder. İşte bir kez daha, imgelem ürünüyle edebiyatın bütünüyle toplumsal gerçekliklere ait olduğunun kanıtı.

Goethe'yle mavi renk arasındaki ilişkiler, *Genç Werther'in Acıları* ile sınırlı kalmaz. Mavi, yalnızca gençlik şiirlerinde –tüm çağdaşlarının şiirlerinde olduğu gibi– sık sık karşımıza çıkmaz; aynı zamanda Goethe'nin renk kuramlarının merkezî rengidir. Gerçekte, Goethe, çok daha önceleri renkle ve sanatçılarla, biliminsanlarının renk konusundaki yazılarıyla ilgilenmiştir. Ama asıl 1788'de, İtalya seyahatinden döndüğünde, kendini ciddi olarak bu konuya adamaya karar vermiş ve eksiksiz bir renk kitabı projesini tasarlamıştır; bir sanatçı ya da şair yapıtı değil, gerçek bir bilimsel kitap. Aynı tarihte, "adeta içgüdüsel olarak Newton'un kuramının yanlış olduğuna inanmıştır". Gerçekte, renk, Goethe'ye göre matematiksel formüllere indirgenemeyecek, yaşayan, insani bir fenomendir. Newtonculara karşı, insanı renk meselelerine yeniden dahil eden ve kimsenin bakmadığı bir rengin var olmayan bir renk olduğunu iddia etmeye cesaret eden ilk kişi odur.

Kitabı *Zur Farbenlehre*, 1810'da Tübingen'de yayımlanmış; ama Goethe, 1832'deki ölümüne kadar eklemeler ve düzeltmeler yapmayı sürdürmüştür. Eserinin öğretici kısmındaki en özgün bölüm, belki de, yazarın o tarihte neredeyse yeni bir düşünce olan, algının öznel ve kültürel yapısının ısrarla altını çizdiği "fizyolojik" renkler bölümüdür. Buna karşılık, renklerin fiziği ve kimyasıyla ilgili olarak yaptığı açıklamalar, zamanının bilgilerine göre temelsiz ve zayıftır; filozofların ve biliminsanlarının gerek sert eleştirilerine, gerekse küçümseyici sus-

kunluklarına yol açarak kitabın başarısını örseler. Bunlar, rengin her zaman güçlü bir antropolojik boyutu olduğunu tahmin ederek dâhice şairlik sezgilerini sergilemek yerine, biliminsanı olarak davranıp öyle tanınmak isteyen Goethe'nin kendisinden ileri gelen ve bazen yanlış olan tutumlardır.

Goethe'nin kitabı, buna rağmen, bizi ilgilendiren konuyla bağlantılı olarak maviyi ve sarıyı sisteminin iki temel kutbu yaparak maviye ayırdığı önemli yer açısından dikkate değerdir. Bu iki rengin birleşiminde (ya da kaynaşmasında) mutlak renksel ahengi görür. Bununla birlikte, simgesel bakış açısıyla sarının negatif bir kutup oluşturmasına rağmen (edilgen, zayıf, soğuk renk) her zaman iyiye yorulan mavi, pozitif kutbu temsil eder (etkin, sıcak, parlak renk). Goethe, burada da tamamen çağına uygun davranır. Kişisel zevkleri, onu kırmızıdan uzaklaştırıp maviye ve yeşile yönlendirir: Giysi için mavi, boya ve döşeme için yeşil. Bu iki rengin doğada çoğu kez bir arada bulunduğunu ve insanın her zaman doğanın renklerini taklit etmeye çalışması gerektiğini hatırlatmak için hiçbir fırsatı kaçırmaz.[1]

Bu kanı hiç de özgün değildir; renklerin simgeselliğine özel bir önem veren bütün romantik duyarlılığın kanısıdır. Edebi metinlerde ise neredeyse bir yeniliktir. Renkli simgeler, kuşkusuz ilk romantik nesillerden önce de edebi yaratımda yer alır, ama nispeten azdırlar. Buna karşılık, 1780'li yıllardan itibaren fazlalaşırlar. Yazarların ve şairlerin sahneye koyduğu renkler içinden biri, geniş dizisiyle ve tüm erdemleriyle diğer renklerin tamamına baskın çıkar: Mavi. Romantizm, maviye çok saygı duyar.

1. Bununla birlikte, Goethe, konutların içindeki mavi odalara karşıdır. Kuşkusuz mekânı büyük gösterirler; ama "soğuk ve hüzünlüdürler". Yeşil halılı odaları yeğler.

Özellikle Alman Romantizmi. Bu akımı başlatan olmasa da simgeleyen metin, Novalis'in, ölümünden sonra en yakın dostu Ludwig Tieck tarafından 1802'de yayımlanan tamamlanmamış romanı *Heinrich von Ofterdingen*'dir. Bu roman, rüyasında gördüğü küçük, mavi bir çiçeği aramaya giden bir Ortaçağ halk ozanını anlatır; bu çiçek, saf şiiri ve ideal yaşamı temsil etmektedir. Bu küçük mavi çiçeğin başarısı, romanın başarısından bile büyük olur. Werther'in mavi giysisiyle birlikte, Alman Romantizmi'nin simgesel figürü haline gelir.

Romantizm ne kadar kısa soluklu olduysa, bu çiçekle rengi, bütün Avrupa dillerinde yazan şairler tarafından Almanya'nın dışında bir o kadar taklit edilmiştir. Mavi, her yerde tüm şiirsel güçlerle donanmıştır. "Ancolie" (mavi hasekiküpesi) ile "mélancolie" (melankoli) arasındaki kelime oyununun o zaman bile var olduğu Ortaçağ şiirinde de az ya da çok görüldüğü gibi, yeniden aşkın, melankolinin ve düşün rengi haline gelir. Bunun dışında, şairlerin mavisi, artık, düşleri ya da peri masallarını "mavi masallar" ve eşsiz, ender ve ulaşılamaz varlığı "mavi kuş" olarak niteleyen deyimlerin ve atasözlerinin mavisiyle buluşur.[1]

Saf şiirin ve sonsuz düşlerin bu romantik ve melankolik mavisi yıllarca var olur; ama zamanla biraz yoldan çıkar, lekelenir ya da dönüşüme uğrar. Almanya'da, "sarhoş olmak" anlamına gelen *blau sein* deyiminde hâlâ yer alır; Almanca, çok içmiş bir insanın kederli ruhunu ve uyuşmuş duyularını nitelemek için mavi renge başvururken, Fransızca ile İtalyanca aynı şeyi ifade etmek için

1. Hollandacadaki "Dat zijn maar blauwe bloempjes" (kelimesi kelimesine: "bunlar yalnızca küçük mavi çiçekler") olumsuz anlamdadır; peri masallarını değil, gerçek yalanları niteler. Hollanda'da, mavi manto ("de blauwe Huyck"), yalancıların, ikiyüzlülerin, hilekârların ve hainlerin simgesidir (bu rolü, başka yerlerde genelde sarı giysiler oynar).

griye ve siyaha başvurur. Aynı şekilde, İngiltere'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde *the blue hour* (mavi saat) sözü, erkeklerin (bazen de kadınların) doğrudan eve gitmek yerine, içki içmek ve sıkıntılarını unutmak amacıyla bir saat için bir bara uğradıkları, akşam iş çıkış saatini belirtir. İçkiyle mavi renk arasındaki bu bağ, Ortaçağ geleneklerinde bile vardır: Boyacılara özgü birçok tarif derlemesinde, (normalde ancak hafif bir mordanlama gerektiren) çivitle boyama yapılırken, çok sarhoş durumda bulunan bir erkeğin idrarının mordan olarak kullanılmasının, boyarmaddenin kumaşa iyice nüfuz etmesine yardımcı olduğu açıklanır.

Son olarak, Alman romantiklerinin mavisiyle, muhtemelen 1870'li yıllarda halkın içinden çıkmış olan ve melankolik ruh durumlarını yansıtan dört zamanlı ağır bir ritimle belirginleşen Afrika-Amerikan kökenli müzik biçimi *blues* arasında özellikle koşutluk kurulmalıdır. Birçok dilin olduğu gibi aldığı bu İngilizce-Amerikanca sözcük, *blue devils* (mavi şeytanlar) diziminin kaynaşmasından doğar; *mavi şeytanlar*, melankoliyi, özlemi, efkârı, Fransızcanın "kara kara düşünmek" deyiminde başka bir renkle nitelediği her şeyi belirtir. İngilizcedeki *to be blue* ya da *in the blue* deyimiyle aynı anlama gelir; ki bu deyimin Almancadaki karşılığı *alles schwarz sehen*, İtalyancadaki *vedere tutto nero* ve Fransızcadaki "broyer du noir"dır.

Fransa'nın mavisi: armalardan kokarta

XVIII. yüzyılın sonu yalnızca romantik, melankolik ya da düşsel mavinin bütün Avrupa'daki doğuşuna değil, ulusal, askeri ve siyasal mavinin doğuşuna da tanık olur. Bu yeni mavi, Fransa'da doğmuş ve bu üç boyutu, iki yüzyıla yakın bir süre boyunca Fransa'da korumuştur.

Mavi, gerçekte, yüzyıllar sonra Fransa'nın rengi olmuştur. Bugün, yalnızca bu ülkeyi temsil eden tüm spor takımları, uluslararası karşılaşmalarda mavi forma ya da giysilerle yarışmaz –bununla birlikte, bu ulusal mavinin yalnızca Fransız sporuna özgü olmadığını belirtelim–[1] Fransa, bunun dışındaki her alanda ve çoğu zaman da spordan çok uzak alanlarda, simgesel olarak bu renkle özdeşleştirilir. Belki de bizzat Fransa'dan çok, yurtdışında.

Bu "mavi Fransa"nın derin tarihsel kökenleri vardır. Öncelikle üç renkli bayrak: Mavi, bayraktaki en önemli renk olarak algılanır; çünkü gönderin en yakınında yer alan renk odur (ayrıca, rüzgâr esmediğinde bir tek mavi görünür). Beyazla kırmızı da kuşkusuz ulusal renklerdir, ama Devrim sırasında doğmuş olan bayrağın üzerindeki bu mavi, Fransız ulusunu daha çok temsil ediyor gibi görünmektedir. Ortak kanı budur; çünkü beyazla kırmızı, bugün daha radikal görüşleri ya da ideolojileri çağrıştırmaktadır. Bunun dışında, üç renkli bayraktaki mavi, kırmızıyla beyazın aksine, daha eski bir renkle bağ kuruyor gibi görünmektedir: Daha önce sözünü ettiğimiz – XII. yüzyılda ortaya çıkan– *gök mavisi üzerine serpiştirilmiş altın sarısı zambak çiçekleri* olan kraliyet armalarının mavisi. O halde, "Fransız" mavisinin, (İngiliz kırmızısının da bir devamlılığı olduğu gibi) yüzyıllar süren bir devamlılığı vardır; çünkü kraliyet armalarındaki bu *gök mavisi*, XIII. yüzyıldan itibaren monarşinin rengi, sonra Ortaçağ'ın sonunda devletin ve hükümetin rengi ve so-

1. Özellikle İtalya, yüzyılın başından beri bütün spor dallarında mavi formaya sadık kalmıştır. Bu, merak konusudur; çünkü mavi renk bayrağında yer almamaktadır ve tarihsel olarak ne Savoia Hanedanı'nın ne de İtalya'da hüküm süren diğer ailelerin rengidir. Bu, İtalyanların bile açıklamayı başaramadığı bir gizemdir. Yoksa İtalya'yı birçok spor dalında temsil eden tüm *squadre azzurre*'lerin çoğu zaman yenilmez olmasının nedeni, bu ulusal mavinin kökenlerinin gizemli kalması mıdır?

nunda Modern Çağ'da ulusun rengi olmuştur. O halde mavi, Devrim'den bile önce, tam olarak Fransa'nın rengidir. Ama önemli olan, ulusun rengi olmasından çok, kralın ve devletin rengi olmasıdır. Maviyi kesin olarak ulusal renk yapan, Devrim'dir. Bu dönüşüm üzerinde durmaya ve bunun için önce kokartın, sonra üç renkli bayrağın doğuşuna eğilmeye değer.[1]

Kokart sözcüğü, biraz tuhaf bir sözcüktür. Önce (XVI. ve XVII. yüzyıllarda) tepe ya da horoz ibiği şeklinde bir başlığı ya da şapkayı belirtir. Sonra bir tür düzdeğişmecevle, XVIII. yüzyılda başlıkların ya da giysilerin, hatta bazı nesnelerin üzerine takılma alışkanlığı olan bazı rozet ve aksesuvarları belirtir. Kokartların kullanımı, gerçekte Devrim'in öncesine uzanır. Bu kokartlar, XV. Louis ve XVI. Louis döneminde, kumaştan, keçeden ya da kâğıttandır, daire veya fiyonk şeklindedir ve sarkan kurdelelerle, taçlarla, pırıltılarla birlikte ya da onlar olmadan kullanılır. Çoğu zaman salt dekoratiftirler, ama aynı zamanda bir görüş ifade edebilir, bir gruba ya da bir kuruma aidiyeti belirtebilir, hatta bir kişiye, bir aileye, bir hanedana bağlılığı gösterebilirler. Özellikle askerler kokartları çok kullanır: Onlar için, hizmetinde bulundukları birliği, hatta alayı çağrıştırmanın bir yoludur. Bu askeri kokartlar, sivillerin öyle hoşuna gider ki onları uyarlar, taklit eder ve

1. Ne kadar tuhaf görünse de Fransız bayrağının Fransız Devrimi sırasındaki doğuşu pek incelenmemiş ve ihtilaflı bir tarihsel sorunsal olarak kalmıştır. Üstelik, sanılanın aksine, bu konuda çok fazla çalışma yoktur. Elbette ki bilimsel çalışmalardan söz ediyorum; çünkü simgeler dünyasıyla ilgili olan her şey konusunda olduğu gibi bu konudaki kötü literatür de oldukça zengindir. Ama üç renkli bayrağın kökenleri konusunda öğreneceğimiz çok şey olduğu yadsınamaz. Üstelik, eski ya da yeni, Avrupa içinden ya da dışından diğer birçok bayrağın kökenleri için de aynı şey söz konusudur. Bir bayrağın, kendisine ait (amblem niteliğindeki, simgesel, dinsel, mitolojik) işlevleri yerine getirebilmesi için kökenlerinin, doğuşunun ve anlamlarının bir esrarla çevrili olmasına adeta ihtiyacı vardır. Tarihi ve anlamları fazla anlaşılır olan bir bayrak ilgi görmeyen, zayıf, etkisiz bir bayrak olacaktır.

dönüştürürler. Kadınlar bile, şapkalarında olmasa da giysilerinde ya da şu veya bu aksesuvarda bunları kullanır.

O halde kokart kullanımı, Devrim arifesinde, en azından sosyetede ve askerler arasında yaygındır. Bu nedenle, 1789 yılının Haziran ve Temmuz aylarında, fazla şaşkınlık uyandırmadan daha çok gelişirler: Yeni düşüncelere katılmayı veya düşmanlığı ya da krala, kraliçeye veya prenslere bağlılığı ya da şu veya bu derneğe, kulübe ya da düşünce akımına aidiyeti ifade ederler. Bazıları, önemli kişilerin, toplulukların ya da anayasal kurumların işaretlerinin, armalarının ya da amblemlerinin rengini alır. Birkaç örnek verelim: Kralın rengi beyaz; Avusturya Hanedanlığı'nınki siyah; Artois ve Necker Kontu'nunki yeşil; Parisli milislerinkiler mavi ve kırmızı; La Fayette'in de dahil olduğu Fransız Cincinnatus Birliği'ninkiler (genç Amerika Birleşik Devletleri'nin bağımsızlığı için savaşmış olan Fransız subaylarını bir araya getiren birlik) mavi ve beyazdır. Renklerin simgesellikleri, Bastille'in ele geçirilişinin arifesinde, günün havasına tamamen uygundur.

12 Temmuz 1789'da, Necker'in görevden alınışından sonra, henüz tanınmayan genç bir avukat olan Camille Desmoulins, Palais-Royal'in bahçesinde, ününü hâlâ koruyan ve önemli sonuçları olan iki konuşma yapar. İkinci konuşmanın sonunda, vatanseverleri, "aristokratların komplosuna" karşı silahlanmaya ve birbirlerini tanımak amacıyla bir kokart takmaya davet eder. Kalabalıktan kokartın rengini seçmesini ister. "Yeşil, umudun simgesi" diye yanıt verilir. Konuşmacı, önüne gelen ağaçtan –bir ıhlamur ağacı– hemen bir yaprak koparıp şapkasına takar. Kalabalık da aynısını yapar. Daha sonra, akşam olduğunda, şapkalara dikilen ve ayaklanmaya hazır olan halkın simgesi haline gelen yeşil kurdelelerdir. Ama ertesi gün öğrenilir ki, özgürlük hareketinin rengi olan yeşil, nefret edilen Artois Kontu'nun da rengidir. Düş kı-

rıklıkları, kararsızlıklar, geri çekilmeler, bu renkte diretenler ya da bu rengi değiştirenler: Bastille, 14 Temmuz'da, çoğu kokart taşımayan ya da farklı renklerde kokartlar taşıyan (yeşil, mavi, kırmızı, mavi-kırmızı, mavi-beyaz) asiler tarafından ele geçirilir.

O halde üç renkli kokart, bazen söylenenin aksine, 14 Temmuz 1789'da henüz yoktur. İzleyen günlerde – belki ertesi gün– çağdaşların sayısız ve çelişkili tanıklıklarına rağmen (ya da bu nedenle) pek aydınlatılmamış koşullarda oluşturulmuştur. La Fayette, anılarında, 17 Temmuz'da belediyede öne sürülen, kralın beyaz kokartıyla, dört gün önce Paris'te düzeni sağlamak amacıyla kurulan ulusal muhafız birliğinin mavi ve kırmızı renklerini, üç renkten oluşan tek bir kokartta birleştirme fikrinin kendisine ait olduğunu iddia eder. Ama tanıklığı şüphelidir. Üstelik, Paris Belediye Başkanı Bailly, aynı fikri ondan çok önce kendisine mal etmiştir. 17 Temmuz 1789 gününün başka tanıkları, belediyede kendisine verilen mavi ve kırmızı kurdeleleri, önceden taşıdığı beyaz kokartın üzerine, bir uzlaşma hareketi olarak takanın bizzat kral olduğunu iddia eder. Bununla birlikte, XVI. Louis'nin, 17 Temmuz'da, askeri gücünün simgesi ve kraliyet ordusunun kumandanlığının işareti olan beyaz bir kokartı herkese göstererek belediyeye gelmiş olması pek muhtemel değildir. Bu, bir kışkırtma olurdu. Buna karşılık, ilk üç renkli kokartların Bastille'in ele geçirilişini izleyen hafta içinde ortaya çıktığı yadsınamaz. Doğru kullanım beyazın ortaya gelmesini gerektirse de, renklerin sırası uzun süre belirsiz kalmıştır.

Bu renklerin anlamına gelince, bu konuda çok şey yazılıp çizilmiştir. Beyazın, 1789 yazı başında, kralın, onun bayrağının ve kokartının rengi olduğu doğruysa da, maviyle kırmızı bir aradayken, yalnızca Paris şehrinin renkleridir. Kırmızıyla kahverengi (kızıl-kahve), şehri ve ileri

gelenlerini belirtmek için kırmızıyla maviden daha sık kullanılmıştır.

Buna karşılık, üç renkli kokart, 15 ya da 17 Temmuz 1789'dan önce yoktuysa da kırmızı, mavi ve beyaz birlikteliği, dokuma başta olmak üzere birçok kumaş üzerinde, en azından on yıldır moda olan bir renk kombinasyonunu oluşturmaktadır. Bu renkler, gerçekte Amerikan Devrimi'nin ve Fransa'nın özgürlüğü için yanında çarpıştığı genç Amerika Birleşik Devletleri'nin bayrağının renkleridir. 1770'li yılların sonundan itibaren, Fransa'da ve eski kıtanın başka ülkelerinde özgürlük hareketlerine uzaktan ya da yakından katılan herkes bu üç renkle görünmeyi sever. Giyim modası, sarayda da olmak üzere, bu üç rengi çok kullanır.[1]

Amerikan Devrimi'nin üç renkli kumaşlara gösterilen rağbetteki rolü değerlendirildikten sonra, geriye, Amerikan sömürgelerindeki asilerin, 1774-1775 yıllarından sonra neden mavi, beyaz, kırmızı bir bayrak, yani bağımsızlıklarını elde etmek için karşısında savaştıkları Britanya tahtının bayrağınınkiyle aynı (ama farklı şekilde bir araya getirilmiş) renklerde bir bayrak seçtiklerini anlamak kalır. Gerçekte söz konusu olan, muhtemelen bir "karşı bayrak"tır: Düşman Britanya'nın bayrağıyla aynı renkler, ama farklı figürler ve başka anlamlar. O zamandan beri şu düşünülür ve söylenir: Birleşik Krallık'ın bayrağı mavi, beyaz, kırmızı olmasaydı, Amerikan Devrimi'ninki de olmayacaktı ve ne Fransız Devrimi ne de önce imparatorluk sonra cumhuriyet Fransası bu renkleri kullanacaktı. Ne var ki Britanya bayrağı, ünlü *Union Jack*, XVII. yüzyılın başından beri, İskoçya kralı VI.

1. Çünkü XIV. yüzyıldan itibaren Fransa, Valois ve sonrasında Bourbon Kralları'nın saraylarındaki hizmetlilerin özel giysileri mavi-beyaz-kırmızıdan oluşur; kralın sarayında hizmetli personelin tamamı bu giysiyi giyer.

Stuart'ın iki krallığı kişisel olarak birleştirip aynı zamanda İngiltere Kralı olduğu 1603'ten beri tam olarak mavi, beyaz, kırmızıdır. Böylece, beyaz-mavi İskoçya bayrağıyla, beyaz-kırmızı İngiltere bayrağını tek bir üç renkli bayrakta birleştirmiş olur. O halde aynı Stuart, XVII. yüzyılın başında İngiltere tahtına oturmasaydı, iki yüzyıl sonra doğan Fransız bayrağı belki de mavi, beyaz, kırmızı olmayacaktı...

Fransa'nın mavisi: kokarttan bayrağa

Bastille'in ele geçirilişinden sonraki günlere ve coşkulu bir vatanseverlik simgesi olan üç renkli kokartın başarısının çarpıcı olduğu 1789 yazına dönelim. Bu kokarta artık her yerde rastlanır ve bu üç renk, vatanseverlerin taşıdığı eşarplara, kemerlere, kravatlara, giysilere, rozetlere ve bayraklara yayılır. Kurucu Meclis, 10 Haziran 1790'da, üç renkli "ulusal" kokartı ilan eder ve birkaç hafta sonra, Federasyon Bayramı[1] günü, Champs-de-Mars bütünüyle mavi, beyaz, kırmızı bayraklarla donatılır. Bunlar, artık "ulusun üç rengidir."

Ama bu kokart, aylar geçtikçe daha siyasal bir anlam kazanır. Çünkü karşı devrimciler onun karşısına, Özgürlük Ağaçları'nın[2] tepesine takacakları beyaz kraliyet kokartını çıkarır. Yasama Meclisi, 8 Temmuz 1792'de, tüm erkeklere üç renkli kokart taşıma zorunluluğu getirildiğini ilan eder. Konvansiyon, 21 Eylül 1793'te, aynı kararı kadınlar için alır. Kokartsız yakalanmanın cezası, en iyi ihtimalle sekiz gün hapis, en kötü ihtimalle... Bir

1. 14 Temmuz 1790'da Kurucu Meclis tarafından düzenlenen ulusal kutlama. (Y.N.)

2. 1789 Devrimi'nin başında, kazanılan özgürlüğü simgeleştirmek için dikilen ağaçlar. (Y.N.)

kokartı yırtarken yakalanan her kim olursa olsun, hemen kurşuna dizilir. Bununla birlikte, bu, çok uzun sürmez. Robespierre'in düşüşünden sonra ve özellikle Direktuvar'dan itibaren (gösterilere girişler haricinde) dışarı yeniden kokartsız çıkılabilir. Konsüllük döneminde yalnızca askerler kokart taşımayı sürdürür.

Bastille'in ele geçirilişinden hemen sonra kokartla birlikte ortaya çıkan üç ulusal renk, 1790 ile 1812 yılları arasında, yavaş yavaş bandıralardaki ve resmi bayraklardaki yerini alır. Bu, çok ağır bir şekilde ve çoğu zaman birçok kararsızlığı, anlaşılmazlığı ya da karışıklığı da beraberinde getirerek gerçekleşir. İlk olarak gemi bandıralarının durumu düzenlenir. Kurucu Meclis, 1790 sonbaharında, savaş gemileriyle ticaret gemilerinin bundan böyle kırmızı, beyaz ve mavi renklerde üç dikey şeritli bir bandıra çekmelerine karar verir: Kırmızı şerit göndere yakın, ortada bulunan beyaz şerit de diğer ikisinden biraz daha geniş olacaktır.[1] Üç şerit, bu yeni ulusal bandıranın, Felemenk Cumhuriyeti'nin bandırasıyla karışmaması için, dikey olarak konumlandırılır. Gerçekte, Hollanda bandırası, XVII. yüzyıldan beri bütün denizlerde üç renklidir

1. Kara orduları için henüz bir karara varılmamıştır; çünkü o dönemde, bütün Eski Rejim boyunca olduğu gibi, bir "bayrak" her şeyden önce donanma bandırasıdır. Meclis, yine de 22 Ekim 1790'da, tüm alaylardaki albaylardan bayraklarını ulusal renklerdeki kordonlarla asmalarını ister. Bu istek, 1791 yazına kadar birçok kez yinelenir. Aynı yılın 10 Temmuz günü, her alayın, şu ya da bu şekilde ulusal renklerde bir bayrağa sahip olması gerektiğine karar verilir. Bu üç rengin dağılım şeklini düzenleme özgürlüğü alaylara tanınır. Piyade sınıfında, her ilk tabur için biri mavi, diğeri beyaz ve sonuncusu kırmızı olan üç yatay "şeridin" ilk bölümüne beyaz haç işlenmiş beyaz bir bayrak önerilir. Gerçekte, çok sayıda ve çeşitli formüller benimsenmiştir, bunlardan bazıları cesurca, bazıları ilginç, çoğu karmaşık ya da tutarsızdır. Bir bayrağın, uzaktan görülebilmek için yapılmış bir kumaş parçası olduğu unutulmuştur. Bu durum, tüm alayların bayraklarının, bazılarının kullanmakta olduğu bir model örnek alınarak tek tipleştirilmesine karar verildiği 1804'e kadar sürer: Baklava şeklini alacak biçimde bir ucundan asılan ve dört köşesinde ikisi mavi, ikisi kırmızı dört üçgen olan büyük beyaz bir kare. Karenin geniş alanı, üzerine çeşitli yazılar ve amblemler yerleştirilmesine imkân verir.

ve mavi, beyaz, kırmızı şeritler yataydır, yani dikdörtgenin uzun kenarına paraleldir. Olmasına ramak kalan bir karışıklığı önlemek için, sonunda, Fransız bayrağının şimdiki şekli olan dikey formüle başvurulmuştur.[1] XVIII. yüzyılda, birçok geminin (çeşitli geometrik şekillerde) mavi, beyaz, kırmızı bandıra çektiğini ve çeşitli Hıristiyan ülkelerin bayraklarında, mavinin büyük bir farkla en çok kullanılan renk olduğunu da belirtelim.

Ulusal Konvansiyon, üç buçuk yıl sonra, 15 Şubat 1794'te (27 Pluviôse II), Fransız bayrağının kesin olarak belirlenmesiyle ilgili olarak önemli bir karar alır. "Cumhuriyet'in tüm gemilerinin" bandıralarının bundan böyle aynı olacağını ilan eder: (Daha önceki kırmızının yerine) Mavi göndere yakın olmak üzere, ulusal renklerde ve aynı genişlikte (bu, 1790'da söz konusu değildi) üç dikey şerit. Bu yeni bandıranın renklerinin tonları hiçbir şekilde belirtilmemiştir (hiçbir zaman da belirtilmeyecektir). Diğer ulusal bayrakların çoğunda olduğu gibi (istisnalar da vardır) renkler soyut, temsili ve armalardaki gibidir. Mavi açık ya da koyu olabilir, kırmızı az ya da çok pembe ya da turuncu olabilir. Bunun hiçbir önemi ya da anlamı yoktur; bu, ayrıca Fransız bayrağını resmetmeyi seven –çok sayıda– ressama büyük bir renk özgürlüğü tanır. Üstelik, açık

1. Gerçekte, Fransız bayrağının özel bir güzelliği yoktur. Kuşkusuz bir tarihi ve bir anlamı vardır –bu da ona belli bir güzellik verir– ama bu, görsel açıdan geometrik ya da estetik bir başarı değildir; örneğin, beş İskandinav ülkesinin bayrakları, Japon bayrağı ve diğer birçoğu bu açıdan başarılıdır. Bu başarısızlığın basit bir nedeni vardır: Üç renk şeridi doğru eksende yer almamaktadır. Dikdörtgen bir kumaş parçası, (Hollanda'nın, Almanya'nın, Macaristan'ın ve başka ülkelerin bayraklarında olduğu gibi) dikdörtgenin kısa kenarı değil de uzun kenarı izlenerek üçe bölündüğünde, ortaya çıkan sonuç daha doğal ve daha hoştur. Fransız bayrağı ve ondan doğan tüm üç renkli bayraklar için benimsenen yöntemle, yatay konumlanmış dikdörtgenin alt kısmının ayrıldığı izlenimi edinilir; bu da göze hoş görünmez. Bu durum, elbette ki yalnızca bayrak rüzgârda dalgalandığında ya da üzerine dikdörtgen ve düz bir resim konduğunda söz konusudur.

havada dalgalandığında ve kötü havalara maruz kaldığında, bu üç renkli bayrak çeşitli ve değişen renkler sunar.

O halde, yavaş yavaş Fransız bayrağı haline gelen, bu yeni bandıradır. İmparatorluk döneminde, Tuileries Sarayı'nda ve birçok resmî binanın üstünde dalgalanır; ve 1812'de, kara kuvvetleri alaylarının, baklava ve üçgen şeklindeki eski bayraklarının yerini alır. Bir rivayete göre, bu yeni ulusal bandıranın ilk tasarımı, ressam Louis David'e aittir, ama ne bir çizim ne de bir arşiv belgesi bu varsayımı doğrular. Üstelik, 1794 tarihli bandırada –David'in oluşumunda hiçbir rol oynamadığı– 1790 tarihli bandıraya oranla yalnızca küçük değişiklikler yapılmıştır. Bunlar da zaten son değişiklikler olacaktır.

Beyaz kokart ve bayrak, iki Restorasyon döneminde de yeniden ortaya çıkar ve yalnızca onlara izin verilir. On beş yıl boyunca (1814/1815-1830) bir kenara bırakılan üç renkli bayrak, 1830 olaylarıyla birlikte tekrar gündeme gelir. Devrim'in en hareketli günleri olan 27, 28 ve 29 Temmuz süresince dalgalanır ve Parisli isyancıların zaferine katkıda bulunur. Öyle ki, henüz sadece kral vekili olan ve bir önceki gün yaşlı La Fayette'in sembolik olarak sunduğu üç renkli bayrağı kabul eden Orléans'lı Louis Philippe, izleyen 1 Ağustos'ta, Fransa'nın tekrar "ulusal renklerini" almasını emreder. Üç renkli bayrak, devletin resmî bayrağı olur. İki tehdide rağmen, bugüne dek kesintisiz olarak öyle kalır: 1848'deki kırmızı bayrak tehdidi, 1873'teki beyaz bayrak tehdidi.

Kırmızı bayrak

Kırmızı bayrak, asla Fransa'nın amblemi olmamıştır, ama en azından iki kez olmasına ramak kalmıştır: İlki, Lamartine'in üç renkli bayrağı kıl payı "kurtardığı" 25 Şubat 1848 tarihli ünlü ayaklanma sırasında; ikincisi,

1871 ilkbaharındaki Paris Komünü sırasında. Kırmızı bayrak, Eski Rejim döneminde hiçbir şekilde bir ayaklanma ya da ihlal simgesi değildir. Aksine, bir uyarı işareti ve düzen simgesidir. Kırmızı bayrak –ya da bu renkte büyük bir kumaş parçası– gerçekte, halkı tehdit eden bir tehlikeye karşı uyarmak için ve toplanma durumunda kalabalığı dağılmaya çağırmak için çıkarılır. Bu bayrak, gitgide, toplanmalara karşı çıkarılan çeşitli yasalarla, hatta bazen sıkıyönetimle özdeşleştirilmiştir. Böylece, Kurucu Meclis, 1789'un Ekim ayında bir yasa çıkarır. Buna göre, belediye görevlileri kargaşa durumunda "belediye konağının ana penceresine kırmızı bir bayrak asarak ve tüm sokaklarda ve kavşaklarda kırmızı bayrak taşıyarak" güvenlik güçlerinin müdahalesini bildirmek zorundadır; kırmızı bayrak çıktıktan sonra, "toplanan herkes suçlu sayılır ve güvenlik güçleri tarafından dağıtılır". Bu bayrak, asıl tehditten daha tehdit edici görünür. Geçmişi, 17 Temmuz 1791 tarihli devrim gününe uzanır. Yurtdışına kaçmaya çalışan kral, Varennes'de tutuklanır ve Paris'e geri götürülür. Cumhuriyetçiler, Champ-de-Mars'taki vatan sunağına[1] azlini talep etmek üzere bir dilekçe bırakır. Birçok Parisli gelip imzalar. Kalabalık huzursuzdur, toplanma ayaklanmaya dönüşecek gibidir, kamu düzeni tehdit altındadır. Paris Belediye Başkanı Bailly, hemen kırmızı bayrağı çeker. Ama Ulusal Muhafız Birliği, dağılmaya zaman bulamayan kalabalığı uyarmadan silahları çeker. Elli kişi ölür ve Devrim şehidi olur. "Kanlarıyla boyanmış" kırmızı bayrak, bir çeşit kara mizahla ya da değerlerin tersine dönmesiyle, ezilen, ayaklanan, tüm tiranlıklara karşı koymaya hazır olan halkın bayrağı haline gelir. Bu

1. Devrim'in başından itibaren, vatandaşların, dogmaları vatan, yasa ve felsefe olan yeni bir kültün simgeleri olarak çeşitli yerlere yerleştirdikleri sunaklar. (Y.N.)

rolünü, Devrim boyunca, halk ayaklanmaları sırasında sürdürür. Cumhuriyetçilerin ve en aşırılıkçı vatanseverlerin kırmızı beresiyle takım oluşturur. Yavaş yavaş daha sonra "sosyalistler" olarak adlandırılacakların ve sonrasında da "radikal sol"un simgesi olur. İmparatorluk döneminde ölçülü kalan kırmızı bayrak, Restorasyon döneminde, özellikle 1818'de ve 1830'da, sonra da Temmuz monarşisi döneminde tekrar ön plana çıkar. Önce 1832 Devrimi'nde (Victor Hugo, *Sefiller*'de bu bayrağa coşkulu sayfalar ayırmıştır), sonra 1848 Devrimi'nde yer alır. Aynı yılın 24 Şubat'ında, cumhuriyeti ilan eden Parisli asilerce sallanır. 25'inde, geçici hükümetin toplandığı belediye binasında kendilerine eşlik eder. Kalabalık adına konuşan bir asi, "halkın sefaletinin simgesi ve geçmişle bağların koparılmasının işareti" olan kırmızı bayrağın resmen kabul edilmesini talep eder. Devrim, 1830'da olduğu gibi atlatılmamalıdır. Bu gerilimli anlarda iki cumhuriyetçi görüş karşı karşıya gelir: Yeni bir toplumsal düzen hayali kuran Jakobenler kırmızı; toplumsal kargaşa değil de reform isteyen daha ılımlılarsa üç renkli bayrak ister. İşte o zaman, geçici hükümet üyesi ve Dışişleri Bakanı Lamartine, ününü bugüne kadar koruyan ve kamuoyunu üç renkli bayrak lehine çeviren iki konuşma yapar: "Kırmızı bayrak, (...) yalnızca Champ-de-Mars'ın çevresini dolaşmış olan bir terör bayrağıdır, (...) oysa üç renkli bayrak, vatanın adıyla, şanıyla ve özgürlüğüyle (...) dünyanın çevresini dolaşmıştır. Fransa'nın bayrağıdır, muzaffer ordularımızın bayrağıdır, Avrupa'nın karşısına dikmemiz gereken zaferlerimizin bayrağıdır." Anılarını yazarken sözlerini az çok süslemiş olsa da, Lamartine, o gün üç renkli bayrağı kurtarmıştır. Kırmızı bayrak, yirmi üç yıl sonra yeniden Paris sokaklarını istila eder ve Komün tarafından belediye binasının alınlığına asılır. Ama kırmızı ve asi Paris, Versailles'ın, Thiers'nin ve Meclisin üç renkli

birlikleri tarafından yenilgiye uğratılmıştır. Üç renkli bayrak, kesin olarak düzen ve meşruiyet bayrağı; kırmızı bayrak da mağlup halkın, sosyalist ve devrimci partilerin, birkaç on yıl sonra da komünist parti ve rejimlerin bayrağı haline gelir. Tarihi, uzun zamandan beri ulusal değil, uluslararasıdır.

Beyaz bayrak

Beyaz, Ortaçağ'ın sonunda, Fransa'da bir kraliyet rengidir. Kuşkusuz, ne kralın *gök mavisi üzerine serpiştirilmiş altın sarısı zambak çiçekleri* olan armalarında ne de taç giyme törenindeki giysilerinde yer alır; ama kralın beyaz giymiş olarak göründüğü birkaç törenin de (örneğin Aziz Mikail Tarikatı meclisleri) gösterdiği gibi, monarşinin görkeminin sergilenmesinde yine de önemli bir rol oynar. Bunun dışında, beyazın zeminin rengini oluşturduğu, *gümüş üzerine altın rengi zambak çiçekleri* olan özgün armalar, bazen Fransa krallığına ya da dişil bir alegoriyle kişileştirilmiş Fransa'ya atfedilir. Monarşi beyazı, Eski Rejim döneminde, aynı zamanda ve özellikle kralın askeri gücünün rengi haline gelir. Ordularda kralın ve onun adına kumandanlık yapan yüksek rütbeli askerlerin rengidir (bu kullanım yalnızca Fransa'ya özgü değildir). Bu askerler, beyaz eşarp ve sorguç taşır, kimileri aynı renk bir de *sancak* bulundurur. Söz konusu olan, süvari bölüklerine özgü sivri uçlu sancaktır; her alayın ilk bölüğünün sancağı, üzerinde altın rengi zambak çiçekleri olan beyaz bir sancaktır ve kralın savaştığı birlikte bulunan bütünüyle beyaz kraliyet sancağını yansıtır. Bu kraliyet sancağı, Fransa sancaktarı tarafından taşınır. Din savaşları sırasındaki 1590 tarihli Ivry Çarpışması'nda, henüz resmen ilan edilmemiş olmakla birlikte krallığın büyük bir kısmı için şimdiden meşru kral olan IV.

Henry, sancaktarının yaralandığını ve savaş meydanının dışına çıkarıldığını görür. Başlığındaki beyaz sorgucu göstererek, şu ünlü (ama belki de düzmece) cümleyi sarf ettiği söylenir: "Sancağınız yoksa, işte benim bayrağım." O halde beyaz, Devrim patlak verdiğinde, (diğerlerinin yanında) bir kraliyet rengi ve kumandanlık işaretidir. Bu rengin gitgide karşıdevrimin rengine dönüşmesi, 1789 ile 1792 yıllarına rastlar. Çıkış noktası belki de, 1 Ekim 1789 tarihinde Versailles'da düzenlenen bir şölendir. O gün, kralın muhafız birlikleri yiyip içer ve söylenene göre, Temmuz olaylarından sonra pek popüler olan üç renkli kokartları ayaklarının altında ezerler. Onların yerine, çok sayıda saraylı kadının dağıttığı beyaz kokartları takarlar. Olay çok ses getirir ve bir sürü Parislinin Versailles'a yürüyüp, şatoyu kuşatıp, kralla kraliçeyi Paris'e getirdiği 5 ve 6 Ekim 1789 günlerinin nedenlerinden biri olur. Karşı devrimciler, o günden sonra –10 Temmuz 1790'da Kurucu Meclis tarafından "ulusal" ilan edilen– üç renkli kokartın yerine, her yerde beyaz kokart koymaya çalışır. Bu kokart savaşına, monarşinin yıkılmasından sonra, bir de daha kanlı bir bayrak savaşı eklenir. "Katolik ve kraliyet" orduları, Batı Fransa'da beyaz kokart ve bayraklarla savaşır. Bayrakların üzerinde bazen altın rengi zambak çiçekleri ya da Le Temple'a hapsedilen XVI. Louis'nin özel bir bağlılık duyduğu Hz. İsa'nın resmi vardır. Çeşitli sığınmacı[1] ordularında da beyaz kokart ve bayrak, hatta subaylar için beyaz kol şeridi kullanılır. Beyaz, tam olarak karşı devrimin rengi olmuştur. Hem Cumhuriyetin askerlerinin mavisine hem de ulusal kokartla bayrağın üç renkliliğine karşıdır. Beyaz bayrağın Fransa'ya dönüşü, Bourbon Kralı'nın 1814-1815'te ye-

1. Fransız Devrimi sırasında Fransa dışına iltica edenler. (Y.N.)

niden tahta çıkmasıyla gerçekleşir. Üç renkli bayrağın yerine geçişi çekişmesiz ve olaysız olmaz. XVIII. Louis'yi tanımış olan birçok subay, er, memur, şehir ve anayasal kurum, beyaz bayrağın yanında üç renkli bayrağın da korunmasını ister. Ama Bourbon'lar bunu istemez; bu da, muhtemelen bir hatadır. Üstelik, Eski Rejim Fransası'nın beyaz bayrağını da biraz değiştirirler. O tamamen beyazdır. Oysa Restorasyon döneminde ve 1830 Devrimi'ni izleyen yıllardaki meşruiyetçiler zamanında, altın rengi zambak çiçekleriyle ya da kraliyet armalarıyla kaplanır; bu, eski teamüllere terstir ve düz beyaz kumaşın simgesel gücünü biraz zayıflatır. Düz beyaz bayrağın, XVIII. yüzyıldan sonra, savaş ortamında, tüm Avrupa orduları için teslim olma işareti olduğu da doğrudur... Üç renkli bayrak, 1830 Temmuzu'ndaki günlerden ve Louis-Philippe'in tahta çıkışından sonra, yeniden –kesin olarak– Fransa'nın bayrağı olur. Beyaz bayrak, bu durumda uzun süre için ortadan kaybolur ve Berry Düşesi'nin güneydeki ve batıdaki çılgın macerası sırasında, 1832'de Fransa toprakları üzerinde yeniden ortaya çıkışı kısa soluklu olur. Birkaç on yıl sonra, 1871-1873'te, Chambord Kontu'nun üç renkli bayrağı inatla reddetmesi, Fransa'nın monarşiye dönüşünü engeller. X. Charles'ın bu torununa göre, tek meşru bayrak, kıvrımlarının arasında "Fransa'ya düzen ve özgürlük getirmeyi" arzu ettiği beyaz bayraktır. Ona göre, V. Henry (kral olduğunda kullanacağı isim) "IV. Henry'nin beyaz bayrağını bırakamaz". Gerçekte o zaman, uzun zamandır savaş halinde olan iki bayrakla simgelenen Fransa'nın geleceğine dair iki karşıt görüş bulunmaktadır. Beyaz bayrak tanrısal hukuk monarşisini, üç renkli bayrak halk egemenliğini temsil etmektedir. Cumhuriyet, 1875'te (oyçokluğuyla) kabul edilir, Chambord Kontu sürgün edilir ve beyaz bayrak, yalnızca meşruiyetçi monarşistlerin bayrağı olarak kalır.

Siyasal ve askeri mavinin doğuşu

Fransız Devrimi, üç renkli bayrağı yaratmakla kalmamış, aynı zamanda maviyi, bir süre için önce cumhuriyet, sonra Fransa için savaşan askerlerin rengi yapmıştır. Böylece, önce cumhuriyet savunucularının, sonra ılımlı cumhuriyetçilerin, daha sonra da liberallerin ve hatta muhafazakârların rengi olan "siyasal" mavinin doğuşuna katkıda bulunmuştur.

Fransız askerlerinin üniforması, Eski Rejim döneminde, bir alaydan diğerine büyük ölçüde değişir ve hâkim renk beyaz da olsa, bütünün verdiği izlenim son derece karışıktır. Zaten (XVII. yüzyılın sonundan beri koyu mavi giyinen Prusyalı askerler ile 1720'li yıllardan beri kırmızı giyinen İngiliz askerler hariç) yabancı orduların çoğunda da durum aynıdır. Bununla birlikte, 1564'te saraya bağlı üstün bir alay olarak kurulan Fransız Muhafız Alayı'ndaki askerler, Devrim'den önce mavi giymektedir. Temmuz 1789'da, taraf değiştirip halkla birlik olarak Bastille'in ele geçirilişinde payı olanlar onlardır. Birçoğu daha sonra Paris Ulusal Muhafız Alayı'nın paralı birliklerine katılmış ve mavi üniformalarını oraya taşımıştır. Parisli milislerin bu mavisi, sonraki yıl taşradaki başlıca şehirlerde oluşturulan milisler tarafından benimsenmiş ve Haziran ayında "ulusal mavi" ilan edilmiştir. Üç rengin yanında tek başına mavi de o günden sonra, hareket halindeki Devrim düşüncesini benimseyen herkesin simgesel rengi olmaya başlar. Karşı devrimcilerin taşıdığı (kralın rengi) beyazın ve (ruhban sınıfıyla Avusturya Hanedanlığı'nın rengi) siyahın karşısına dikilir. 1792 sonbaharında cumhuriyet ilan edildiğinde, mavi kendiliğinden Cumhuriyet askerlerinin üniforma rengi olur: Mavi, 1792'nin sonuna ve 1793'ün başına ait birçok kararnameyle, önce Devrim'de ilk savaşan piyade alaylarına, sonra tüm düzenli ordulara,

son olarak da 1793 ve 1794 yıllarında kısım kısım kaldırılan devrimci ordulara zorunlu kılınır.

Bu askeri ve cumhuriyetçi mavi, özellikle Vendée Savaşları sırasında, kesin olarak siyasal bir renk halini alır. Cumhuriyet'in askerlerinin mavisi, Katolik kraliyet ordusunun beyazının karşıtı olarak ideolojik bir boyut kazanır; o zamandan sonra, bütün XIX. yüzyıl Fransız siyasal yaşamında yer alan bir renk çifti –beyaza karşı mavi– ortaya çıkar. Bununla birlikte, onlarca yılın sonunda beyaz, monarşi yanlılarının rengi olarak kalsa da sosyalistlerin ve aşırılıkçıların kırmızısını, cumhuriyetçilerin mavisini sollar. Hatta 1848 Devrimi'nden itibaren, mavi bütün devrimci boyutunu yitirir ve önce ılımlı devrimcilerin, sonra merkezcilerin ve en sonunda III. Cumhuriyet döneminde, kralın dönüşüne ilişkin tüm düşüncelerin terk edilmesiyle cumhuriyetçi sağın rengi olur. Artık kırmızıdan çok, beyaza yakındır.

Mavi rengin Fransa'da bu siyasal kullanımı, mavinin birkaç istisna haricinde (özellikle İspanya) XIX. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar benzer bir gelişim gösterdiği diğer birçok Avrupa ülkesinde hemen hemen aynı olmuştur: Önce ilerici cumhuriyetçi partilerin, sonra merkezcilerin ya da ılımlıların, sonunda da muhafazakârların rengi olmuştur. Karşısına, sol yanından sosyalist pembeyle komünist kırmızı; sağ yanından kilise yanlısı, faşist ya da monarşist partilerin siyahı, kahverengisi ya da beyazı çıkarılmıştır. Az ya da çok uzak kökleri olan bu farklı renklere, son zamanlarda çevrecilerin simgesi olan yeşil de eklenmiştir.[1]

O halde, modern siyasal renklerin doğuşunda Fransız Devrimi'nin önemli bir rolü olmuştur. Üniforma ko-

1. Avrupa geleneğinde uzun süredir küçümsenen bir renk olan sarı, siyasal amblemlerde ve simgelerde nadiren kullanılır. Çoğu zaman hainleri ve grev kırıcıları belirtir.

nusundaki katkısı ise kısa solukludur. Tüm Fransız askerlerini mavi giydirmek, gerçekte XVIII. yüzyılın sonunda, indigo boyası konusunda güç ikmal sorunları ortaya çıkarmaktaydı. İndigo, Hint Adaları'ndan ya da Yenidünya'dan deniz yoluyla gelmekteydi ve Fransa, Amerika'daki sömürgelerine rağmen, ikmal konusunda diğer ülkelere, özellikle İngiltere'ye son derece bağımlı kalmaktaydı. Kıta Ablukası'nın oluşturulması, 1806'dan itibaren Fransız askerlerinin üniformalarını maviye boyamak için gerekli olan Amerikan malı boyama maddesinin gelişini imkânsız hale getirmişti. Napoléon, çivitotu tarımına ve çivit sanayisine yeniden hız verilmesini istedi; ama bunun için zaman gerekmekteydi. Aynı zamanda kimyagerlerden ve biliminsanlarından, Prusya mavisine boyamak için yeni yöntemler bulmalarını istedi. Sonuçlar, kimyager Raymond'un ustaca buluşuna rağmen hayal kırıklığına uğrattı. Fransız ordusu, İmparatorluk döneminin sonuna ve hatta restorasyon döneminin başına kadar toplu olarak mavi giyinmekte güçlük çekmiştir. Fransa, sonrasında gelen barışla birlikte, indigo gereksinimini sağlamak için yeniden (Bengal'de çok büyük çivitağacı plantasyonları oluşturan) İngiltere'ye bağımlı hale gelmiştir.

İşte bu nedenle, Kral X. Charles, 1829 yılının Temmuz ayında, piyadelerin mavi pantolonunun yerini, fizyokratların XVIII. yüzyılın ortasında yeniden hız verdikleri tarımı birçok bölgede (Provence, Alsace) modernleştirilmiş ve yoğunlaştırılmış olan kökboyasıyla boyanmış kırmızı pantolonun almasını buyurmuştur. Bu kırmızı pantolon kullanımı, sonrasında, 1829-1859 yılları arasında, yavaş yavaş ordunun tüm birliklerine yayılmıştır; bu pantolonu, koyu mavi bir kaputla birlikte 1915'e kadar giyerler. Çok göz alıcı olan bu kırmızı pantolon, belki de Fransız ordularının I. Dünya Savaşı'nın başındaki ağır kayıplarının sorumlusudur. Komşu ülkelerin ordula-

rı, onlarca yıl önce canlı renkleri bırakıp doğayla daha iyi kaynaşan renkleri tercih etmiştir: İngiliz askerlerinin üniforması (Hint ordusunun XIX. yüzyılın ortasından beri giydiği renk olan) haki; Alman, İtalyan ve Rus askerlerininki gri-yeşil; Avusturya-Macar askerlerininki grimavidir. Modern savaşa daha iyi uyum sağlayan bir savaş giysisinin gerekliliği, kimi Fransız generallerin dikkatinden kaçmamışsa da, kırmızı pantolonun bırakılmasına karşı çıkan çok olmuştur. Buna, 1911 yılında bile karşı çıkan eski Savaş Bakanı Étienne gibi: "Renk adına her şeyi, askere neşeli, ikna edici görünümünü veren her şeyi ortadan kaldırmak, donuk ve silik tonların ardından koşmak, hem Fransız zevkine hem de askerî görevin gereklerine karşı gelmektir. Kırmızı pantolon ulusal bir şeydir. (...) Kırmızı pantolon Fransa'dır."[1]

Fransız askerleri, 1914 yılının Ağustos ayında, çarpışmaya kırmızı pantolonlarıyla gider; on binlerce insanın hayatına mal olan, muhtemelen, bu çok canlı renktir. Aralık ayında, kırmızının yerini mavinin, donuk, grimsi, ölçülü bir mavinin almasına karar verilir. Ama tüm askerlerin pantolonlarının kumaşını maviye boyamaya yetecek kadar sentetik indigo bulmak, uzun ve karmaşık bir işlem olmuştur. Tüm Fransız birlikleri, ancak 1915 yılının ilkbaharında, yerle (ya da denizle) göğü ayırıyor gibi görünen ufuk çizgisinin tanımlanamaz rengine dayanarak bundan böyle "ufuk mavisi" olarak nitelenen bu yeni mavi renkte giyinebilmiştir. Bu yeni mavinin de ulusal bir niteliği vardır ve Jules Ferry'nin pek sevdiği "Vosges Dağları'nın mavi çizgisini" yansıtıyor gibidir;[2] bu çizgi, Fransız milliyetçilerini, göz-

1. Alıntılayan Georges Dilleman, "Du rouge garance au bleu horizon", *la Sabretache*, 1971 (1972) içinde, s. 63-69 (burada s. 68).

2. Önce Vosges temsilcisi sonra senato üyesi olan Jules Ferry (1832-1893)

lerini Vosges Dağları'nın doruklarından ayırmamaya ve 1871'den beri, dağın öte yanında, Alman egemenliğinde yaşayan Alsace halklarıyla gönülden kardeş olmaya çağıran simgesel bir çizgidir.

"Ufuk mavisi" ifadesi, savaştan sonra, savaş alanlarını terk edip siyaset arenasına girer. Gerçekte, 1919 seçimlerinde, önceki yıl Fransız askerlerinin ufuk mavisi üniformalarını taşıyan birçok kişi milletvekili olarak meclise girer. Kimi gazeteciler, meclisi, nükteyle ya da alayla, "ufuk mavisi meclis" olarak niteler. Bu meclis, şiddetli bir anti-Bolşevik ulusal kamp halinde birbirine bağlı, merkezden ve sağdan milletvekillerinin açıkça çoğunlukta olduğu bir meclistir. 1924'e kadar mecliste yer alırlar ve mavi rengin, eskisinden çok daha güçlü bir şekilde "kırmızıların" düşmanı olan cumhuriyetçi sağ ile özdeşleşmesine katkıda bulunurlar. İlerlemekte olan Devrim'in ikinci yılındaki askerlerin devrim mavisi rengindeki üniformaları artık çok gerilerde kalmıştır.

En çok giyilen renk: üniformalardan blucine

Mavi, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında, Fransa'da ve komşu ülkelerin çoğunda, siyah ve griyle birlikte en çok giyilen üç renkten biri olmuştur. Hem en mütevazı sınıflarda hem de hali vakti en yerinde olan sınıflarda. Özellikle köylüler, mavinin tüm tonlarını giymekten zevk almaktadır; bu zevk, önceki yüzyıllarda siyahlara, grilere ve kahverengilere gösterilen rağbetten iyice ayrılan, genelde (İngiltere'de, Almanya'da, Kuzey İtalya'da) yeni bir zevktir: Aynı zamanda, kırsal nüfusun feodalite dö-

vasiyetinde, doğduğu şehir Saint-Dié'de, "mağlupların dokunaklı iniltilerinin sadık kalbime kadar yükseldiği Vosges Dağları'nın bu mavi çizgisinin karşısına" gömülmeyi ister.

neminde giydiği donuk ve grimsi maviyi, beş ya da altı yüzyıl farkla yansıtan bir zevktir.

Bununla birlikte, mavi tonlarının Aydınlanma yüzyılındaki bu yükselişi, devrim karışıklığından az sonra gücünü yitirir ve XIX. yüzyılda düşüşe geçer. Siyah, köyde de, şehirde de, erkeklerde de, kadınlarda da hâkim renk olur. XV. ve XVII. yüzyıllar gibi, XIX. yüzyıl da siyah yüzyılı olur. Ama bu, ancak birkaç on yıl sürer. I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinden itibaren, bazı Püritenler skandal olarak nitelese de, Avrupa toplumlarının giysi renkleri, günlük giysiler de dahil olmak üzere çeşitlenmeye başlar; ve mavi, yeni ya da yenilenmiş renkler arasında –her tonuyla– yavaş yavaş ilk sırayı alır.

Bu durum, 1920'li yıllardan itibaren, özellikle şehirde yeni ve görkemli denizci mavisi dokuma modasıyla birlikte yoğunluk kazanır. Gerçekte, başta üniformalar olmak üzere çeşitli nedenlerle siyah olan birçok erkek giysisi, otuz ya da kırk yıl içinde denizci mavisi rengini alır. Üniformalar, XX. yüzyılın başıyla ortası arasında, bir ülkeden diğerine değişen tarzda ve hızda, sırasıyla siyahtan denizci mavisine geçer: Denizciler, muhafızlar ve jandarmalar, polisler, kimi askerler, itfaiyeciler, gümrükçüler, postacılar, sporcular ve hatta daha yakın tarihlerde kimi kilise adamları. Kuşkusuz, tüm bu kurumsal ve toplumsal birliklerin üniformalarının hepsinde, her yerde düzenli bir şekilde denizci mavisine dönülmez; birçok istisna olmuştur; ama denizci mavisi, 1910 ile 1950 arasında, Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde şu ya da bu sıfatla üniforma giyen kişiler genelinde, siyahın yerine hâkim renk halini alır. Ve "siviller" kısa sürede onları taklit etmeye başlar: 1930'lu yıllardan itibaren, önce Anglosakson ülkelerde, sonra Avrupa'nın büyük bir kısmında, birçok erkek, siyah kostüm, ceket ya da pantolonları bir kenara bırakıp denizci

mavisi giysiyi benimser. Blazer,[1] XX. yüzyılın kuşkusuz en büyük giyim olaylarından biri olan bu devrimin en açık işaretlerinden biri olmuş ve öyle de kalmıştır: Siyahın denizci mavisine dönüşmesi.

O halde mavi, iki dünya savaşı arasında Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde en çok giyilen renk olma sıfatını kazanmış ya da yeniden kazanmıştır. Bu tarihten itibaren, diğer renkler karşısındaki bu üstünlüğü sürekli artmıştır. Üniformalar, koyu mavi takımlar, gök mavisi gömlekler, blazer'lar, kazaklar, deniz ve spor giysileri tüm mavi tonlarının, tüm toplumsal sınıf ve kategorilerdeki bu zaferine bütünüyle katkıda bulunmuştur. Ama özellikle 1950'li yıllarda, en azından aynı önemde bu rolü tek başına oynayan başka bir giysi vardır: Blucin. Mavi iki, üç, hatta dört nesildir, Batı giyimindeki bütün diğer renklere açık farkla üstün geliyorsa, bunu kısmen blucine borçludur. Başka hiçbir şeye benzemeyen bu giysinin tarihi üzerinde durmaya değer.

Büyük bir mitolojik gücü olan her nesnenin kökenleri gibi, blucinin tarihsel kökenleri de belli oranda esrarlı kalır. Bunun birçok nedeni olmakla birlikte, başlıca nedeni, kuşkusuz 1906'daki büyük San Francisco depreminin, yarım yüzyıl önce ünlü pantolonu yaratmış olan Levi Strauss firmasının arşivlerini yok etmiş olmasıdır. 1853 yılının ilkbaharında, 24 yaşındaki Bavyera kökenli, New Yorklu Yahudi işportacı, genç Levi Strauss (gerçek adı tuhaf bir şekilde hâlâ bilinmemektedir), Sierra Ne-

1. Hafif bir spor ceket olan blazer, başlangıçta herhangi bir renkte, özellikle canlı renklerde, hatta iki renk çizgili olabiliyordu. 1890-1900'e doğru, Birleşik Krallık'tan kıtaya bu halde geçmiştir. Ama Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, canlı renkler ve çizgiler daha ölçülü bir hale gelmiş ve yerini koyu renklere, özellikle denizci mavisine bırakmıştır. İngilizce etkisindeki bu Fransızca "blazer" sözcüğü, 1950'li yıllardan itibaren, hemen hemen her zaman denizci mavisi bir ceketi belirtir.

vada'da bulunan altının heyecanının 1849'dan itibaren büyük nüfus artışına yol açtığı San Francisco'ya gelir. Geçinmesine yetecek kadar para kazanmak umuduyla yanında bol miktarda çadır bezi ve yük arabası örtüsü getirir. Ama satışlar vasat kalır. Bir öncü ona, Kaliforniya'nın bu kısmında, çadır bezinden çok dayanıklı ve işlevsel pantolonlara ihtiyaç duyulduğunu anlatır. Genç Levi Strauss, o zaman çadır bezlerinden pantolonlar dikmeyi düşünür. Başarı gecikmeden gelir ve Newyorklu küçük işportacı, konfeksiyoncu ve dokuma sanayicisi olur. Kardeşleriyle birlikte, yıllar boyunca durmadan büyüyen bir şirket kurar. Bu şirket üretimini çeşitlendirse de, en çok satanlar tulumlar *(overalls)* ve pantolonlardır. Bunlar henüz mavi değil, kirli beyazla koyu kahverengi arasında yer alan farklı tonlardadır. Ama çadır bezi, çok dayanıklı olmasına rağmen, gerçekten ağır, sert ve işlenmesi güç bir kumaştır. Levi Strauss, 1860 ile 1865 arasında, çadır bezinin yerine yavaş yavaş Avrupa'dan ithal edilen ve indigoyla boyanmış sert bir kumaş olan *denim* koymayı düşünür. Blucin doğmuştur.

İngilizce bir terim olan *denim*'in kökeni tartışmalıdır. Başlangıçta, en azından XVII. yüzyıldan beri, Nîmes bölgesinde yünden ve imal edilmiş ipeğin artıklarından yapılan kumaşın adı olan, Fransızcadaki "serge de Nîmes" (Nîmes şayağı) teriminin kaynaşmasından doğmuş olması mümkündür. Ama bu terim, sonraki yüzyılın sonundan itibaren bütün Aşağı-Languedoc'ta üretilen ve İngiltere'ye ihraç edilen, ketenle pamuklu karışımı bir kumaşı da belirtir. Bunun dışında, Akdeniz kıyılarında, Provence ile Roussillon arasında üretilen güzel bir yün çuha da Oksitan dilinde *nim* adını taşır. *Denim* sözcüğünün kökeni belki ona da dayanmaktadır. Bu konular üzerine yazanların bölgesel şovenizmi giyim tarihçilerinin işini kolaylaştırmadığından, tüm bunlar belirsiz kalmıştır.

Ne olursa olsun, XIX. yüzyılın başında, İngiltere'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde *denim* adını taşıyan kumaş, indigoyla boyanmış çok dayanıklı bir pamuklu kumaştır; özellikle madencilerin, işçilerin ve siyah kölelerin giysilerinin üretiminde kullanılır. O halde, Levi Strauss'un o güne dek pantolon ve tulum dikmek için kullandığı kumaş olan *jean*'in yerini, 1860'lı yıllarda yavaş yavaş alan *denim*'dir. Bu *jean* sözcüğü, sadece "Cenovalı" anlamına gelen, İtalyanca-İngilizce *genoese* teriminin fonetik çevriyazısına tekabül eder. Genç Levi Strauss'un kullandığı çadır ve yük arabası bezi, gerçekte daha önceden Cenova ve bölgesinde bulunan bir kumaş türüne aittir; önce yün ve keten, sonra keten ve pamuklu karışımından yapılan bu kumaşlar XVI. yüzyıldan itibaren gemi yelkenleri, denizci pantolonları, çadır bezleri ve her tür örtü yapımında kullanılmaktaydı.

Levi Strauss pantolonu, San Francisco'da bir tür düzdeğişmeceyle, 1853-1855 yıllarından itibaren malzemesinin adını alır: *Jean*. On yıl sonra malzemesi değiştiğinde bile adı aynı kalır. *Jean*'ler artık Cenova bezinden değil, *denim*'den dikilir; ama adları yine de değişmez.

Levi Strauss, 1872'de Reno'lu Yahudi bir terzi olan ve iki yıl önce, oduncular için arkasında perçinlerle sabitlenen cepleri olan pantolonlar yapmayı tasarlayan Jacob W. Davis'le ortaklık kurar. Levi Strauss *jean*'lerinin artık perçinleri vardır. *Blue jean* sözcüğü ticari çıkışını 1920'de yapsa da, Levi Strauss *jean*'lerinin hepsi 1870'li yıllardan itibaren mavi renktedir, çünkü pamuklu *denim* indigoyla boyanmıştır. Bu kumaş, boyarmaddeyi bütünüyle ve kesin olarak ememeyecek kadar kalındır, bu nedenle "tam olarak boyanması" garanti edilemez. Ama başarısını sağlayan tam da boyanın bu değişkenliği olur: Renk, pantolonu ya da tulumu giyen kişiyle birlikte değişime uğrayan canlı bir madde izlenimi verir. Birkaç on yıl sonra, boya

kimyasındaki ilerlemeler, herhangi bir kumaşı dayanıklı ve eşit bir şekilde indigoyla boyama imkânı sağladığında, blucin üreten firmalar, başlangıçtaki rengi atmış tonu elde etmek amacıyla, mavi pantolonlarını yapay olarak beyazlatmak ya da soldurmak zorunda kalır.

Gerçekte, Levi Strauss firmasının *blucin*'lerini koruyan hukuksal-ticari patentin süresi 1890'da dolar. Daha ince bir kumaştan dikilen ve daha ucuza satılan pantolonlar piyasaya süren rakip markalar ortaya çıkar. 1911'de kurulan Lee firması, 1926'da düğmelerin yerine fermuar koymayı düşünür. Ama 1919'dan itibaren, Levi Strauss blucinlerinin en güçlü rakibi (1947'de Wrangler adını alan) Blue Bell firmasıdır. (Kurucusu 1902'de milyarderken ölen) San Francisco'nun güçlü firması, buna karşılık olarak iki kat pamuklu *denim*'den diktiği ve perçinlerle metal düğmeleri sadakatle koruduğu "Levi's 501"i yaratır. 1936'da rakip markalarla karışmasını önlemek için, tüm gerçek Levi Strauss blucinlerinin sağ arka cebine markanın adını taşıyan küçük bir kırmızı etiket boylamasına dikilir. Bir marka adı, ilk kez bir giysinin dışında açık bir şekilde görülür.

Blucin, zaman içinde yalnızca bir iş giysisi olmaktan çıkar. Özellikle tatilini geçirmek için Amerika Birleşik Devletleri'nin doğusundan batıya gelip orada kovboyculuk ve öncü rolü oynamak isteyen zengin sosyete için bir boş zaman ve tatil giysisi de olur. Lüks *Vogue* dergisi, 1935'te bu "şık" blucinlerin reklamına ilk olarak yer verir. Blucin, bazı üniversite kampüslerinde de, özellikle birinci sınıftaki "çömezlerin" giymesini bir süre için engellemeye çalışan ikinci sınıf öğrencileri tarafından benimsenir. Blucin önce bir genç ve şehirli giysisi, sonra da kadın giysisi olur. II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Batı Avrupa'da da rağbet görür. Önce "Amerikan stoklarından" temin edilir, sonra çeşitli üreticiler bizzat Avrupa'da

fabrika kurar. Genç neslin bir kısmı, 1950-1975 yılları arasında yavaş yavaş blucin giymeye başlar. Sosyologlar, büyük ölçüde reklamla (yönetilmese de) yayılan bu fenomeni, gerçek bir toplumsal olay, üniseks bir giysi, gençlerin direnişinin ya da devriminin bir simgesi olarak görür. Bununla birlikte, Batı'daki birçok genç, 1980'li yıllardan itibaren, blucinden daha çeşitli dokumadaki ve renkteki kumaşlardan farklı kesimlerde dikilmiş giysilere döner. Gerçekte, blucinlerin renklerini çeşitlendirmek üzere 1960'lı ve 1970'li yıllarda yapılan girişimlere rağmen, mavi ve farklı tonları bugün bile açıkça hâkimdir.

Blucin, Batı Avrupa'da gitgide daha az giyilse de (bunun ötesi, 1980'li yıllardan itibaren hiç giyilmemesi olmuştur), komünist ülkelerde (ve aynı zamanda gelişmekte olan ülkelerde ve hatta Müslüman ülkelerde) direnişçi bir giysi, Batı'ya, onun özgürlüklerine, modalarına, kurallarına, değer sistemlerine bir açılıştır. Buna rağmen, özetlemek gerekirse, blucinin tarihini ve simgeselliğini, özgürlükçü ya da direnişçi bir giysinin tarihine ve simgeselliğine indirgemek, yanlış olmasa da aşırı olur. Mavi rengi, onu bundan men eder. Blucin, başlangıçta bir erkek iş giysisi olduğu halde, yavaş yavaş boş zamanlarda giyilmeye başlanan ve kullanımı önce kadınlara, sonra toplumsal sınıf ve kategorilerin bütününe yayılan bir giysidir. Gençlik, daha yakın tarihlerde bile, asla tek kullanıcısı olmamıştır. Dikkatle bakıldığında, yani XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın sonu arasında, Kuzey Amerika'da ve Avrupa'da giyilen blucinlerin bütünü dikkate alındığında, blucinin kendini göstermeye, her neye olursa olsun başkaldırmaya ya da karşı gelmeye değil, tersine dayanıklı, sade ve rahat bir giysi giymeye, hatta üzerlerinde bir giysi olduğunu unutmaya çalışan sıradan insanların giydiği sıradan bir giysi olduğu fark edilir. Olsa olsa –yaratıcısı Yahudi de olsa– daha önce sözünü

ettiğimiz Protestan değerlerin yansıttığı ideal giysiye uygun düştüğü ölçüde, Protestan bir giysi olduğu söylenebilir: Biçimlerin sadeliği, renklerin ağırbaşlılığı, üniformalaşma eğilimi.

En sevilen renk

Mavi, XX. yüzyılda, hem Batılıların giysilerinde en çok kullandığı renk olmuş hem de en sevilen renk olduğu doğrulanmıştır. Sadece maddesel olmaktan çok, temsili ya da simgesel olan bu tercihin kökleri çok eskiye uzanır. XIII. yüzyıldan başlayarak, aristokrasi ve kraliyet rengi olarak kırmızıyla nasıl rekabet içine girdiğini daha önce görmüştük. Mavi, Protestan Reformu ve ondan doğan tüm değer sistemleriyle birlikte, rakibi kırmızının olamadığı saygın bir renk, ahlaksal bir renk halini alır; bu nedenle, her yerde gerilemekte olan kırmızının aleyhine birçok alana yayılır. Ama mavinin en sevilen renk konumuna kesin ve kalıcı olarak ulaşması, romantik dönemle birlikte gerçekleşir. Bu konumdan o gün bugündür hiç düşmemiş ve hatta diğer renklerle arasını daha da açmıştır. Kuşkusuz, tarihçinin elinde bu konuda XIX. yüzyılın sonundan öncesine ait kesin rakamlar bulunmaz, ama birçok kullanılabilir (toplumsal, ekonomik, edebi, sanatsal, simgesel) kanıt aynı yöndedir: Mavi, her yerde (ya da neredeyse her yerde) en sevilen renktir. 1890-1900 yıllarında gerçek kamuoyu yoklamaları yapıldığında, rakamlar, maviyle diğer renkler arasındaki farkın büyük olduğunu gösterir. Bugüne kadar da öyle kalmıştır.

Gerçekte, I. Dünya Savaşı'ndan sonra, "en sevilen renk" kavramı üzerine yapılan bütün kamuoyu yoklamaları düzenli bir şekilde gösterir ki, hem Batı Avrupa'da hem Amerika Birleşik Devletleri'nde, sorunun yöneltildiği yüz kişinin yarısından çoğu, ilk olarak maviyi sayar.

Sonra (% 20'den biraz düşük bir oranla) yeşil, daha sonra da (% 8'erlik oranlarla) beyaz ve kırmızı gelir, diğer renkler çok daha sonra gelmektedir.

Bunlar, Batı'daki yetişkin nüfusa ilişkin rakamlardır. Değer ölçüleri, çocuklarda hissedilir derecede farklıdır. Bunun dışında, ülkelere ve yaşa göre de çok değişir ve zaman içinde kalıcılık göstermezler: Yetişkinlerin aksine, çocuklar için, otuzlu yıllarda ya da ellili yıllarda geçerli olan, bugün artık tam olarak geçerli değildir. Bununla birlikte, çocukların saydıkları ilk renk, her zaman ve her yerde, hem sarıdan hem maviden önce kırmızıdır. Yalnızca –on yaşın üzerindeki– büyük çocuklar, yetişkinlerin çoğunun yaptığı gibi, tercihlerini bazen "soğuk" denen renklerden yana kullanır. Buna karşılık her iki durumda da cinsiyetler arasında farklılık gözlenmez. Rakamlar erkeklerde ve kadınlarda aynı olduğu gibi, kızlarda ve oğlanlarda da aynıdır. Aynı şekilde, toplumsal sınıfların ya da çevrelerin, hatta mesleki etkinliklerin yanıtlar üzerindeki etkisi zayıf gibi görünmektedir. Tek belirgin ayrım yaştan ileri gelmektedir.

En sevilen renk kavramına ilişkin bu kamuoyu yoklamalarının, yaklaşık bir yüzyıldır artmasına katkıda bulunan şey, kuşkusuz reklam stratejileridir. Tarihçi, bu yoklamaların sonuçlarından kesin bir yarar sağlar: Bu sonuçlar, çağdaş duyarlılık tarihi için önem taşımakla kalmaz, geçmişe dönük düşünüşü harekete geçirip belli sayıda temel sorunun uzun dönemde sorulmasına da yardımcı olur. Bununla birlikte, bu gibi yoklamaların henüz insanın bütün etkinlik alanları konusunda ve özellikle de bütün toplumlarda yapılmadığını bilmek gerekir. Genelde belli bir "hedefleri" vardır ve bu nedenle az ya da çok hatalıdırlar. Sosyologlar ve psikologlar, başlangıçta çoğu zaman yalnızca reklamla, ürün satışıyla ya da daha belirgin olarak Batı giyim modasıyla ilgili olan bir

şeyi, bazen yanlış bir şekilde, çok sayıda sosyokültürel, simgesel ya da duygusal alana uyarlamaktadır.

En sevilen renk kavramının kendisi son derece belirsizdir. Mutlak olarak, her bağlamın dışında, en sevilen rengin hangisi olduğu söylenebilir mi? Ayrıca bunun, toplum bilimleri alanındaki araştırmacının, özellikle tarihçinin çalışmasındaki gerçek önemi ne olmalıdır? Örneğin mavi yanıtı verildiğinde, bu, mavinin gerçekten tüm diğer renklere tercih edildiği ve bu tercihin –ama "tercih" nedir ki– giysiden konuta, siyasal simgeden günlük yaşamdaki nesnelere, düşlerden sanatsal duyarlıklara kadar bütün pratikleri ve bütün değerleri ilgilendirdiği anlamına mı gelir? Yoksa, bazı yanlarıyla çok tehlikeli olan böyle bir soruya ("en sevdiğiniz renk nedir?") cevaben, ideolojik ve kültürel olarak "mavi" yanıtını veren kişiler kümesinde yer almak ve sayılmak istediğimiz anlamına mı gelir? Bu nokta önemlidir. Tarihçinin merakını öylesine uyandırır ki, tarihçi –biraz da anakronik bir şekilde– "en sevilen" renklerin evrimi üzerine geçmişe dönük olarak düşündüğünde, psikolojiyi ya da bireysel kültürü ilgilendiren sonuçlarla değil, bir toplumun etkinliklerinin yalnızca bir alanını (sözcük dağarcığı, giysi, amblemler ve armalar, pigment ve boya ticareti, şiirsel ya da resimsel yaratım, bilimsel söylemler) ilgilendiren kolektif duyarlılık olgularıyla çevrelenir. Peki, günümüzde durum farklı mıdır? Bireysel tercih, kişisel zevk gerçekten var mıdır? İnandığımız, düşündüğümüz, hayran olduğumuz, sevdiğimiz ya da reddettiğimiz her şey, her zaman başkalarının bakışından ve yargısından geçmektedir. İnsan yalnız değil, toplum içinde yaşamaktadır.

Üstelik, yukarıda sözü edilen kamuoyu yoklamalarının çoğu, ne bilgi alanlarının bölümlenmesini, ne mesleki etkinlikleri ne de maddi ve özel yaşamın önemini göz

önünde bulundurur. Aksine, mutlaklık içinde yer almaya, genel bir ahlak çıkarmaya çalışır ve yanıtların geçerli, hatta "işlemsel" olması için –reklam her zaman devindirici güç ve sponsordur– insanların, sevdikleri renk sorulduğunda, "ânında", yani beş saniyeden az sürede, "ama söz konusu olan giysi mi, resim mi?" tarzında ince düşüncelere ve yanıltıcı ayrıntılara dalmadan cevap vermeleri gerektiğini bile düşünürler. Halktan talep edilen bu kendiliğindenliğin meşruluğunu ve gerekçelerini sorgulamaya hakkımız vardır; her araştırmacı bunun yapay ve şüpheli niteliğini kestirebilir.

Bir kavramın belirsizliğinin, hatta yanlışlığının yine de yararlı ve anlamlı olduğu ortaya çıkabilir. Örneğin, yetişkin nüfus söz konusu olduğunda, rakamsal sonuçların zaman içinde çok az değiştiğini saptamaktayız. XIX. yüzyılın sonuna ilişkin sahip olduğumuz az sayıda veri, bize yukarıdakilere yakın rakamlar sunmakta ve mekânsal olarak pek farklılık göstermemektedir. Bu son noktanın altı çizilmelidir: Batı kültürü, uzun süreden beri mavi rengin etrafında birleşmektedir.[1] Rakamlar her yerde aynıdır ve maviyi, yeşilin önünde ilk sıraya yerleştirir. Yalnızca İspanya ve özellikle Latin Amerika bazı farklılıklar gösterir.[2]

Batı'dan çıkıldığında durum çok değişir. Örneğin, benzer anketlere dayanan rakamlar veren tek Batılı olmayan ülke Japonya'da, en sevilen renkler sırası çok farklıdır: Beyaz (yanıtların yaklaşık % 30'u ile) başta ge-

1. Üstelik yüzyılın başından beri, beş olimpiyat halkasında Avrupa'yı simgeleyen ve 1955'te Avrupa Konseyi'nin (ve daha sonra Avrupa Topluluğu'nun) rengi olan yine bu renktir.

2. Latin Amerika ülkelerinin çoğunda kırmızı, sarıdan ve maviden önce gelir. Avrupa'nın renk değerleri, Amerika yerlilerinin toplumlarından etkilenmiş ve onlarla zenginleşmiş gibi görünmektedir. Bu değerler, renkle ilişkili karmaşık kültür değişimi örnekleri sunar.

lir, sonra (% 25 ile) siyah ve (% 20 ile) kırmızı yer alır. Bu durum, Japon kökenli çokuluslu büyük firmalarda birçok sorun yaratır. Örneğin reklam –ilanlar, prospektüsler, fotoğraflar ya da televizyon görüntüleri– konusunda, iki ayrı strateji benimsemek zorunda kalırlar: Biri iç tüketime, diğeri Batı'ya ihracata yöneliktir. Renk, kuşkusuz farklılığın söz konusu olduğu tek konu değildir, ama önemli bir boyutunu oluşturur. Bütün dünyayı kendisine çekmek isteyen bir firma, bunu göz önünde bulundurmak zorundadır. Ve bunu, kültür değişimi olgularının (renk alanında diğer alanlarda olduğundan yine de daha ağır olan) yayılma hızına rağmen yapmalıdır.

Japonya örneği, başka açılardan da ilginçtir. "Renk" olgusunun, kültürlere göre ne kadar farklı tanımlandığını, uygulandığını ve yaşandığını gösterir. Gerçekte, Japon duyarlılığında, mat bir renkle mi, yoksa parlak bir renkle mi karşı karşıya olunduğu, maviyle, kırmızıyla ya da başka bir renkle ilişkide bulunulmasından bazen daha önemlidir. Temel parametre budur. Bu nedenle, günlük sözcük dağarcığında, farklı adları olan ve en donuk mattan en ışıltılı parlağa kadar giden birçok beyaz vardır. Bir Japon'un gözünün aksine, bir Batılının gözü, bunları her zaman ayırt edemeyebilir ve Avrupa dillerinin sözcük dağarcığı, beyazlar konusunda, onları adlandıramayacak kadar fakirdir.

Birçok yönüyle şimdiden son derece Batılılaşmış bir ülke olan Japonya'da gözlemlenen bir şey, diğer kültürlerde, Asya, Afrika ya da Kızılderili kültüründe daha da belirgindir. Örneğin siyahi Afrika toplumlarının çoğunda, kırmızı tonları dizisini, kahverengiler ya da sarılar dizisinden ve hatta yeşiller ya da maviler dizisinden ayırabilecek sınıra, bazı durumlarda nispeten az önem verilir. Buna karşılık, belirli bir rengin kuru bir renk mi, ıslak bir renk mi; yumuşak bir renk mi, sert bir renk mi;

kaygan bir renk mi, pürtüklü bir renk mi sağır bir renk mi, sesli bir renk mi; neşeli bir renk mi, hüzünlü bir renk mi olduğu büyük önem taşır. Renk numen[1] değil, yalnızca görmeye bağlı bir olgu hiç değildir. Diğer duyusal parametrelerle birlikte kavranır ve bu nedenle, renklerin ve tonların temel bir önemi yoktur. Ayrıca birçok Batı Afrika halkında renk kültürü, renk duyarlılığı ve bunu ifade eden sözcük dağarcığı, cinsiyete, yaşa ya da toplumsal statüye göre değişir. Örneğin, Benin'deki bazı kavimlerde, kahverengiye –en azından Batılı bir gözün kahverengi olarak niteleyeceği renge– ilişkin sözcük dağarcığı hızla artmaktadır ve erkeklerle kadınlar için aynı değildir.

Toplumlar arasındaki bu farklar temeldir; etnolog ya da dilbilimci gibi, tarihçi de bunları sürekli olarak aklında tutmalıdır. Bu farklar, renk algısının ve ondan kaynaklanan adlandırma olgularının son derece kültürel niteliğini ortaya koymakla kalmayıp, farklı duyulara ilişkin duyum ikiliklerinin ve algısal çağrışım olgularının önemini de belirtir. Kısacası, tarihçiyi, mekân ve zaman içinde yer alan duyarlık olgularıyla ilgili karşılaştırmalı incelemeler konusunda ihtiyatlı olmaya davet ederler. Batılı bir araştırmacı, matlık ve parlaklık kavramlarının önemini, çağdaş Japonya'daki renkler sisteminin vurguladığı şekilde kesin olarak kavrayabilir.[2] Buna karşılık, aynı araştırmacı, bazı Afrika toplumlarının yaşadığı biçimiyle

1. (Fr.) Nesnenin kendinde olan şey, görüngü karşıtı. (Y.N.)

2. Batılı göz, Japonya'da uygulandığı şekliyle bazı renk parametrelerine gerçekte gitgide alışmaktadır. Bunun en güzel örneği, son savaşın sonrasına kadar Batı'da neredeyse hiç bilinmeyen, ama Japonya'nın fotoğraf endüstrisindeki gücünün bütün dünyaya yaydığı, mat ya da parlak fotoğraf kâğıtlarıdır. Mat/parlak eklemlemesi, Batı'daki fotoğraf çekimlerinin temel bir boyutu olmuştur; oysa önceden özellikle gren sorunlarıyla ve tonların sıcaklığı ya da soğukluğu sorunlarıyla ilgilenilmekteydi.

renkler âleminde yolunu şaşırabilir: Kuru renk nedir? Hüzünlü renk nedir? Dilsiz renk nedir? Bu noktada, mavinin, kırmızının, sarının, yeşilin çok uzağındayız. Üstelik, kim bilir, araştırmacının gözünden bütünüyle kaçan daha kaç renk tanımlayıcı parametre vardır?

SONUÇ

Günümüzde mavi: Yansız bir renk mi?

Mavi rengin, uzun ve zengin tarihinden geriye, bugünkü günlük yaşamımızda, toplumsal kodlarımızda, duyarlıklarımızda ne kalmıştır? Öncelikle, az önce belirttiğimiz gibi, tüm diğer renklerden daha çok sevilen renk olduğu gerçeği. Cinsiyet, toplumsal kökenler, meslek ya da kültürel donanım ne olursa olsun: Mavi her şeyi ezip geçer. Giysi bunun başlıca göstergesidir. Mavi, tüm Batı Avrupa ülkelerinde, hatta Batı dünyasının bütününde –tüm tonlarıyla birlikte– (beyazın, siyahın ve bejin çok ötesinde) onlarca yıldır en çok tercih edilen giysi rengidir. Muhtemelen daha uzun süre de öyle kalacaktır; çünkü modanın kaprisleri bu üstünlüğü hiçbir şekilde sarsamamaktadır. Gerçekte –saklamanın anlamı yok– medyanın sergilediği ve nüfusun yalnızca çok az bir bölümünü ilgilendiren moda giysiyle, toplumsal sınıf ve kategorilerin bütününün gerçekten giydiği giysi arasındaki fark, her zaman ve her yerde büyüktür. İlki her bahar değişirken, ikincisi çok daha ağır bir hızda değişir.

Sözcük dağarcığı olguları giyim pratiklerini doğrular: *Mavi (bleu)* Fransızcada sihirli, hoşa giden, yatıştıran, hayaller kurduran bir sözcük olmuştur. Aynı zamanda sattıran bir sözcüktür. Bu renkle ancak uzaktan bir ilgisi olan (hatta hiç ilgisi olmayan) birçok ürün, şirket, yer ya

da sanatsal yaratı bugün "mavi" olarak nitelenmiştir. Sözcüğün müziği yumuşak, hoş, akıcıdır; anlamsal alanı gökyüzünü, denizi, dinlenmeyi, aşkı, seyahati, tatili, sonsuzluğu çağrıştırır. Aynı şey, diğer birçok dil için de geçerlidir: *Bleu, blue, blu, blau*, her zaman rengi, anıları, arzuyu ve düşü bir araya getiren, iç açıcı ve şiirsel sözcüklerdir. Başka hiçbir renk adının veremeyeceği özel bir çekiciliği, yalnızca varlıklarıyla sağladıkları çok sayıda kitabın adında yer alırlar.

Bununla birlikte, bu mavi sevgisi, sanılanın aksine, çok güçlü itkilerin ya da simgesel önemlerin ifadesi değildir. Mavinin, simgesel olarak diğer renklerden (özellikle kırmızıdan, yeşilden, beyazdan ya da siyahtan) daha az "belirgin" olduğu için oybirliği oluşturduğu bile sanılmaktadır. Sevilmeyen rengin sorulduğu kamuoyu yoklamalarında en az geçen renk olması bunu doğrular. Mavi şaşırtmaz, yaralamaz, başkaldırmaz. Aynı şekilde, nüfusun yarısından çoğunun en sevdiği renk olması, muhtemelen, nispeten zayıf olan ya da her halükârda şiddetli ya da aykırı olmayan bir simgesel potansiyelin ifadesidir. Çünkü kısacası, en çok sevdiğimiz rengin mavi olduğunu itiraf ettiğimizde, kendimizle ilgili neyi ortaya koyarız? Hiçbir şeyi ya da neredeyse hiçbir şeyi. Bu, son derece sıradan, son derece önemsizdir. Oysa siyahı, kırmızıyı ya da hatta yeşili sevdiğini söylemek...

Mavinin, Batılı renk simgeselliğindeki temel niteliklerinden biri budur: Tedirgin etmez, sakindir, barışçıldır, mesafelidir, neredeyse yansızdır. Kuşkusuz düş de kurdurur (burada bir kez daha, romantik şairleri, Novalis'in mavi çiçeğini, *blues*'u düşünelim); ama bu melankolik düşün uyuşturucu bir yanı vardır. Günümüzde hastanelerin duvarları maviye boyanır, sakinleştirici niteliğindeki tüm ilaçlar maviyle kaplanır, trafik kurallarında izin verilen her şeyi belirtmek için kullanılır, ılımlı ve uzla-

şımcı bir siyasal renk haline getirilmeye çalışılır. Mavi saldırmaz, hiçbir şeye karşı koymaz; yatıştırır ve bir araya getirir. Tümü de maviyi simgesel renkleri olarak seçmiş olan büyük uluslararası örgütlerin hiçbiri bu konuda yanılmamıştır: Günümüzde BM olan eski Milletler Cemiyeti, UNESCO, Avrupa Konseyi, Avrupa Birliği. Mavi, halklar arasında barışı ve uzlaşmayı sağlamakla yükümlü uluslararası bir renk halini almıştır; BM'nin Mavi Berelileri, dünyanın birçok noktasında bu yönde çalışır. Mavi, bütün renklerin en barışçılı, en yansızı olmuştur. Beyazın bile daha büyük, daha belirli, daha yönlü bir simgesel gücü var gibidir.

Bununla birlikte, maviyle dinginlik ya da barış arasındaki bu simgesel birliktelik eskilere uzanır. Ortaçağ renk simgeselliğinde az ya da çok yer alır ve romantik dönemde iyice doğrulanmıştır. Buna karşılık, daha yeni olan, maviyle su ve özellikle de maviyle soğuk arasındaki bağdır. Bu kitapta bundan uzun uzadıya söz etmek için yerimiz yoktu, ama burada söz konusu olan, mavi rengin önemli bir boyutudur. Özellikle de Modern Çağ'da ve günümüzde. Elbette ki, mutlak olarak sıcak renkler ve soğuk renkler yoktur. Bu, yalnızca zaman ve mekân içinde değişen uzlaşımların işidir. Mavi, Ortaçağ ve Rönesans boyunca Avrupa'da sıcak bir renk, hatta bazen renklerin en sıcağı olarak geçer. Gitgide "yeniden soğuması" ancak XVII. yüzyıldan sonra gerçekleşir ve gerçek soğuk renk statüsüne ancak XIX. yüzyılda kavuşur (gördüğümüz gibi mavi, Goethe'ye göre hâlâ kısmen sıcak bir renktir). Anakronizm, bu alanda, tarihçiyi her belgede yakalar. Örneğin, Ortaçağ'ın sonuna ya da Rönesans'a ait bir resimde, ressamın sıcak renklerle soğuk renkleri nasıl ayırdığını inceleyen ve maviyi, günümüzde olduğu gibi, soğuk bir renk olarak değerlendiren bir sanat tarihçisi tamamen yanılmış olacaktır.

Sıcaktan soğuğa bu geçişte en önemli rolü oynayan, muhtemelen maviyle suyun gitgide ilerleyen birlikteliğidir. Gerçekte su, Antikçağ ve Ortaçağ toplumlarında nadiren mavi olarak algılanmış ya da düşünülmüştür. Resimlerde herhangi bir renkte olabilir, ama simgesel olarak özellikle yeşille özdeşleştirilmiştir. Gerçekten de su (denizler, göller, nehirler, dereler) denizcilik haritalarında ve en eski coğrafi haritalarda hemen hemen her zaman yeşildir. Yeşil, yerini ancak XV. yüzyılın sonundan itibaren –ormanlar da yeşille temsil edilmek istendiğinde– yavaş yavaş maviye bırakır. Ama imgelemde ve günlük yaşamda suyun mavi, mavinin soğuk olması için zaman, çok zaman gerekmiştir.

Mavi, hem amblemi hem simgesi hem de en sevilen rengi olduğu çağdaş Batılı toplumlarımız gibi soğuk.

KAYNAKÇA

Notlarda birçok kitabın ve makalenin adı geçmiştir. Bunların tümü bu kaynakçaya alınmamıştır.

Renklerin genel ya da özel tarihiyle ilgili olarak, renk konusundaki kaynak okyanusu içinde, tarihsel olmayan, yüzeysel, ruhbilimci ya da içrek yayınları bir kenara bırakarak –ki bu yayınlar sayısızdır ve çoğu ilgiden yoksundur– yalnızca birkaç çalışmaya yer verdim. Aynı şekilde, giysinin ve giyim pratiklerinin tarihiyle ilgili sayısız kitaptan, yalnızca bu kitabın konusu olan renk sorunlarına gerçek bir önem verenlerinden söz ettim. Sanılanın aksine, bunların sayısı çok değildir.

Pigmentlerin, renk vericilerin ve boyaların tarihi için de aynı şey geçerlidir: Önerilen kaynakça, okumalarıma ve deneyimime dayalı bir seçimden öteye geçmez; uzmanların renklerin fiziği ve kimyası konusundaki incelemeleri kadar, büyük yararlıklarına rağmen, sanat yapıtlarının ya da dokuma örneklerinin laboratuvar analizlerinin sonuçlarını da bir kenara bırakarak, toplumsal olgular tarihçisine yararlı olacağını bildiğim çalışmalara yer verdim.

Son olarak, sanat ve resim tarihiyle ilgili olan seçim daha da zorlayıcı oldu: İlgili bölümde yüzlerce kitaptan ve makaleden söz edilebilirdi; ben yalnızca birkaç yayına, başlıca konusu renkler, sanat kuramları ve toplumsal pratikler arasındaki ilişkiler olanlara yer verdim. Bu kitap, öncelikli olarak mavi rengin resimsel tarihine değil de toplumsal tarihine ayrıldığından, seçimim bana meşru göründü. Renklerin salt sanatsal tarihiyle ilgilenen okuyucu, John Gage'in eşsiz kitabi *Color and Culture*'da önemli bir kaynakça bulacaktır.

Abèles, Marc ve Rossade, Werner, *Politique symbolique en Europe*, Berlin, 1993.

Agulhon, M., "Les couleurs dans la politique française", *Ethnologie française*, c. XX, 1990/4 içinde, s. 391-398.

André, Jacques, *Étude sur les termes de couleurs dans la langue latine*, Paris, 1949.

Augustodunensis, Honorius, *De divinis officiis; Sacramentarium* (=P.L. 172).

Aumont, Jacques, *Introduction à la couleur: des discours aux images*, Paris, 1994.

Avranches, de Jean, *De officiis ecclesiasticis* (yay. haz. H. Delamare, Paris, 1923).

B. Schäfer, *Die Semantik der Farbadjektive im Altfranzösischen*, Tübingen, 1987.

Bacon, Roger, *Opus majus*, yay. haz. J.H. Bridges, Oxford, 1900, kısım VI, bölüm 2-11.

Bailly, Jean-Sylvain, *Mémoires*, Paris, 1804

Baines, J., "Color Terminology and Color Classification in Ancient Egyptian Color Terminology and Polychromy", *The American Anthropologist*, c. LXXXVII, 1985 içinde, s. 282-297.

Baldwin, Frances E., *Sumptuary Legislation and Personal Relation in England*, Baltimore, 1926.

Balfour-Paul, J., *Indigo*, Londra, 1998.

Barash, Moshe, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York, 1978.

Barber, R. *Edward Prince of Wales and Aquitaine*, Londra, 1978.

Barge, Hermann, M. Stirm, *Die Bilder frage in der Reformation*, Gütersloh, 1977.

Baur, V., *Kleiderordnungen in Bayern von 14. bis 19. Jahrhundert*, Münih, 1975.

Beare, J.I., *Greek Theories of Elementary Cogniton from Alcmaeon to Aristotle*, Londra, 1906.

Beaulieu, M. ve Baylé, J., *le Costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire*, Paris, 1956.

Bedos, B., "Suger and the Symbolism of Royal Power: the Seal of Louis VII", *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, New York, 1981 (1984) içinde, s. 95-103.

Beleth, Jean, *Summa de ecclesiasticis officiis* (yay. haz. R. Reynolds, Turnhout, 1976, *Corpus christianorum, continuatio mediaevalis*, c. 41).

Bergeon, S., ve Martin, E., "La technique de la peinture française des XVII^e^ et XVTII^e^ siècles", *Techné*, c. 1, 1994 içinde, s. 65-78.

Berlin, Brent ve Kay, Paul, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley, 1969.

Berlioz, J., "La petite robe rouge", *Formes médiévales du conte merveilleux*, Paris, 1989 içinde, s. 133-139.

Bieler, André, *l'Homme et la Femme dans la morale calviniste*, Cenevre, 1963.

Birren, Faber, *Color. A Survey in Words and Pictures*, New York, 1961.

Birren, Faber, *Selling Color to People*, New York, 1956.

Bjerke, A., *Neue Beiträge zu Goethes Farbenlehre*, Stuttgart, 1963.

Blay, Michel, *La Conceptualisation newtonienne des phénoménes de la couleur*, Paris, 1983; *les Figures de l'arc-enciel*, Paris, 1995.

Blay, Michel, les *Figures de l'arc-en-ciel*, Paris, 1995.

Blum, S., *Everyday Foshions of the Twenties as Pictured in Sears and other Catalogues*, New York, 1981; ve *Everyday Fashions of the Thirthies as Pictured in Sears and other Catalogues*, New York, 1986.

Blumenkranz, B., *le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966; *les Juifs en France. Écrits dispersés*, Paris, 1989.

Bodamer, Joachim, *Der Weg zu Askese als Ueberwindung der technischen Welt*, Hamburg, 1957.

Boehn, Max von, *Die Mode. Menschen und Maden vom Untergang der alten Welt bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*, 8 cilt, Münih, 1907-1925.

Boespflug,François-Dominique-Lossky, Nicolas, *Nicée II;-787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, 1987.

Bomford, David ve diğerleri, *Art in the Making: Italian Painting before 1400*, Londra, 1989.

Bonne, J.-C., "Rituel de la couleur. Fonctionnement et usage des images dans la sacramentaire de Saint-Étienne de Limoges", *Image et signification* (rencontre de l'École du Louvre), Paris, 1983 içinde, s. 129-139.

Boucher, François, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1965.

Boyer, C.B. ,"Robert Grosseteste on the Rainbow", *Osiris*, c. 11, 1954 içinde, s. 247-258.

Boyer. C.B., *The Rainbow. From Myth to Mathematics*, New York, 1959

Boyer, Carl B., *The Rainbow from Myth to Mathematics*, New York, 1959.

Brault, Gerard J., *Early Blazon. Heraldic Terminology in the XII^th^ and XIII^th^ Centuries, with Special Reference to Arthurian Literature*, Oxford, 1972.

Brehier, L., "Les mosaïques à fond d'azur", *Études byzantines*, c. III, Paris, 1945 içinde, s. 46 vd.

Bridbury, A.R., *Medieval English Clothmaking. An Economic Survey*, Londra, 1982.

Brino, Giovanni ve Rosso, Franco, *Colore e citta. Il piano del colore di Torino, 1800-1850*, Milano, 1980.

Bruchet, M., *le Château de Ripaille*, Paris, 1907, s. 361-362.

Brunello, Franco, *"De arte illuminandi" e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, 2. bas., Vicenza, 1992.

Brunello, Franco, *Arti e mestieri a Venezia nel medievo e nel Rinascimento*, Vicenza, 1980;

Brunello, Franco, *L'arte della tintura nella storia dell'umanita*, Vicenza, 1968.

Bruno, V.J., *Form and Colour in Greek Painting*, Oxford, 1977.

Brusatin, M., *Storia dei colori*, Turin, 1983, s. 47-69.

Brüggen, E., *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, Heidelberg, 1989.

Callus, D.A., (yay. haz.), *Robert Grosseteste Scholar and Bishop*, Oxford, 1955

Cardon, Dominique-Du Châtenet, G., *Guide des teintures naturelles*, Neuchâtel ve Paris, 1990.

Cardon, Dominique, "Pour un arbre généalogique du jeans: portraits d'ancêtres".

Carles, P., Clergeat, A.,-Comoli, J.-L., *Dictionnaire du jazz*, Paris, 1988.

Cartellieri, O., *la Cour des ducs de Baurgogne*, Paris, 1946

Cartier, N.R, "Le bleu chevalier", *Romania*, c. 87, 1966 içinde, s. 289-314.

Carus-Wilson, Elizabeth M., "La guède française en Angleterre. Un grand commerce d'exportation", *Revue du Nord*, 1953 içinde, s. 89-105.

Caster, Gilles, *le Commerce du pastel et de l'épicerie à Toulouse, de 1450 environ à 1561*, Toulouse, 1962.

Cechetti, B., *La vita dei Veneziani nel 1300. Le veste*, Venedik, 1886.

Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix-en-Provence, *Les couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, 1988 (*Senefiance*, c. 24).

Ceppari Ridolfi, M. ve Turrini, P. *Il mulino delle vanità. Lusso e cerimonie nella Siena medievale*, Siena, 1996.

César, *Guerre des Gaules*, Plinius, *Naturalis Historia*, XXII.

Charrié, Pierre, *Drapeaux et étendards du XIX^e siècle (1814-1888)*, Paris, 1992.

Chastel, A.,-Klein, R., *Léonard de Vinci. Traité de la peinture*, Paris, 1960; 2. bas., 1987.

Chevreul, Michel Eugène, *Leçons de chimie appliquée à la teinture*, Paris, 1829.

Chiffoleau, J., *la Comptabilité de l'au-delà: les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge*.

Christensen, C., *Art and the Reformation in Germany*, Athens (ABD), 1979,

Christin, O., *Une Révolution symbolique. L'Iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, 1991.

Cocheris, H. Sicile, héraut d'armes du XV^e siècle, *le Blason des couleurs en armes, livrées et devises*, Paris, 1857.

Color Planning Center (Tokyo), *Japanese Color Name Dictionnary*, Tokyo, 1978.

Combarieu, de M., "Les couleurs dans le cycle du *Lancelot-Graal*", *Senefiance*, sayı 24, 1988.

Conklin, Harold C., "Color Categorization", *The American Anthropologist*, c. LXXV/4, 1973 içinde, s. 931-942.

Costa de Beauregard, L., "Souvenirs du règne d'Amédée VIII ...: trousseau de Marie de Savoie", *Mémoires de l'Académie impériale de Savaie*, dizi 2, c. IV, 1861 içinde, s. 169-203

Cotte, J.,-Cotte, C., "La guède dans l'Antiquité", *Revue des études anciennes*, c. XXI/1, 1919 içinde, s. 43-57.

Cray, E., *Levi's*, Boston, 1978.

Crombie, A.C, *Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science (1100-1700)*, 2. bas., Oxford, 1971.

Crosby, S.M., *The Royal Abbey of St. Denis in the Time of Abbot Suger (1122-1151)*, New York, 1981.

Crosland, M.P., *Historical Studies in the Language of Chemistry*, Londra, 1962.

Dankert, W., *Unehrliche Leute. Die verfemten Berufe*, 2. bas., Münih ve Ratisbonne, 1979.

Delamare, *Traité de police*, 1713. Juliette Debrosse, *Recherches sur les*

teinturiers parisiens du XVI^e au XVIII^e siècle, Paris, EPHE (b. IV), 1995.

Deribéré, M., *la Couleur dans les activités humaines*, Paris, 1968.

Descamps, M.-A., *Psychasociologie de la mode*, Paris, 2.bas., 1984.

Deyon, S.-Lottin, A., *les Casseurs de l'été 1566. L'iconoclasme dans le Nord*, Paris, 1981.

Deusen, Van N., *Theology and Music at the Early University: the Case of Robert Grosseteste*, Leiden, 1995.

Deutz, de Rupert, *De divinis officiis* (yay. haz. J. Haacke, Turnhout, 1967, *Corpus christianorum, continuatio mediavevalis*, c. 7)

Dittmann, L., *Farbgestaltung und Fartheorie in der abendländischen Malerei*, Stuttgart, 1987.

Dommanget, M., *Histoire du drapeau rouge des origines à la guerre de 1939*, Paris, 1967.

Doren, A., *Studien aus der Florentiner Wirtschaftgeschichte. I: Die Florentiner Wollentuchindustrie*, Stuttgart, 1901.

Douglas, Mar, *Purity ond Danger*, Londra, 1992.

Dölger F., "Lumen Christi", *Antike und Christentum*, c. V, 1936 içinde, s. 10 vd.

Dumézil, Georges, *"Alboti, russati, virides", Rituels indo-européens à Rome*, Paris, 1954 içinde, s. 45-61.

E.G., Léonard, *Histoire générale du protestantisme*, c. I, Paris, 1961.

Eastwood, B.S., "Robert Grosseteste's Theory of the Rainbow. A Chapter in the History of Non-Experimental Science", *Archives internationoles d'histoire des sciences*, c. XIX, 1966 içinde, s. 313-332.

Eco, Renate, yay. haz., *Colore: divietti, decreti, discute*, Milano, 1985 (*Rassegna* dergisinin özel sayısı, s. 23, Eylül 1985).

Edelstein, S.M. ve Borghetty, H.C., *The "Plictho" of Giovon Venturo Rosetti*, Londra ve Cambridge (Mass.), 1969.

Eire, C., *Wor against the Idols. The Reformation of Workship from Erasmus to Calvin*, Cambridge (Mass.), 1986.

Eisenbart, Liselotte C., *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350-1700*, Göttingen, 1962.

Eva Heller, *Wie die Farben wirken*, Hamburg, 1989, s. 14-47.

Evans, S.M.-Borghetty, H.C., *The "Plictho" of Giovan Ventura Rosetti*, Cambridge [Mass.] ve Londra, 1969).

Faber Birren, *Selling Color to People*, New York, 1956, A *Survey in Words ond Pictures from Ancient Mysticism to Modern Science*, New York, 1963.

Fayette, de la M. Gilbert marquis, *Mémoires, correspondances et monuscrits*, Paris, 1837.

Feller, Robert L ve Roy, Ashok, *Artists' Pigments. A Hondbook of their History ond Chorocteristics*, 2 cilt, Washington, 1985-1986.

Finkelstein, L., *Jewish Self-Government in the Middle Ages*, yeni bas., Wesport, 1972.

Freiberg, de Thierry, *Troctatus de iride et rodiolibus impressionibus*, yay. haz. M.R. Pagnoni-Sturlese ve L. Sturlese, *Opera omnia*, c. IV, Hamburg, 1985 içinde, s. 95-268 [].

Friedman, J.M., *Color Printing in England, 1486-1870*, Yale, 1978.

Friedman, P., *Une histoire du Blue Jeans*, Paris, 1987.

Frodl-Kraft, E., "Die Farbsprache der gotischen Malerei. Ein Entwurf", *Wiener Johrbuch für Kunstgeschichte*, c. XXX-XXXI, 1977-1978 içinde, s. 89-178.

Froissart, Jean, *Poésies lyriques*, yay. haz. V. Chichmaref, Paris, 1909, c. I, s. 235, dize 1-4.

Gage, John, *Color ond Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londra, 1993.

Gallantin, de Marie-Lucile, *Ordonnances somptuaires ò Genève*, Cenevre, 1938

Garnier, J.-P., *le Drapeau blanc*, Paris, 1971.

Garside, C., *Zwingli and the Arts*, New Haven, 1966.

Gavel, Jonas, *Colour. A Study of its Position in the Art Theory of the Quattro- and Cinquecento*, Stockholm, 1979.

Geiger, A., *Zur Entwicklungsgeschichte der Menschheit*, 2. bas., Stuttgart, 1878.

Geoffroy, A., "Etude en rouge, 1789-1798", *Cahiers de lexicologie*, c. 51, 1988 içinde, s. 119-148.

Gernet, L., "Dénomination et perception des couleurs chez les Grecs", *Problèmes de la couleur*, yay. haz. I. Meyerson, Paris, 1957 içinde, s. 313-326;

Gerschel L., "Couleurs et teintures chez divers peuples indo-européens", *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, c. XXI, 1996 içinde, s. 603-624.

Gettens, R.J., "Lapis Lazuli und Ultramarine in Ancient Times", *Alumni*, c. 19, 1950 içinde, s. 342-357.

Giacolone Ramat, Anna, "Colori germanici nel mondo romanzo", *Atti e memorie dell'Academia toscana di scienze e lettere La Colombaria (Firenze)*, c. 32, 1967 içinde, s. 105-211.

Girardet, R., "Les trois couleurs", yay. haz. P. Nora. *les Lieux de mémoire*, c. I, Paris, 1984 içinde, s, 5-35.

Gladstone, W.E., *Studies on Homer and the Homeric Age*, Oxford, 1858, c. III, s. 458-499.

Gloth, H., *Das Spiel von den sieben Farben*, Königsberg, 1902.

Goethe, Wolfgang, *Materialen zur Geschichte der Farbenlehre*, 2 cilt, Münih, 1971.

Goethe, Wolfgang, *Zur Farbenlehre*, 2 cilt, Tübingen, 1810.

Goetz, K.E., "Waren die Römer blaublind", *Archiv für Lateinische Lexicographie und Grammatik*, c. XIV, 1906 içinde, s. 75-88 ve c. XV, 1908 içinde, s. 527-547.

Granger, G.W., "Objectivity of Colour Preferences", *Nature*, c. CLXX, 1952 içinde, s. 18-24.

Grayzel, S., *The Church and the Jews in the XIIIth Century*, 2. bas., New York, 1966.

Grisward, J., *Archéologie de l'épopée médiévale*, Paris, 1981.

Grodecki, L., *les Vitraux de Saint-Denis*, c. I, Paris, 1976, vd., *le Vitrail roman*, Fribourg, 1977.

Grodecki, L., ve C. Brisac, *le Vitrail gothique au XIIIe siècle*, Fribourg, 1984.

Grosseteste, Robert, *De iride sue de iride et speculo*, yay. haz. L. Baur, *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, c. IX, Münster, 1912 içinde, s. 72-78.

Grossmann, Maria, *Colori e lessico: studi sulla struttura semantica degli aggetivi di colare in catalano, castigliano, italiano, romano, latino ed ungherese*, Tübingen, 1988.

Grunzweig, A., "Le grand duc du Ponant", *Moyen Âge*, c. 62, 1956 içinde, s. 119-165

Gruzinski, Serge, *la Pensée métisse*, Paris, 1999.

Guerra, P., *Statuto dell'arte dei tintori di Lucca del 1255*, Lucca, 1864.

Guineau, Bernard, yay. haz., *Pigments et Colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1990.

Hahm, D.E., "Early Hellenistic Theories of Vision and the Perception of Colour", yay. haz. P. Machamer ve R.G. Turnbull, *Perception: Interrelations in the History and Philosophy of Science*, Berkeley, 1978 içinde, s. 12-24.

Haïm, Gabriel, *The Meaning of Western Commercial Artifacts for Eastern European Youth*, Tel Aviv, 1979.

Halbertsma, K.J.A., *A History of the Theory of Colour*, Amsterdam, 1949.

Hall, Marcia B., *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge (Mass.), 1992.

Halleux, R., "Pigments et colorants dans la *Mappae Clavicula*", yay. haz. B. Guineau, *Colloque international du CNRS. Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1990.

Harley, R., *Artists' Pigments (c. 1600-1835)*, 2. bas., Londra, 1982.

Harmignies, Roger, "Le drapeau européen", *Vexilla Belgica*, c. 7, 1983 içinde, s. 16-99.

Harte, N.B. ve Ponting, K.G., yay. haz., *Cloth and Clothing in Medieval Europe. Essays in Memory of E.M. Carus-Wilson*, Londra, 1982.

Haupt, G., *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, Leipzig-Dresden, 1941.

Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Aesthetik*, Berlin, 1832; Leipzig, 1931.

Heller, Eva, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, Hamburg, 1989.

Hellot, Jean, *l'Art de la teinture des laines et des étaffes de laine en grand et petit teint*, Paris, 1750.

Hermann Barge, *Andreas Bodenstein von Karlstadt*, Leipzig, 1905, c. I.

Hett, W.S., *Aristotle, Minor Works*, Cambridge, 1936 içinde, s. 3-45 (*Loeb Classical Library*, c. XIV).

Heuck, E., *Die Farbe in der französischen Kunsttheorie des XVII. Jahrhunderts*, Strasbourg, 1929.

Honorius, *Expositio in cantica canticorum*'unda (P.L, c. 172, seri 440-441)

Hoshino, H., *L'arte della lana in Firenze nel basso medioevo*, Floransa, 1980.

Hugues, D.O., "Sumptuary Laws and Social Relations in Renaissance Italy", yay. haz. J. Bossy, *Disputes and Settlements: Law and Human Relations in the West*, Cambridge.

Hunt, Alan, *Governance of the Consuming Passions. A History of Sumptuary Law*, Londra ve New York, 1996.

Hurry, John B., *The Woad Plant and its Dye*, Londra, 1930.

Imdahl, Max, *Couleur. Les Écrits des peintres français du Poussin à Delaunay*, Paris, 1996.

Imdahl, Max, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, Münih, 1987.

Indergand, Michel-Fagot, Philippe, *Bibliographie de la couleur*, 2 cilt, Paris, 1984-1988.

Jacobson-Widding, Anit, *Red-White-Black, as a Mode of Thought*, Stockholm, 1979.

Jaoul, Martine-Pinault, Madeleine, "La collection *Description des arts et métiers*. Etude des sources inédites", *Ethnologie française*, c. 12/4, 1982.

Jaoul, Martine, yay. haz., *Des teintes et des couleurs*, sergi, Paris, 1988.

Jecht, H., "Beiträge zur Geschichte des ostdeutschen Waidhandels und Tuchmacherge-werbes" *Neues Lausitzisches Magazin*, c. 99, 1923.

Jex-Blake K.-Sellers E., *The Elder Pliny' Chapters on the History of Art*, 2. bas., Londra, 1968.

Jorre, G., *Le Terrefort toulousain et Lauragais. Histoire et géographie agraires*, Toulouse, 1971.

Kandinsky, Wassily, *Ueber das Geistige in der Kunst*, Münih, 1912.

Kisch, G., "The Yellow Badge in History", *Historia Judaica*, c. 19, 1957 içinde, s. 89-146.

Kittel, H., yay. haz., *Pigmente*, Stuttgart, 1960.

Kranz, W., "Die ältesten Farbenlehren des Griechen", *Hermes*, c. XLVII, 1912 içinde, s. 84-85.

Kristol, A.M., *Color. Les Langues romanes devant le phénomène de la couleur*, Bern, 1978.

Kühn, H., "A Study of the Pigments and the Grounds used by Jan Vermeer",

National Gallery of Art (Washington), *Report and Studies in the History of Art*, Washington, 1968.

Lacey, Robert, *Ford, The Man and The Machine*, New York, 1968.

Lager, Carole, *l'Europe en quête de ses symboles*, Bern, 1995.

Laufer, Otto, *Farbensymbolik im deutschen Volsbrauch*, Hamburg, 1948.

Laurie, A.P., *The Pigments and Mediums of Old Masters*, Londra, 1914.

Lauterbach, F., *Der Kampf des Waides mit dem Indigo*, Leipzig, 1905.

Lauterbach, F., *Geschichte der in Deutschland bei der Färberei angewandten Farbstoffe, mit besonderer Berücksichtigung des mittelalterlichen Waidblaues*, Leipzig, 1905.

Lavenex Vergès, Fabienne, *Bleus égyptiens. De la pâte auto-émaillée au pigment bleu synthétique*, Paris ve Louvain, 1992.

Lebeer. L.. "De blauwe Huyck", *Gentsche Bijdragen tat de Kunstgeschiedenis*, c. VI, 1939-1940.

Le Blon, J.C., *Coloritto, or the Harmony of Colouring in Painting reduced to Mechanical Pratice*, Londra, 1725.

Le Blon, Jakob Christoffel, "La couleur en noir et blanc (XV^e^-XVIII^e^ siècle)", *le Livre et l'Historien. Études offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin*, Cenevre, 1997 içinde, s. 197-213.

Le Goff, J., *Saint Louis*, Paris, 1996, s. 136-139.

Le Rider, Jacques, *les Couleurs et les Mots*, Paris, 1997.

Legget, W.F., *Ancient and Medieval Dyes*, New York, 1944.

Lenclos, Jean-Philippe-Dominique, les *Couleurs de l'Europe. Géographie de la couleur*, Paris, 1995.

Lenclos, Jean-Philippe ve Dominique, les *Couleurs de la France. Maisons et paysages*, Paris, 1982.

Lespinasse, R., *Histoire générale de Paris. Les métiers et corporations de la ville de Paris*, cilt III *(Tissus, étoffes...)*, Paris, 1897.

Lichtenstein, Jacqueline, *la Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, 1989.

Lindberg, D.C., "Roger Bacon's Theory of the Rainbow. Progress or Regress?", *Isis*, c. 17, 1968 içinde, s. 235-248.

Lindberg, D.C., *John Pecham and the Science of Optics. Perspectiva communis*, Madison (ABD), 1970.

Lindberg, David C. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, 1976.

Little, A.G., "The Franciscan School at Oxford in the Thirteenth Century", *Archivum Franciscanum Historicum* c. 19, 1926 içinde, s. 803-874.

Lochmann, Angelika ve Overath, Angelika, yay. haz., *Das blaue Buch. Lesarten einer Farbe*, Nördlingen, 1988.

Lods, J., *le Roman de Percefarest*, Lille ve Cenevre, 1951.

Lory, E.L., "Les obsèques de Philippe le Bon...", *Mémoires de la Commission des Antiquités du département de la Côte d'or*, c. VII, 1865-1869.

Loumyer, Georges, *les Traditions techniques de la peinture médiévale*, Brüksel, 1920.

Luzzatto, L.,-Pompas, R., *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano, 1988.

Luzzatto, Lla ve Pompas, Renata, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano, 1988.

Macquer, P.-J. "Mémoire sur une nouvelle espèce de teinture bleue dans laquelle il n'entre ni pastel nl indigo", *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1749 içinde, s. 255-265.

Madou, Mireille, *le Costume civil*, Turnhout, 1986 *(Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, c. 47).

Magnus, H., *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*, Paris, 1878.

Marin, Louis, "Signe et représentation. Philippe de Champaigne et Port-Royal", *Annales ESC*, c. 25, 1970 içinde, s. 1-13.

Marsaudon, A., *les Syndicats jaunes*, Rouen, 1912.

Martius, H., *Die Bezeichnungen der blauen Farbe in der romanischen Sprachen*, tez, Erlangen, 1947.

Marty, F., *Die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung des Farbensinnes*, Viyana 1879;

Maur, Raban, *De clericorum institutione*'si (yay. haz. Knöpfler, Münih, 1890)

Maury, A., *les Emblèmes et les drapeaux de la France, le coq gaulois*, Paris, 1904

Mc Evoy, J.J., *Robert Grosseteste, Exegete and Philosopher*, Aldershot, 1994.

Mellinkoff, R., *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley, 1991.

Merrified, M.P., (yay. haz.)*Liber magistri Petri de Sancto Audemaro de coloribus faciendis, Original Treatises dating from the XII^th^ to the XVIII^th^ on the Art of Painting...*, Londra, 1849

Merrifield, Mary P., *Original Treatises dating from the XII^th^ to the XVIII^th^ Centuries on the Art of Painting*, 2 cilt, Londra, 1849.

Meunier, Annie, "Quelques remarques sur les adjectifs de couleur", *Annales de l'Université de Toulouse*, c. 11/5, 1975 içinde, s. 37-62.

Meyerson, Ignace, yay. haz., *Problèmes de la couleur*, Paris, 1957.

Miles, D., *Forbidden Pleasures: Sumptuary Laws and the Ideology of Moral Decline in the Ancient Rome*, Londra, 1987). Ovidius, *Sevme Sanat*'nda (III, 171-172).

Mollard-Desfour, Annie, *le Dictionnaire des mots et expressions de couleur. Le bleu*, Paris, 1998.

Mollard, Annie-Dufour, *le Dictionnaire des mots et expressions de couleur du XX^e^ siècle. Le bleu*, Paris, 1998.

Mollat du Jourdain, M., "La draperie normande", Istituto internazionale di storia economica F. Datini (Prato), *Pruduzione, commercio e consumo dei panni*

di lana (XII^e-XIII^e), Floransa, 1976 içinde, s. 403-422 ve özellikle s. 419-420.

Monnereau, E., *le Parfait indigotier ou description de l'indigo*, Amsterdam, 1765.

Montagna, Giovanni, *I pigmenti. Prontuario per l'arte e il restauro*, Floransa, 1993.

Monticolo, G, *(I capitolari delle arti veneziane...*, Roma, 1896-1914, 4 cilt)

Moran, J., *Essays on the Early Christian Church*, Dublin, 1864, s. 171-172.

Müller-Boré, K., *Stilistische Untersuchungen zum Farbwort und zur Verwendung der Farbe in der älteren griechischen Poesie*, Berlin, 1922.

Nathan, H., *Levi Strauss and Company, Taylors to the World*, Berkeley, 1976.

Newton, Isaac, *Opticks or a Treatse of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, Londra 1704.

Newton, S.M., *Fashion in the Age of the Black Prince. A Study of the Years 1340-1365*, Londra, 1980.

Noël, Benoit, *l'Histoire du cinéma couleur*, Croissy-sur-Seine, 1995.

Orléans, de Charles, *Poésies*, yay. haz. P. Champion, Paris, 81.

Osborn, H., "Colour Concepts of the Ancient Greeks", *British Journal of Aesthetics*, c. VIII, 1968 içinde, s. 274-292.

Otis, L., *Prostitution in Medieval Society. The History of an Urban Institution in Languedoc*, Chicago, 1985.

Ott, André, *Études sur les couleurs en vieux français*, Paris, 1899.

Oudry, Jean-Baptiste, *le Cabinet de l'amateur*'de (Paris, 1861).

Overath, Angelika, *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Kunst*, Stuttgart, 1987.

Page, A., *Vêtir le prince. Tissus et couleurs à la cour de Savoie (1427-1457)*, Lozan, 1993.

Page, Agnès, *Vêtir le prince. Tissus et couleurs à la cour de Savoie (1427-1447)*, Lozan, 1993.

Panofsky, E, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasure*, 2. bas., Princeton, 1979.

Parisli Germanus, *Expositio brevis liturgiae gallicanae*, yay. haz. H. Ratcliff, 1971.

Pastore, N., *Selective History of Theories of Visual Perception*, 1650-1950, Oxford, 1971.

Pastoureau, M, "La Couleur verte au XVI^e siècle: traditions et mutations", yay. haz. Jones-Davies (M.-T.), *Shakespeare. Le monde vert: rites et renouveau*, Paris, Les Belles Lettres, 1995 içinde, s. 28-38.

Pastoureau, M, *Armorial des chevaliers de la Table ronde*, Paris, 1983.

Pastoureau, M, *l'Étoffe du Diable. Une Histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, 1991.

Pastoureau, M.-Schmitt, J.-C., *Europe. Mémoire et emblèmes*, Paris, 1990.

Pastoureau, M., "L'Église et la couleur des origines à la Réforme", *Bibliothèque de l'École des chartes*, c. 147, 1989 içinde, s. 203-230.

Pastoureau, M., *Étude sur la sensibilité et la symbolique médiévales*, Paris, 1986.

Pastoureau, M., "Ceci est mon sang. Le christianisme médiéval et la couleur rouge", yay. haz. D. Alexandre-Bidon, *le Pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses*, Paris, Cerf, 1990 içinde, s. 43-56; ve "*La Réforme et la couleur*", *Bulletin de la Société d'histoire du protestantisme français*, c. 138, Temmuz-Eylül 1992 içinde, s. 323-342.

Pastoureau, M., "La diffusion des armoiries et les débuts de l'héraldique (vers. 1175-vers. 1225)", Colloques internationaux de CNRS, *la France de Philippe Auguste*, Paris (1980), 1982 içinde, s. 737-760.

Pastoureau, M., "Le roi des lis. Emblèmes dynastiques et symboles royaux", Archives nationales, *Corpus des sceaux français du Moyen Âge*, c. II: *les Sceaux de rois et de régence*, Paris, 1991 içinde, s. 35-48.

Pastoureau, M., "Les Cisterciens et la couleur au XIIe siècle". *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, c. 136, 1998 içinde, s. 21-30,

Pastoureau, M., "*Ordo colorum*. Notes sur la naissance des couleurs liturgiques", *La Maison-Dieu. Revue de pastorale liturgique*, c. 176, 1988 yılının 4. sayısı içinde, s. 54-66; burada s. 62-63.

Pastoureau, M., "Une histoire des couleurs est-elle possible?", *Ethnologie française*, 1990/4 içinde, s. 368-377; s. 373-375.

Pastoureau, M., *l'Étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, 1991.

Pastoureau, M., *L'Hermine et le Sinople*, Paris, 1982, s. 261-314 ve *Figures et Couleurs*.

Pastoureau, M., *les Emblèmes de la France*, Paris, 1998.

Pastoureau, M., *Traité d'héraldique*, Paris, 1993, s. 113-121, "Vogue et perception des couleurs dans l'Occident médiéval: le témoignage des armoiries", *Actes du 102e congrès national des sociétés savantes. Section de philologie et d'histoire* (Limoges, 1977), Paris, 1979, c. II.

Pastoureau, Michel, "Du bleu au noir. Éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge", *Médiévales*, c. 14, Haziran 1988 içinde, s. 9-22.

Pastoureau, Michel, "Entre vert et noir. Petit dictionnaire historique de la couleur bleue", *Azur* (sergi, Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1993), Paris, 1993 içinde, s. 254-264.

Pastoureau, Michel, "L'Église et la couleur des origines à la Réforme", *Bibliothèque de l'École des chartres*, c. 147, 1989 içinde, s. 203-230.

Pastoureau, Michel, "La couleur en noir et blanc (XVe-XVIIIe siècle)", *le Livre et l'Historien. Études offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin*, Cenevre, 1997 içinde, s. 197-213.

Pastoureau, Michel, "La promotion de la couleur bleue au XIIIe siècle: le témoignage de l'héraldique et de l'emblématique", *Il colore nel medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Atti delle giornate di studi (Lucca, 5-6 maggio 1995)*, Lucca, 1996 içinde, s. 7-16.

Pastoureau, Michel, "La Réforme et la couleur", *Bulletin de la Société*

d'histoire du protestantisme français, c. 138, Temmuz-Eylül 1992 içinde, s. 323-342.

Pastoureau, Michel, "Voir les couleurs au XIII[e] siècle", *Micrologus. Nature, Science and Medieval Societies*, c. VI *(View and Vision in the Middle Ages)*, 1998, c. II içinde, s. 147-165.

Pastoureau, Michel, *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1989.

Pastoureau, Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, 2. bas., Paris, 1999.

Pastoureau, Michel, *Figures et Couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, 1986.

Pastoureau, Michel, *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, 1998.

Pastoureau, Michel, *l'Étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, 1991, s. 17-47.

Pastoureau, Michel, *les Emblèmes de la France*, Paris, 1999.

Pastoureau, Michel, *Traité d'heraldique*, 2. bas., Paris, 1993.

Pavan, Vincenzo, *La veste bianca battesimale*, indicium *escatologico nella Chiesa dei primi secoli, Augustinianum* (Roma), c. 18, 1978 içinde, s. 257-271.

Pecham, John, *De iride*, yay. haz. D.C. Lindberg, *John Pecham and the Science of Optics. Perspectiva communis*, Madison (ABD), 1970.

Pellegrin, Nicole, "Les provinces du bleu", *Sublime indigo*, sergi: Marsilya, 1987, Fribourg.

Pellegrin, Nicole, *les Vêtements de la liberté. Abécédaires des pratiques vestimentaires françaises de 1780 à 1800*, Paris, 1989.

Perrot, F., "La couleur et le vitrail", *Cahiers de civilisation médiévale*, Temmuz-Eylül 1996 içinde.

Perry, M., *Gender and Disorder in Early Modern Seville*, Princeton, 1990.

Piles, de Roger, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1989,

Pinault, Madeleine, "Savants et teinturiers", *Sublime indigo*, sergi: Marsilya, 1987, Fribourg, 1987.

Pinoteau, H., "La création des armes de France au XII[e] siècle", *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1980-1981.

Pinoteau, Hervé, *le Chaos français et ses signes. Étude sur la symbolique de l'État français depuis la Révolution de 1789*, La Roche-Rigault, 1998.

Pinoteau, Hervé, *Vingt-cinq ans d'études dynastiques*, Paris, 1984.

Piponnier, Françoise ve Mane, Perrine, *Se vêtir au Moyen Âge*, Paris, 1995.

Piponnier, Françoise, *Costume et Vie sociale. La cour d'Anjou, XIV[e]-XV[e] siècles*, Paris-Lahey, 1970.

Planche, A., "Le gris de l'espoir", *Romania*, c. 94, 1973 içinde, s. 289-302.

Platnauer, M., "Greek Colour-Perception", *Classical Quaterly*, c. XV, 1921 içinde, s. 155-202.

Plinius, *Naturalis Historia* (*Doğa Tarihi*) kitap XXXV, bölüm 27, paragraf 1.

Ploss, Emil Ernst, *Ein Buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelolter*, 6. bas., Münih, 1989.

Poerck, de G., *la Draperie médiévale en Flandre et en Artais*, Brugge, 1951, 3 cilt (özellikle c. I. s. 150-194).

Pollini, N., *la Mort du prince. Les Rituels funèbres de la Maison de Savoie (1343-1451)*, Lozan, 1993.

Portmann, Adolf ve Ritsema, Rudolf, yay. haz., *The Realms of Colour. Die Welt der Forben*, Leiden, 1974 (*Eranos Yearbook*, 1972).

Pouchelle, Marie-Christine, yay. haz., *Paradoxes de la couleur*, Paris, 1990 (*Ethnologie française* dergisinin özel sayısı, c. XX/4, Ekim-Aralık 1990).

Price, T.R., "The Color System of Virgil", *The American Journal of Philology*, 1883 içinde, s. 18 vd.

Proskauer, H.O., *Zum Studium von Goethes Farbenlehre*, Basel, 1968.

Puymaurin, de M., *Notice sur le pastel, sa culture et les moyens d'en tirer de l'indigo*, Paris, 1810.

Quicherat, Jules, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1875.

Ravid, B., "From yellow to red. On the Distinguishing Head Covering of the Jews of Venice", *Jewish History*, s. 6, 1992, fas. 1-2 içinde, s. 179-210.

Rebora, G., *Un manuale di tintoria del Quottrocento*, Milano, 1970.

Richards, J., *Sex, Dissidence and Demnation. Minority Groups in the Middle Ages*, Londra, 1990.

Richter, M., *Das Schriftum über Goethes Farbenlehre*, Berlin, 1938.

Robert, Ulysse, "Les signes d'infamie au Moyen Âge: juifs, sarrasins, hérétiques, lépreux, cagots et filles publiques", *Mémories de la Société nationale des antiquaires de France*, c. 49. 1888 içinde, s. 57-172.

Roche-Bernard, Geneviève ve Ferdière, Alain, *Costumes et Textiles en Gaule romaine*, Paris, 1993.

Roche, Daniel, la *Culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, 1989.

Rodan, Florian-Préaud, Maxime, *Anatomie de la couleur*, (Paris, Bibliothèque natlonale de France, 1995).

Roosen-Runge, Heinz, *Farbgebung und Maltechnik frühmittelalterlicher Buchmalerei*, 2 cilt, Münih, 1967.

Roque, Georges, *Art et Science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, 1997.

Rosen, von L., *Lapis lazuli in geological contexts and in ancient written sources*, Göteborg, 1988; A. Roy, *Artists' Pigments. A Handbook of their History and*

Characteristics, Washington, 1933.

Rossiaud, J., *la Prostitution médiévale*, Paris, 1988.

Rowe, C., "Conceptions of Colour and Colour Symbolism in the Ancient World", *Eranos Jahrbuch*, 1972 (Leiden, 1974) içinde, s. 327-364.

Roy, Ashok, (yay. haz.) *Artist's Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, s. 2, Washington ve Oxford, 1993.

Rubens, A., *A History of Jewish Costume*, Londra, 1967 ve L. Finkelstein, *Jewish Self-Government in the Middle Ages*, yeni bas., Wesport, 1972.

Rufino, P.G., *Le Pastel, or bleu de pays de cocagne*, Panayrac, 1992.

Rzepinska, M., *Historia coloru u dziejach malatstwa europejskiego*, 3. bas., Varşova, 1989.

Saint-Victor, de Richard, *In cantica canticorum explicatio;* bölüm XXXVI'da (P.L., c. 196, seri 509-510)

Saint-Victor, de Hugues, *De sacramentis christianae fidei* vs. (=P.L. 175-176).

Salvat, M., "Le traité des couleurs de Barthélemy l'Anglais", *Senefiance*, sayı 24 *(Les couleurs au Moyen Âge)*, Aix-en-Provence, 1988.

Sansy, Danielle, "Chapeau juif ou chapeau pointu?", *Symbole des Alltags. Alltag der Symbole. Festchrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag*, Graz, 1992 içinde, s. 349-375.

Scavizzi, G., *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*, Roma, 1981.

Schäfer, Barbara, *Die Semantik der Farbadjektive im Altfranzösischen*, Tübingen, 1987.

Schindler, M., *Goethe's Theory of Colours*, Horsham, 1978.

Schmidt-Claussing, F., *Zwingli als Liturgist*, Berlin, 1952.

Schmidt, P., *Goethe's Farbensymbolik*, Stuttgart, 1965.

Schmoller, G., *Die Stassburger Tuch-und Weberzunft*, Strasbourg, 1879, s. 223.

Scholz, R., *Aus der Geschichte des Farbstoffhandels im Mittelalter*, Münih, 1929.

Schulz, Gerhard, (yay. haz.) *Novalis Werke commentiert*, 2. bas., Münih, 1981.

Schulz, W., *Das Farbenempfindungsystem der Hel-le-nen'de*, Leipzig, 1904.

Sepper, D.L., *Goethe contra Newton. Polemics and the Project for a new Science of Colour*, Oxford, 1988.

Sevillalı Isidoros, *De ecclesiasticis officiis* (yay. haz. H. Lawson, Turnhout, 1988, *Corpus Christianorum, series latina*, c. 113).

Shapiro, A.E., "Artists' Colors and Newton's Colors", *Isis*, c. 85, 1994 içinde, s. 600-630.

Sharp, D.E., *Franciscan Philosophy at Oxford in the Thirteenth Century*, Oxford, 1930.

Sherman, P.D., *Colour Vision in the Nineteenth Century: the Young-Helmholtz-Maxwell Theory*, Cambridge, 1981.

Simson, von O.,-Kelch, J., (yay. haz.) *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Berlin, 1973.

Singermann, F., *Die Kennzeichnung der Juden im Mittelalter*, Berlin, 1915

Smith, C.S., Hawthorne,-J.G., *Mappae clavicula. A Little Key to the World of Medieval Techniques*, Philadelphia, 1974 *(Transactions of The American Philosophical Society*, n.s., c. 64/IV).

Smith, Withney, *les Drapeaux à travers les âges et dans le monde entier*, Paris, 1976.

Southern, R.W., *Robert Grosseteste: the Growth of an English Mind in medieval Europe*, Oxford, 1972.

Sowers, R., "On the Blues of Chartres", *The Art Bulletin*, c. XLVIII/2, 1966 içinde, s. 218-225.

Strabon, Walafrid, *Liber de exordiis et incrementis quarumdam in observationibus ecclesiasticis rerum'u* (yay. haz. Knöpfler, Münih, 1901).

Stratton, G.M., tarafından derlenen metinler, *Theophrastus and the Greek Physiological Psychology before Aristotle*, Londra, 1917.

Strupperich, R., *Das münsterische Taüfertum*, Münster, 1958.

Tachau, K., *Vision and Certitude in the Age of Ockham. Optics, Epistemology and the Foundatitons of Semantics (1250-1345)*, Leiden, 1988.

Techné. La science au service de l'art et des civilisations, c. 4, 1996 ("La couleur et ses pigments").

Tesseydre, B., *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1965.

Teyssèdre, Bernard, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1957.

Thompson, Daniel V., *The Material of Medieval Painting*, Londra, 1936.

Thorner, Isidor, "Ascetic Protestantism and the Development of Science and Technology", *The American Journal of Sociology*, c. 58, 1952-1953 içinde, s. 25-38.

Tolaini, F., "Una banca dati per lo studio dei ricettari medievali di colori", *Centro di Ricerche Informatische per i Beni Culturale (Pisa). Ballettino d'informazioni*, c. V, 1995, fas. 1.

Tornay, Serge, yay. haz., *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, 1978.

Tournier, M., "Les *jaunes*. Un mot-fantasme de la fin du XIX^e siècle", *les Mots*, c. 8, 1984 içinde, s. 125-146.

Trexler, R., *Public Life in Renaissance Florence*, New York, 1980

Vaughan, R., *John the Fearless: the Growth of Burgundian Power*, Londra, 1966.

Vaughan, R., *Philip the Good: the Apogee of Burgundy*, Londra, 1970.

Verdier, P., "Réflexions sur l'esthétique de Suger", *Mélanges E.R. Labande*, Paris, 1975 içinde, s. 699-709.

Vergès Lavenex, F., *Bleus égyptiens. De la pâte auto-émaillée au pigment bleu synthétique*, Louvain, 1992.

Viatte, Françoise, yay. haz., *Sublime indigo* (sergi, Marsilya, 1987), Fribourg, 1987.

Vincent, J.M., *Costume and Conduct in the Laws of Basel, Bern and Zurich*, Baltimore, 1935.

Vogt, Hans Heinrich, *Farben und ihre Geschichte*, Stuttgart, 1973.

Voltaire, *Élemenles de la philosophie de Newton mis à la portée de tout le monde* (Paris, 1738).

Wackernagel, W., "Die Farben-und Blumensprache des Mittelalters", *Abhandlungen zur deutschen Altertumskunde und Kunstgeschichte*, Leipzig, 1872 içinde, s. 143-240.

Wadum, J., *Vermeer Illuminated, Conservation, Restoration and Research*, Lahey, 1995.

Walde, A.-J.B. Hofman, *Lateinisches etymolagisches Wörterbuch*, 3. bas., Heidelberg, 1934, c. III, s. 151-154.

Wallace, Ronald S., *Calvin, Geneva and the Reformation*, Edinburg, 1988.

Wartburg, von Walther, *Französisches etymotogisches Wörterbuch*, c. VIII, dizi 276-277a.

Weckerlin, J.B., *le Drap "escarlate" du Moyen Âge. Essai sur l'étymologie et la signification du mat écarlate, et notes techniques sur la fabrication de ce drap de laine au Moyen Âge*, Lyon, 1905.

Weise, O., *Die Farbenbezeichungen bei der Griechen und Römern, Philologus*, c. XLVI, 1888 içinde, s. 593-605.

Westphal, John, *Colour: A Philosophical Introduction*, 2. bas., Londra, 1991.

Wielandt, F., *Das Konstanzer Leinengewerbe. Geschichte und Organisation*, Konstanz, 1950.

Wierzbicka, Anna, "The Meaning of Color Terms: Cromatology and Culture", *Cognitive Linguistics*, c. I/1, 1990 içinde, s. 99-150.

Wirth, Jean, "Le dogme en image: Luther et l'iconographie", *Revue de l'art*, c. 52, 1981 içinde, s. 9-21.

Witelo, *Perspectiva*, yay. haz. S. Unguru, Varşova, 1991.

Wittgenstein, Ludwig, *Bemerkungen über die Farben*, Frankfurt am Main, 1979.

Wolff, P., *Commerces et marchands de Toulouse*, Paris, 1954.

Woodward, M.D., "Preparatio coerulei prussiaci ex Germanica missa", *Philosophical Transactions*, Londra, 1726.

Wright, F.A., "A Note on Plato's Definition of Colour", *Classical Review*, c. XXXIII/4, 1919 içinde, s. 121-134.

Würschmidt, *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*'in (Münster, 1914)

Zahan, Dominique, "L'homme et la couleur", yay. haz. Jean Poirier, *Histoire des mœurs*. Cilt I: *Les coordonnées de l'homme et la culture matérielle*, Paris, 1990 içinde, s. 115-180.

Zahan, Dominique, les *Drapeaux et leur symbolique*, Strasbourg, 1993.

KIRKMERAK 25



MAVİ

Antik Roma'da barbarların, yabancıların rengidir, Antikçağ'da renk bile sayılmaz, Antik Yunan'da hiçbir metinde adı geçmez, öyle ki bazı filologlar Yunanlıların maviyi göremediklerini bile düşünürler, Ortaçağ'da Katolikler adını bile anmazlar... Sonra birden her şey değişir. Mavinin Avrupa toplumlarındaki tarihi inanılmaz bir yön değiştirmeyle yazılmıştır: Başka deyişle, yerden göğe yükselir adeta.

Michel Pastoureau'nun bu şaşırtıcı çalışması, Antikçağ ve Ortaçağ toplumlarından Modern Çağ'a kadar, söz dağarcıkları, kumaşlar, giysiler, semboller, günlük yaşam, din ve sanat üzerinden mavi rengin toplumsal alandaki evrimini inceliyor. Eskiden Avrupa'da hor görülen bir renkken, bugün nasıl açık ara en sevilen renk mertebesine eriştiğini tüm sosyolojik ve psikolojik yönleriyle mercek altına alıyor. Pastoureau, renklerin de bir tarihi ve hayatı olduğunu, mavinin heyecan verici macerasıyla gözler önüne seriyor.

ISBN 978-975-07-1838-0