

HİNT SANATI VE UYGARLIĞINDA

MİTLER VE SİMGELER

Heinrich Zimmer



KABALCI

HEINRICH ZIMMER
HİNT SANATI VE UYGARLIĞINDA
MİTLER VE SİMGELER



KABALCI YAYINEVİ: 218
Antropoloji, Arkeoloji, Mitoloji Dizisi: 23

Heinrich Zimmer 1890'da Greifwald'da doğdu, 1943'te New York yakasındaki New Rochelle'de öldü. 1939'da Oxford'da ders vermek için Heidelberg'deki profesörlüğünden istifa etti. Sonunda New York'daki Columbia Üniversitesi'nde dersler verdi. Ani ölümü üzerine ders notları ve çalışmaları Joseph Campbell'in editörlüğünde *Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler*, *Kral ve Hortlak* ve *Hint Felsefeleri* başlıklarıyla kitaplaştırıldı.

Joseph Campbell mitler üzerine çalışmalarıyla tanınır. 1904'te New York'ta doğdu, Columbia Üniversitesi'nde eğitim gördü. Ortaçağ yazını üzerine uzmanlaştı ve master derecesini aldıktan sonra çalışmalarına Paris ve Münih üniversitelerinde devam etti. 1929'da New York'a döndü ve 1934'ten 1972'ye kadar Karşılaştırmalı Edebiyat dersi vereceği Sarah Lawrence Koleji'nde göreve başladı. İlk özgün çalışması *The Hero With a Thousand Faces* (*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Kabalcı Yayınevi, 2001) klasikleşti. Joseph Campbell 1987'de yaşama veda etmiştir.

Heinrich Zimmer
Myths and Symbols in Indian Art and Civilization
© Bollingen Foundation, Princeton University Press, 1946

Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler © Kabalcı Yayınevi, 2001
(Akçalı Ajans aracılığıyla)
Birinci Basım: Mayıs 2004

Teknik Hazırlık: Zeliha Güler
Kapak Düzeni: Serdar Bal
Yayıma Hazırlayan: Seçkin Erdi

KABALCI YAYINEVİ
Himaye-i Etfal Sok. 8-B Cağaloğlu 34110 İSTANBUL
Tel: (0212) 526 85 86 Faks: (0212) 513 63 05
yayınevi@kabalci.com.tr www.kabalci.com.tr

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Cataloging-in-Publication Data (CIP)
Zimmer, Heinrich
Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler
1. Dinsel İnançlar 2. Budizm 3. Hinduizm
4. Hint Edebiyatı 5. Hint Sanatı
ISBN 975-8240-69-2

Baskı: Yaylacık Matbaacılık San. Ltd. Şti. (0212) 567 80 03
Litros Yolu Fatih San. Sitesi No: 12/197-203 Topkapı-İSTANBUL

HEINRICH ZIMMER

HİNT
SANATI VE UYGARLIĞINDA
MİTLER VE SİMGELER

EDİTÖR: JOSEPH CAMPBELL

Çeviren: Gül Çağalı Güven

İÇİNDEKİLER

EDİTÖRÜN ÖNSÖZÜ, 7

BÖLÜM BİR

SONSUZLUK VE ZAMAN, 9

1. KARINCALAR'IN TÖRENİ	9
2. YENİDEN DOĞUM ÇARKI	17
3. YAŞAMIN BİLGELİÇİ	27

BÖLÜM İKİ

VIŞNU MİTOLOJİSİ, 33

1. VIŞNU'NUN MĀYĀ'SI	33
2. VAROLUŞ SULARI	37
3. HIÇLIK SULARI	46
4. HİNT SANATINDA MĀYĀ	65

BÖLÜM ÜÇ

YAŞAMIN MUHAFIZLARI, 71

1. YILAN, VIŞNU VE BUDHA'NIN DESTEKÇİSİ	71
2. TANRILAR VE TAŞITLARI	81
3. YILAN VE KUŞ	85
4. YILANIN DENETLEYİCİSİ OLARAK VIŞNU	90
5. NİLÜFER	104
6. FİL	118
7. KUTSAL IRMAKLAR	125

BÖLÜM DÖRT

ŞİVA'NIN KOZMİK HAZZI, 141

1. "TEMEL Biçim" ve "OYUNBAZ TEZAHÜRLER"	141
--	-----

2. GENİŞLEYEN BİÇİM GÖRÜNGÜSÜ.....	149
3. ŞİVA-ŞAKTİ.....	156
4. YÜCE TANRI.....	169
5. ŞİVA'NIN DANSI.....	172
6. GÖRKEMİN ÇEHRESİ.....	198
7. ÜÇ KENTİN YIKICISI.....	209

BÖLÜM BEŞ
TANRIÇA, 215

1. TANRIÇA'NIN KÖKENİ.....	215
2. MÜCEVHERLER ADASI.....	224

SONUÇ, 245

DİZİN, 251

RESİMLER, 261

EDİTÖRÜN ÖNSÖZÜ

Heinrich Zimmer'in (1890-1943), ABD'ye gelişinden iki yıl sonra ansızın zatürreeden ölmesi büyük bir kayıp oldu. Kariyerinin kesinlikle en verimli noktasındaydı. Hızla olgunlaşmakta olan projelerine tanıklık eden iki sandık dolusu notu ve kâğıdı ardında bıraktı. Columbia Üniversitesi'nde vermekte olduğu dersler, kitaba dönüştürülerek yayımlanmak üzere kabaca daktilo edilmiş ve düzenlenmiş haldeydi; Hint tıbbı hakkında bir kitap yarı yarıya tamamlanmıştı; Sanskritçe çalışmalarına giriş niteliğinde bir kitabın ana hatları çizilmişti; mitoloji üzerine popüler bir çalışmaya başlanmıştı. Kütüphanesinin ve dosyalarının her yerine dağılmış Almanca, İngilizce, Sanskritçe ve Fransızca yazılmış notları içeren bir sürü kâğıt, yazılacak makaleleri, yapılacak araştırmaları, hatta savaşın sona ermesinden sonra Hindistan'ın özgül mahallerine yapılacak araştırma gezileri olduğunu düşündürüyordu. Alışkanlıklarına çabucak ayak uydurduğu yeni ülkesinin entelektüel mirasına katkıda bulunmaya yönelik büyük bir coşku vardı içinde. Ancak ansızın hastalanıp yedi gün içinde bu dünyadan göçtüğü sırada, temposunu yeni yeni hızlandırmaya başlamıştı.

Birdenbire kesintiye uğrayan bu çalışmaların elden geldiğince büyük bölümünü unutulup gitmekten kurtarma çabasına derhal girişildi. *Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler* adlı bu kitap, 1942 yılında Columbia Üniversitesi'nde verilen bir dersin notları üzerinde yapılan çalışma sonucunda ortaya çıktı. Daktilo edilmiş ders notlarına, sınıfta doğaçlama yapılan ayrıntılı anlatımlar ve iki yüzü aşkın bir dizi diyapozitif eklenmişti. Bütün bunların bir kitaba dönüşümü hatırı sayılır bir yeniden yazma, yeniden düzenleme, kısaltma ve ge-

nişletme çalışmasını gerektiriyordu. Bu yeniden yapılandırma çalışması için gereken malzemenin çoğunu, Dr. Zimmer'le yapılan sohbetlerin anıları sağladı. Böyle bir kaynağın olmadığı yerlerde ise, onun en çok saygı duyduğu otoritelere başvurdum.

Dr. Ananda K. Coomaraswamy kitabın tamamlanması için bir dizi ek not hazırlama nezaketini gösterdi. Yaptığı eklemeler köşeli parantezler içinde verildi ve AKC harfleriyle belirtildi; hiç kuşkusuz bu eklemeleri Dr. Zimmer de gönülden onayladı. Resim 55'in baskısı ve kitabın başından sonuna kadar yaptığı tashihler için de Dr. Coomaraswamy'ye minnet borçluyum.

Dr. Zimmer herhangi bir basılı kitap için şart olan alıntılar, anmalar ve göndermeleri belirtme ihtiyacını kişisel belgelerinde doğal olarak duymadığından, sayısız mit ve görsel malzemenin kaynaklarının izini sürmek gibi son derece karmaşık bir sorumluluk editörün omuzlarındaydı. Resimleri seçmek, düzenlemek ve tanımlamakta bana yardımcı olan ve el yazmasının ilk taslağını okuyan Columbia Üniversitesi'nden Dr. Marguerite Block'a, fotoğrafların birçoğunun kaynaklarını bulmamı sağlayan Bay ve Bayan Nasli Heeramanek'e, birçok mitin Sanskritçe orijinallerine ulaşmakta önerileriyle bana yol gösteren Leyden Üniversitesi'nin eski mensuplarından Dr. David Friedman'a ve asıl araştırma işinin büyük bir bölümünü yerine getiren, el yazması ve prova baskılar üzerine emek harcayan ve ayrıntıların biktırıcı yükünün sorumluluğunu üstlenen Bayan Peter Geiger'e teşekkür etmek istiyorum. Swami Nikhılananda kütüphanesini açtı ve tavsiyeleriyle yardımcı oldu. Bayan Margaret Wing, el yazmasının son iki prova baskısını gözden geçirdi. Bu dostların cömertçe sundukları yardımlar olmasaydı bu kitap asla ortaya çıkamazdı.

BÖLÜM BİR

SONSUZLUK VE ZAMAN

1

KARINICALAR'IN TÖRENİ

İndra ejderhayı, cennetin sularını göbeğinde esir tutarak bir bulut yılanının uzumsuz şekliyle dağlarda çöreklenmiş dev titanı vahşice öldürdü . Tanrı, yıldırımını biçimsiz büklünlerin tam ortasına fırlattı; canavar kuru bir saz demeti gibi paramparça oldu. Sular serbest kaldı ve bir kez daha dünyanın her yerinde dolaşmak üzere şeritler halinde yeryüzünde akmaya başladı.

Bu sel yaşam seliydi ve herkese aitti. Tarla ve ormanın özsuyu ve damarlarında akan kandı. Canavar hırslı, bencil, koca gövdesini gökyüzü ve yeryüzü arasında tutarak herkes için yararlı olan şeyi sömürüp durmuş, ama şimdi yok edilmişti. Sular bir kez daha akıyordu. Titanlar yeraltı dünyasına çekiliyor, tanrılar ise hükümranlıklarını yeniden kurmak üzere dünyanın merkezindeki dağın zirvesine dönüyordu.

Ejderhanın egemen olduğu dönem boyunca tanrıların yüce kentinin görkemli köşkleri yıkılıp gitmişti. İndra'nın ilk işi bunları yeniden yaptırmak oldu. Göklerin bütün tanrıları kurtarıcıları olarak ona övgüler düzüyordu. Zaferinden duyduğu büyük gurur ve kudretinin bilinciyle alabildiğine coşan İndra sanat ve zanaat tanrısı Vişvakarman'ı huzuruna çağırarak, tanrıların kralının eşi benzeri olınayan ihtişamına yaraşır bir saray inşa etmesini buyurdu.

Mucizevi bir yeteneğe sahip olan Vişvakarman bir yıl içinde sarayları ve bahçeleri, gölleri ve kuleleriyle harikulade, ıslık ıslık bir ikametgâh inşa etmeyi başardı. Ancak inşaat ilerledikçe İndra'nın talepleri gitgide daha ayrıntılı, kafa-

sında oluşan görüler gitgide daha kapsamlı olmaya başlamıştı. Ek teraslar ve pavyonlar, daha çok gölet, daha çok koru ve daha çok eğlence alanı isteyip duruyordu. İndra ne zaman inşaata bir göz atmaya gelse tasarlanması gereken yeni yeni görüler ona açılıyordu. Şimdiden çaresizliğe düşen ilahi zanaatkâr yukarıdan yardım istemeye karar verdi. İhtiras, çekişme ve şaşaanın hakim olduğu karmaşık tanrılar dağının çok üstünde ikamet eden Evrensel Tin'in saf tecessümü olan demiurgos Brahmâ'ya başvurdu.

Vişvakarman gizlice daha yüksek makama başvurup da durumunu anlattığı zaman Brahmâ onu yatıştırdı. "Çok yakında yükünden kurtulacaksın" dedi. "Huzur içinde evine dön." Daha sonra, Vişvakarman hızla İndra'nın kentine inerken, Brahmâ da daha yüce bir kata doğru yola koyuldu. Yaratıcı olarak onun bir eyleyeninden başka bir şey olmadığı Yüce Varlık'ın, yani Vişnu'nun huzuruna çıktı. Vişnu kutlu sükûnunda ona dinledi ve yalnızca başıyla onaylayarak Vişvakarman'ın dileğinin gerçekleşeceğini bildirdi.

Ertesi sabah erkenden hacılara özgü değneğiyle bir brahmin çocuk, İndra'nın kapısında belirerek, kendisinin kralı ziyarete geldiğinin bildirilmesini buyurdu. Muhafız hemen efendisine koştu; efendisi ise bu uğurlu ziyaretçiyi bizzat karşılamak üzere sarayın girişine koşturdu. Çocuk ince yapıydı, on yaşlarındaydı ve bilgeliğin ışıltısıyla parlıyordu. İndra, bakışları vecd halinde sabitlenmiş bir grup çocuğun arasında onu hemen tanıdı. Oğlan siyah, ışıltılı gözlerinin yumuşak bir bakışıyla ev sahibini selamladı. Kral kutsal çocuğun önünde eğildi ve çocuk da onu canı gönülden kutsadı. Birlikte İndra'nın salonuna çekildiler; burada tanrı bal, süt ve meyve sunarak konuğuna törensel bir biçimde hoş geldin dileklerini sundu ve ona şöyle dedi: "Ey Mübarek Çocuk, buraya gelişinin nedenini anlat bana."

Güzel çocuk, uğurlu yağmur bulutlarının ağır ağır güürldemesine benzer derin ve yumuşak bir sesle yanıt verdi. "Ey Tanrıların Kralı, inşa ettirdiğin muhteşem saraydan haberdar oldum ve kafamdaki bazı soruları sana sormaya

geldim. Bu zengin ve geniş ikametgâhı tamamlamak kaç yıl sürecek? Vişvakarman'ın daha ne gibi tasarımı harikaları yaratması gerekecek? Ey Tanrıların En Yücesi" –çocuğun ışıltılı yüzünde hafif, belli belirsiz bir tebessüm belir-di- "senden önce hiçbir İndra senin tasarladığın türden bir sarayı tamamlamayı başaramamıştı."

Zafer sarhoşluğuyla dolup taşan tanrıların kralı, henüz bir çocuk olan bu oğlanın, kendinden önceki İndraları bildiğine ilişkin sözleriyle için için eğleniyordu. Yüzünde babacan bir gülümsemeye sorusunu sordu: "Söyle bana Çocuk! Gördüğün –yoksa işittiklerin mi desek– İndralar ve Vişvakarmanlar o kadar çok mu?"

Mucizevi ziyaretçi başını sallayarak soğukkanlılıkla onayladı. "Evet, gerçekten de onlardan pek çok gördüm." Sesi, inekten yeni sağılmış süt kadar ılık ve tatlıydı, ama sözcükleri İndra'nın kanını dondurmuyordu. "Sevgili oğlum" diye devam etti çocuk, "Senin babanı, yeryüzünün bütün yaratıklarının atası ve efendisi olan Yaşlı Kaplumbağa Adam Kaşyapa'yı tanırdım. Ve senin büyükbabanı, Brahmâ'nın oğlu olan Göksel Işık Huzmesi Mariçi'yi tanırdım. Mariçi, tanrı Brahmâ'nın saf ruhundan yaratılmıştı; tek zenginliği ve haşmeti, lekesiz yaşamı ve dindarlığıydı. Ayrıca Vişnu'nun göbek deliğinde büyüyen nilüferin çanak yapraklarından yaratılan Brahmâ'yı da tanırdım. Ve Vişnu'nun –yaratıcı işleminde Brahmâ'ya destek olan Yüce Varlık– kendisini de tanırdım."

"Ey Tanrıların Kralı, evrenin korkunç bir biçimde çözümlenip erimesini de biliyorum. Her bir döngünün sonunda tekrar tekrar her şeyin yok oluşunu gördüm. O korkunç zamanda her bir atom parçalanarak başlangıçta her şeyin ortaya çıktığı ilkel, saf sonsuzluk sularına dönüşür. Ardından her şey tam bir karanlıkla örtülü ve canlı varlığın her türlü izinden yoksun olan okyanusun uçsuz bucaksız, ilkel sonsuzluğuna geri döner. Ah, ne kadar evrenin göçüp gittiğini ya da engin suların biçimden yoksun derinliklerinden sil baştan tekrar tekrar yükselen yaratımların sayısını kim bilebilir? Dünyanın hiç bitmeyecek

gibi birbirini izleyen geçmiş çağlarının sayısını kim verebilir? Ve her biri kendi Brahmā'sını, Vişnu'sunu ve Şiva'sını barındıran, yan yana var olan evrenlerin sonsuz genişlikteki uzayını kim araştırabilir? Bütün bunlardaki İndraları kim sayabilir – bu sayısız dünyanın her birinde aynı anda hükümranlıklarını sürdüren, yan yana var olan bütün o İndraları; onlardan önce göçüp gitmiş olanları; hatta verili bir çizgi halinde birbirini izleyerek birbiri ardına tanrısal kral konumuna yükselen ve birbiri ardına göçüp gidenleri? Tanrıların Kralı, senin hizmetkârlarının arasında yeryüzündeki kum tanelerini ve gökyüzünden düşen yağmur damlalarını saymanın mümkün olabileceğini düşünen bazı insanlar var, ama bütün bu İndraları hiç kimse sayamaz. Bilenler'in bildiği işte budur.”

“Bir İndra'nın yaşamı ve krallığı yetmişbir kâinat devri sürer ve yirmisekiz İndranın süresi dolduğu zaman, Brahmā'nın bir Gün ve Gecesi geçmiş olur. Ancak bir Brahmā'nın varoluşu, Brahmā Gün ve Gecesiyle ölçüldüğünde, yalnızca yüz sekiz yıldır. Bir Brahmā'yı diğer bir Brahmā izler; biri batar, sonraki yükselir; bu sonu gelmeyen dizi anlatılamaz. Bu Brahmâların sayısının bir sonu yoktur – İndraların sayısından söz etmeye bile değmez.”

“Peki, herhangi bir anda yan yana varolan ve her biri bir Brahmā ve bir İndra barındıran evrenler: bunların sayısını kim kestirebilir: En uzak görünün ötesinde, gelen ve giden, dış uzayı dolduran evrenler sayısızdır. Vişnu'nun bedenini oluşturan dipsiz, saf sulara küçücük tekneler gibi yüzerler. Bu beden her bir gözeneğinden bir evren kabarır ve sızar. Bunları sayabileceğini mi sanıyorsun? Bütün bu dünyalardaki –şu anda varolan ve geçmiş dünyalardaki– tanrıları sayabilecek misin?”

Çocuğun söylevi sırasında salonda bir karınca güruhu ortaya çıkmıştı. Karıncalar törensel bir havada, askeri bir düzen içinde, yaklaşık dört metre genişliğindeki bir kol halinde döşemede yürüyordu. Çocuk onları fark etti, durdu ve dikkatlice baktı, ardından ansızın çınlayan bir kahkaha attı, ancak bunu he-

men şiddetli bir biçimde hissedilen içedönük ve düşünceli bir sükûnet izledi.

“Neden güldün?” diye kekeleydi İndra. “Bir çocuk kisvesi altındaki gizemli varlık, kimsin sen?” Mağrur kralın boğazı ve dudakları kurumuş, sesi çatallaşmıştı. “Kimsin, ey yanılıcı sise bürünmüş Erdemler Okyanusu?”

Görkemli çocuk yeniden konuşmaya başladı: “Karıncalar nedeniyle güldüm. Ancak bu neden söylenemez. Bunu açıklamamı isteme benden. Keder tohumu ve bilgelik meyvesi bu sır içinde saklıdır. Bu, dünyasal kibir ağacını bir balta gibi sarsan, bu ağacın köklerini söküp çıkaran ve onu yerle bir eden sırdır. Bu sır, cehalet içinde el yordamıyla yürüyenlerin lambasıdır. Bu sır, bütün çağların bilgeliğinde gömülüdür ve azizlere bile çok ender olarak gösterilir. Bu sır, ölümlü varoluştan vazgeçen ve bunu aşan çilecilerin soluduğu havadır; arzu ve gururun baştan çıkarttığı dünyaperestlere gelince, sır onları mahveder.”

Çocuk gülümsedi ve sessizliğe gömüldü. İndra taş kesilmiş, ona bakıyordu. “Ey Brahmā'nın oğlu” diye hitap etti, tavrında artık yeni ve gözle görülür bir alçakgönüllülük vardı, “Senin kim olduğunu bilmiyorum. Sen Bedenlenmiş Bilgelik gibi görünüyorsun. Çağların sırrını, karanlığı dağıtan bu ışığı açıkla bana.”

Böylece öğretmesi istenen çocuk, saklı bilgeliği tanrıya açtı. “Karıncaları gördüm ey İndra, uzun bir tören alayında sıra halinde yürüyorlardı. Bir zamanlar hepsi de birer İndra'ydı. Tıpkı senin gibi; her biri bir zamanlar dindar amellerin erdemi sayesinde tanrıların kralı konumuna yükselmişlerdi. Ama şimdi, pek çok yeniden doğumdan sonra, her biri bir kez daha birer karınca oldu. Bu ordu, eski İndralar ordusudur.

“Dindarlık ve yüce ameller, dünyanın sakinlerini göksel köşkerlerin muhteşem krallığına ya da Brahmā ve Şiva'nın daha yüce alanlarına, hatta Vişnu'nun en yüce katına kadar yükseltir; ancak kötü ameller onların kuş ya da haşarat olarak veya domuzların ya da vahşi hayvanların rahminden veya ağaç ya da böcek olarak yeniden bedenlenmesine yol açıp, onları aşağıdaki dünyalara, ıstırap

ve elem kuyularına hapseder. Kişinin mutluluğu ya da kederi yaşamasının ve bir efendi ya da bir köle olmasının nedeni kendi amelleridir. Ameller kişiyi bir kral ya da bir brahmin konumuna getirir, onun bir tanrı ya da bir İndra ya da Brahmā katına ulaşmasını sağlar. Ve yine ameller aracılığıyla ki, kişi hastalığa yakalanır, güzelliğe kavuşur, bedensel bozulma yaşar ya da bir canavar olarak yeniden doğar.”

“İşte bu sırrın bütün özü budur. Bu bilgelik, cehennem okyanusunun karşı kıyısındaki saadete giden gemidir.”

“Sayısız yeniden doğum döngüsündeki yaşam, bir düştteki görüye benzer. Yücelerdeki tanrılar, dilsiz ağaçlar ve taşlar bu fantezideki görüntüler gibidir. Ancak zamanın yasasını Ölüm yönetir. Zaman tarafından görevlendirilen Ölüm her şeyin efendisidir. Bu düşün varlıklarının iyiliği ve kötülüğü, sabun köpükleri kadar kırılgandır. Sonu gelmez bir döngü içinde iyilik ve kötülük birbirinin yerini alır. Bu nedenle bilge bu ikiliğin dışına, ne iyiliğe ne de kötülüğe bağlıdır. Bilge hiçbir şekilde, hiçbir şeye bağlı değildir.”

Çocuk bu dehşetengiz derse son verdi ve sessizce ev sahibine baktı. Tanrıların kralı, bütün göksel ihtişamına karşın, kendi nezdinde bile önemsizliğe indirgenmişti. Bu arada salonda başka bir şaşırtıcı görüntü belirdi.

Yeni gelen, bir çeşit münzevi görünümündeydi. Kafası keçeleşmiş ve birbirine dolanmış saçlarla kaplıydı; beline siyah geyik derisinden bir peştamal dolamıştı; alnına beyaz boyayla bir işaret yapılmıştı; otlardan yapılmış adi bir güneşlik kafasını gölgeliyordu ve göğsünde garip, dairesel bir kıl demeti uzamıştı: dairenin çevresine el sürülmemişti, ama ortadaki kılların çoğu dökülmüş gibi görünüyordu. Bir Azize benzeyen bu adam hemen İndra'ya ve çocuğa doğru yürüdü, ikisinin arasında yere çömeldi ve bir kaya gibi hareketsiz öylece kaldı. Ev sahibi tavrını biraz da olsa yeniden takınmayı başaran kral İndra, önünde eğilerek ona saygısını gösterdi, ballı ekşi süt ve diğer yiyeceklerden ikram etti; daha sonra tereddüt ederek ama saygıyla, bu haşın konuğundan ra-

hatlamasını istedi ve ona hoş geldin dedi. Bunun üzerine çocuk kutsal adama yöneldi, bizzat İndra'nın sormak istediği soruları ona sordu.

“Nereden geldin ey Kutsal Adam? Adın ve seni buraya getiren şey nedir? Şimdiki evin neresidir ve bu ottan güneşliğin anlamı nedir? Göğsündeki o kıl tutamı neyin alametidir: neden dairenin çevresi o kadar yoğunken, ortası neredeyse çıplak? Ey Kutsal Kişi, bu sorulara cevap verme nezaketini göster. Öğrenmek için sabırsızlanıyorum.”

Yaşlı aziz sabırla gülümsedi ve ağır ağır cevaplamaya başladı. “Ben bir brahminim. Adım Kullı'dır. Ve buraya İndra'yı görmek için geldim. Ömrümün kısa olduğunu bildiğim için eve ait olmamaya, bir ev yapmamaya, evlenmemeye ve bir geçim kaynağı aramamaya karar verdim. Bağış dilenerek yaşıyorum. Güneşten ve yağmurdan korunmak için başımın üzerinde bu ottan güneşliği taşıyorum.”

“Göğsümdeki kıldan daireye gelince, o, dünyanın çocukları için bir acı kaynağıdır. Mamafih bilgeliği de o öğretir. Bir İndra'nın düşüşüyle birlikte bir kıl kopar. Merkezdeki tüm kılların dökülmesinin nedeni budur. Şu andaki Brahmā'ya ayrılan dönemin diğer yarısı da sona erdiğinde, ben kendim de öleceğim. Ey Brahmin Çocuk, bu da günlerimin sayılı olduğunu gösteriyor; o zaman bir eşin ve çocuğun ya da bir evin ne anlamı var ki?

“Büyük Vişnu'nun gözkapaklarının her bir kırışması, bir Brahmā'nın göçüşünü ifade eder. Brahmā'nın katının altındaki her şey, biçimlenip hemen sonra yeniden dağılan bir bulut kadar kısa ömürlüdür. İşte bu nedenle kendimi yüceler yücesi Vişnu'nun eşi benzeri olmayan nilüfer ayakları üzerinde meditasyona adarım. Vişnu'ya inanmak, kurtuluşun saadetinden öte bir şeydir; çünkü her zevk, göksel olanlar bile, bir düş kadar kırılıgandır ve Yüceler Yücesine inancımızın keskinliğine yalnızca zarar verir.”

“Bana bu muhteşem bilgeliği en yüce ruhani kılavuz, huzur bahşeden Şiva öğretti. Kurtuluşun saadet dolu sayısız biçimlerinden hiçbirini tatma özlemi

çekmiyorum: ne tanrıların en yücesinin göksel köşklerini paylaşmak ve onun sonsuz varlığının zevkine varmak, ne beden ve kılık olarak ona benzemek, ne de onun muhteşem tözünün bir parçası haline gelmek, hatta tarifsiz özü tarafından tamamen özümsemek var gözümde.”

Kutsal adam ansızın duraksadı ve gözden kayboldu. O, tanrı Şiva'nın kendisiydi; şimdi dünyasallık ötesi meskenine geri dönmüştü. Aynı anda, aslında Vişnu olan brahmin çocuk da yok oldu. Kral, kafası karışmış ve şaşkın bir halde tek başına kaldı.

Kral Indra düşündü taşındı; bu olaylar ona sanki bir düşte yaşanmış gibi geliyordu. Ancak artık göksel ihtişamını daha da büyütme ya da sarayının yapımını sürdürmek yönünde hiçbir arzu duymuyordu. Vişvakarman'ı huzuruna çağırdı. Tatlı sözlerle karşıladığı zanaatkâra iltifatlar etti, önüne mücevherler ve değerli hediyeler yığı, ardından onu cömertçe kutlayarak evine gönderdi.

Kral Indra artık başışlanmayı arzuluyordu. Bilgeliği edinmişti ve tek istediği özgür olmaktı. Sarayının debdebe ve gösterişini oğluna bıraktı ve vahşi doğada keşiş yaşamı sürdürmeye hazırlandı. Bu karar onun güzel ve tutkulu kraliçesi Şāçī'yi yasa boğmuştu.

İstirap ve büyük bir çaresizlik içinde gözyaşı döken Şāçī, Indra'nın saray rahibi ve ruhani danışmanı, Büyülü Bilgeliğin Efendisi Brihaspati'ye başvurdu. Ayağına kapanarak, kocasını bu kesin karardan vazgeçirmesi için ondan yardım diledi. Büyüleri ve marifetleriyle göksel güçlerin evrenin idaresini titan rakiplerinin elinden almalarına yardım eden tanrıların bu becerikli akıl hocası, zevkine düşkün, teselli bulmaz tanrıçanın yakınmasını düşünceli bir tavırla dinledi ve anlayışlı bir biçimde başıyla onu onayladı. Bir büyücünün tebessümüyle tanrıçanın elini tuttu ve onu kocasının huzuruna götürdü. Ardından manevi akıl hocalığı rolünü yerine getirerek, ruhani yaşamın erdemleri hakkında, ama aynı zamanda dünyasal yaşamın erdemleri hakkında da olan bilgece bir söylev verdi. Her iki erdeme de gereken itibarı gösterdi. Konusunu son de-

rece ustaca geliştirdi. Soylu öğrenci, Indra'nın bu aşırı kararını hoş görmeye ikna edilmiş ve kraliçe, ışıltılı mutluluğuna yeniden kavuşmuştu.

Bu Büyülü Bilgeliliğin Efendisi Brihaspati, bir zamanlar Indra'ya dünyaya nasıl hükmedeceğini öğretmek için yönetim üzerine bir risale yazmıştı. Şimdiyse evliliğin idaresi ve stratejileri üzerine bir risale yazmıştı. Sürekli yeni ve farklı bir biçimde kur yapmanın ve sevgiliyi kalıcı bağlarla sıkıca bağlamanın tatlı sanatını anlatan bu paha biçilmez kitap, yeniden bir araya gelen çiftin evlilik yaşamını sağlam temeller üzerine oturtuyordu.

Tanrıların kralının sınırsız gururundan ötürü nasıl utanç duyduğunun, aşırı ihtiras hastalığından nasıl kurtulduğunun, hem dünyasal hem de ruhani bilgeliliğin marifetiyle sonsuz yaşamın sürüp giden oyununda doğru rolünün bilincine nasıl vardığının hikâyesi işte böylece sona erer.^Φ

2

YENİDEN DOĞUM ÇARKI

Hindistan'ın mit ve simgeler hazinesi muazzamdır. Son derece zengin metinler ve çok sayıda mimari eserdeki ince ayrıntılar öylesine boldur ki, onsekizinci yüzyılın sonundan bu yana araştırmacıların bunları hiç durmaksızın düzenlemelerine, çevirmelerine ve yorumlamalarına karşın, şimdiye kadar hiç fark edilmemiş ya da bilinmeyen masallara, anlamı ortaya çıkarılmamış imgelere, henüz anlaşılamamış etkileyici niteliklere, yorumlanmamış estetik ve felsefi değerlere sık sık rastlamak olasıdır. İÖ ikinci binyıldan itibaren Hint gelenekleri kesintisiz bir süreklilik içinde kuşaktan kuşağa aktırılmıştır. Aktarım

^Φ *Brahmavaivarta Purāna*, Krişna-canma Khanda, 47.50-161.

temelde sözlü olduğu için bize ancak geniş ve zengin gelişmenin kursesiz olmayan bir kaydı kalmıştır: son derece uzun ve verimli olan bazı dönemler çok az belgelenebilmiştir; pek çok şey, artık bir daha geri getirilemeyecek şekilde yitip gitmiş durumdadır. Ancak elyazması onbinlerce sayfa hâlâ düzenlenmeyi bekliyor olsa da, halihazırda . Batı'da ve Hindistan'da ayrı basımları yapılarak yayımlanmış büyük yapıtların sayısı o kadar fazladır ki, hiç kimse bir ömürlük süre içinde hepsini gözden geçirmeyi hayal bile edemez.

Bu miras bir yandan muazzam, öte yandan bölük pörçük olmasına karşın temel özelliklerin basit, tutarlı bir çerçeve içerisinde sunulmasını mümkün kılacak derecede türdeş bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla bu kitapta ana alanları ve sorunları, başat simgeleri ve Hint mitlerinin bereketli dünyasının en önemli özelliklerini gözden geçirmemiz, hatta belli bir oranda derinleştirmemiz olasıdır. Egzotik biçimler şaşırtıcı sırlarını ortaya koydukça kaçınılmaz olarak doğacak metodoloji ve yorumlama sorunlarını karşımıza çıktıkça ele alacağız. İşin en başındayken bunların üstesinden gelinemez; çünkü bizimkinden çok farklı olan bu geleneğin kişiliklerine, üslubuna, olaylar zincirine, temel anlayışlarına ve değer ölçütlerine henüz aşına değiliz. Bu kitap Şarka özgü anlayışları, Batı için bildik olan sınırlandırıcı çerçevelere sıkıştırmak niyetinde değil. Bunların muazzam yabancılığı, varoluşun ve insanın muammalarına kendi yaklaşımımızın bilinçdışı sınırlamalarını açıkça anlayabilmemiz için ortaya konmalıdır.

Az önce anlattığımız muhteşem Karıncalar'ın Töreni hikâyesi, bizim için tanıdık olmayan bir mekânın ve zamanın, yabancı olduğu muz nabız atışlarını sunuyor bize. Mekân ve zaman kavramlarının genellikle belirli bir gelenek ve uygarlığın sınırları içerisinde mutlak olduğu kabul edilir. Toplumsal, siyasal ve ahlaksal meselelerde kes-

kin bir anlaşmazlık içinde olan insanlar tarafından bile geçerlilikleri ender olarak tartışılır veya sorgulanır. Bunlar kaçınılmaz, renksiz ve önemsiz görünür; çünkü tıpkı suda yüzen balık gibi biz de bunların içinde hareket eder veya yaşarız. Bilgimiz bunların ötesine ulaşamadığı için özgül niteliklerinin bilincinde olmaksızın bu kavramların içinde varolur ve bunlarda sıkışır kalırız. Bu nedenle Hindistan'ın mekân ve zaman anlayışı ilk başta biz Batılılara tuhaf ya da anlamsız gelecektir. Batılı görüşün temelleri bizim için o kadar tanıdık ki, eleştirel bakışımızdan kaçır. Bu temeller bizim deneyimimizin ve tepkilerimizin yapısını oluşturur. Dolayısıyla bunların genel anlamda insansal deneyimin temeli ve gerçekliğin ayrılmaz bir parçası olduğunu kabul etmeye eğilimliyizdir.

Mağrur ve muvaffak İndra'nın yeniden eğitiminin şaşırtıcı hikâyesi, Batı'nın sosyolojik ve psikolojik düşünüşüne girdiğini söyleyemeyeceğimiz kozmik döngü görülerini –zamanın sonsuzluğu içinde birbirini izleyen kâinat devirleri, mekânın sonsuzluğunda birbirinin çağdaşı olan kâinat devirleri– kullanır. “Ezeli ve ebedi” Hindistan'da bütün düşüncenin yaşam ritmini bu yaygın genişlemeler verir. Doğum ve ölüm çarkı, ortaya çıkma çemberi, tasarlananın gerçekleşmesi, nihayet bulma ve yeniden doğma çemberi, yaygın söyleminin sıradan bir unsuru olduğu kadar, felsefenin, mitler ve simgelerin, dinin, siyasetin ve sanatının da temel bir temasıdır: yalnız bireyin yaşamında değil, toplumun tarihinde ve kâinatın akışında da geçerli olarak kabul edilir. Varoluşun her anı, arkaplanında bu bütünlük olduğu düşünülerek ölçülür ve değerlendirilir.

Hinduizm mitolojilerine göre her bir dünya döngüsü dört yugaya, yani dünya çağına bölünmüştür. Bunlar Yunan-Roma geleneğinin dört çağıyla karşılaştırılabilir ve bu gelenekteki benzer şekilde, döngü

ilerledikçe ahlaksal mükemmellikte gerileme olur. Klasik çağlar adlarını madenlerden alırken (Altın, Gümüş, Pirinç ve Demir), Hindu çağlarının adları Hint zar oyunundaki dört atıştan gelir: Krita, Tretā, Dvāpara ve Kali. Her iki durumda da bu adlar ağır, geri döndürülemez bir sıralı akış içinde birbirini izleyen dönemlerin görelî erdemlerini akla getirir.

Krita, yapmak anlamına gelen *kri* fiilinin geçmiş zaman ortacıdır; sözcük anlamıyla “yapılmış, tamamlanmış, başarılı, kusursuz” demektir. Bu büyük ödül, bütün kârı kazanan zar atışıdır. Hint anlayışına göre, bütün ya da bütünlük düşüncesi, dört rakamıyla özdeşleştirilir. “Dört çeyrek,” bütünlük anlamına gelir. Bütün ve kendine yeterli her şeyin dört “çeyreği” (*pāda*) olduğu kabul edilir. “Dört ayağı” (*catuh-pāda*) üzerinde sağlamca durmaktadır. Dolayısıyla bütün çağların ilki olan Krita Yuga mükemmel ya da “dört çeyrekli” yugadır. Dharma, yani (başlangıçtan önce sanal olarak varolan, ama daha sonra dünyanın varoluş alanları, enerjileri ve varlıklarında tezahür eden) dünyanın ahlaksal düzeni bu dönemde, tıpkı kutsal bir inek gibi dört ayağının üzerindedir; evrenin organizmasındaki her yere yayılmış yapısal bir unsur gibi yüzde yüz ya da dört çeyrek halinde etkilidir. Bu yuga sırasında erkekler ve kadınlar erdemli doğar. Yaşamlarını Dharma tarafından ilahi bir biçimde buyrulan görevlerin ve ödevlerin yerine getirilmesine adanır.♠ Brahminler azizlik mertebesinde dirler.

♠ [Dharma: *Lex aeterna*, ideal ya da mutlak Adalet veya Doğruluk, Yunanca *δικαιοσυνη*, Platon ve Luka 12:31'deki gibi bir bireye ait olan bu Adaletin uygun bölümü, bireyin “kendi-adaleti” (*sva-dharma*), yani kendi yaratılışının kendisi için belirlediği görev, toplumsal işlev ya da ödevdir –AKC.]

Editorün Notu: Dr. Ananda K. Coomaraswamy, Dr. Zimmer'in bıraktığı malzemeye bir dizi açıklayıcı not ekleme nezaketini gösterdi. Bunlar köşeli

Krallar ve feodal şefler, gerçek kraliyet tutumunun idealleri doğrultusunda hareket ederler. Köylüler ve kentliler çiftçilik ve zanaatla uğraşırlar. Alt tabakalar, köle sınıflar itaatkârlıkla yasalara saygılı davranırlar. En alt tabakadan köklere sahip kişiler bile kutsal yaşam düzenini gözetirler.

Ancak dünya organizmasındaki yaşamın işleyişi hız kazandıkça, düzenin temeli sarsılır. Kutsal Dharma çeyrek ölçüler halinde ortadan kaybolurken, karşıtı yerini sağlamlaştırmaya başlar. Tretâ Yuga, işte bu nedenle zar atışındaki üçle adlandırılır. Tretâ, üçlü ya da üçüz, üç çeyreklerin üçüdür. Bu sözcük etimolojik olarak Latince *trēs*, Yunanca *treīs*, İngilizce *three* sözcükleriyle bağlantılıdır. Tretâ Yuga sırasında tıpkı insan toplumunun gövdesi gibi evrensel gövde de bütün erdeminin ancak dörtte üçünü koruyabilir. Dört kasta uygun yaşam tarzları yavaş yavaş bozulmaya başlamıştır. Artık ödevler insan eyleminin kendiliğinden yasaları olmaktan çıkmış, öğrenilen şeyler olmuştur.

Dvâpara Yuga, kusurluluk ile kusursuzluk, karanlık ile ışık arasındaki tehlikeli dengenin çağıdır. İsmi, "iki" anlamına gelen *dvi*, *dvâ*, *dvau*'dan gelir (Latince *duo*, Fransızca *deux*, İngilizce *deuce*, Yunanca *dúo*, Rusça *dva*'yla karşılaştırılabilir). Bu zar atışındaki ikidir. Dvâpara Yuga sırasında, görünen dünyada Dharma'nın dört çeyreğinin yalnızca ikisi hâlâ etkilidir; diğerleri geri getirilemeyecek şekilde yitirilmiştir. Etik düzenin ineği, dört ayağının üzerine sağlam basmak ya da üç ayağının üzerinde güvenle durmak yerine, artık yalnızca iki ayakla dengede durmaktadır. Toplumun ideal, yarı-ilahi konumu zarar görmüştür. Değerlerin hiyerarşisinin bilgisi yitirilmiştir. Ruhani düzenin kusursuzluğu artık insanı ve evrensel yaşamı harekete

parantezler içinde sunuldu ve A.K.C. harfleriyle tanımlandı.

geçirmez. Tüm insanlar, brahminler ve kralların yanı sıra tacirler ve kölelerde dünyasal mülklere yönelik ihtiras ve heveslerle körleşmiş, nefsi yadsımayı gerektiren kutsal görevleri yerine getirmekten kaçınan, acımasız ve açgözlü kişiler haline gelmiştir. Ancak ibadetlerin eksiksiz bir biçimde yerine getirilmesi, adaklar, oruç ve çileci uygulamalarla başarılabilecek olan gerçek azizliğin nesli tükenmiştir.

Son olarak Kali Yuga, yani Dharma'nın tüm gücünün ancak yüzde yirmibeşine sahip olan karanlık çağ sefil bir biçimde sürer. Bencil, hırslı, kör ve umursamaz unsurlar artık galip ve egemen durumdadırlar. *Kali*, her şeyin en kötüsü demektir; ayrıca "sürtüşme, kavga, anlaşmazlık, savaş, çatışma" (*kal-aha*'ya girmek, "sürtüşmek, kavga etmek") anlamına gelir. Zar oyununda *kali* kaybeden atıştır. Kali Yuga'da, insan ve onun dünyası en kötü durumundadır. Ahlaksal ve toplumsal çürüme, *Vişnu Purāna*'nın bir bölümünde şöyle tanımlanır:⁹ "Cemiyet, mülkün rütbeyi belirlediği, servetin erdemin tek kaynağına dönüştüğü, karı ile koca arasındaki tek bağın tutku, yaşamdaki başarının kaynağının sahtekârlık, tek eğlence kaynağının cinsellik olduğu ve dışsal hilelerin içsel dinle karıştırıldığı bir aşamaya geldiğinde..." – işte o zaman Kali Yuga'da, yani bugünün dünyasındayız demektir. İçinde bulunduğumuz döngü için bu çağın 10 Şubat 3102 Cuma günü başladığı hesaplanmıştır.

Dharma'nın eksikliği, Kali Yuga'nın kısa, tam olarak belirtmek gerekirse 432,000 yıl sürmesinin nedenidir. Ondan önce gelen ve ahlaksal öz olarak onun iki katı gücünde olan Tretā Yuga'nın, son çağın iki

⁹ .Hindu mitolojisi ve geleneğine ilişkin klasik bir kaynak, bizim dönemimizin ilk binyılına aittir. H. H. Wilson tarafından çevrilmiştir (Londra, 1840). Yukarıdaki metin, IV. Kitap, 24. Bölüm'deki uzun bir betimleyici bölümden kısaltılarak alınmıştır.

katı uzunluğunda, yani 864,000 yıl sürdüğü belirtilir. Buna karşılık Dvāpara Yuga, Dharma'nın dört çeyreğinden üçüne sahip olduğu için üç Kali birimi uzunluğunda, yani 1,296,000 yıldır; Krita Yuga, yani Dharma'nın "dört çeyreklik" dönemi 1,728,000 yıl sürer. Böylece genel toplam 4,320,000 yıl, yani bir Kali Yuga süresinin on katıdır. Bu tam döngüye Mahā-Yuga, yani "Büyük Yuga" adı verilir.

Bin mahāyuga –insansal hesaba göre 4,320,000,000 yıl– Brahmā'nın bir tek gününü, bir tek kalpayı oluşturur. (Brahmā'nın altında, ama insanların üstünde olan) tanrıların hesabına göre bu dönem onikibin göksel yıldan oluşur. Böylesi bir gün, yaratılış ya da evrim (*sṛiṣṭi*), bir evrenin ilahi, aşkın, tezahür etmemiş Töz'den doğuşuyla başlar ve evrenin çözülmesi ve yeniden özümsemesiyle (*pralaya*), Mutlak'la karışıp onunla yeniden birleşmesiyle sona erer. İçerdiği tüm varlıklarla birlikte dünyanın alanları bir Brahmā gününün sonunda ortadan kaybolur; bunu izleyen gece boyunca, yeniden tezahür etmek için kuluçka halindeki tohum olarak varolurlar. Brahmā'nın gecesi de, günü kadar uzundur.

Bütün kalpalar ayrıca ondört manvantara'ya ya da Manu-aralığına bölünür;[♠] bunların her biri yetmiş bir mahāyugadan oluşur ve bir tufanla sona erer.[♣] Bu aralıklar adlarını Nuh'un Hindu karşılığı olan

♠ Sanskritçede, bir sesli harften önceki u harfi v'ye dönüşür; bu nedenle *manu-antara* (Manu-aralığı) manvantaraya dönüşür.

♣ $71 \times 14 = 994$ eder, bu 6 mahāyugalık bir artığa neden olur. Bu nedenle şöyle bir düzenleme yapılır. On dört manvantaranın birincisinden önce bir krita yuga uzunluğunda (yani 0.4 mahāyuga) bir şafak vaktinin gerçekleştiği varsayılır ve her manvantarayı eşit uzunlukta bir alacakaranlık izler. $0.4 \times 15 = 6$. $994 + 6 = 1000$, yani 1000 mahāyuga ya da bir kalpa. Bu karmaşık hesap, başlangıçta ayn olan iki sistem arasında eşgüdüm sağlamak amacıyla

Manu'dan alır. Şu anki dönem, Manu Vaivasvata Aralığı adını taşıyor: "Işık Saçan'ın Oğlu Manu," "Güneş-Tanrı Vivasvant'ın Oğlu Manu."⁶ Bu, Brahmā'nın şu an yaşadığı günün yedinci manvantarasıdır, Brahmā'nın bu çağının kapanışına kadar yedi manvantara daha geçecektir. Ve bu şimdiki gün, Varāha Kalpa olarak adlandırılır: "Yabandomuzu Kalpası;" bunun nedeni Vişnu'nun bugün bir yabandomuzu olarak bedenlenmesidir. Bu "bizim" Brahmā'mızın ömrünün ellibeşinci yılının ilk günüdür. Bu gün –yedi tufan sonra– bir sonraki çözülmeye sona erecektir.

Her kalpanın gelişmesi ve zayıflayarak çökmesi, ağır ağır ve durup dinlenmeksizin dönen muazzam döngüler içerisinde birbirine benzer biçimde defalarca yinelenen mitolojik olaylarla belirlenir. Tanrıların, evrenin kendilerine ait alanlarındaki otoritelerini kurdukları zaferleri; titanlar ya da (üvey kardeşleri olan ve onları alaşağı etmek için her an tetikte bekleyen) karşıt-tanrılar tarafından mağlup edildikleri yenilgi, çöküş ve tahribat aralıkları; dünyanın kurtarıcısı olarak orada belirlemek ve tanrıları geri getirmek için bir hayvan ya da insan biçimi alan *avatār*'lar,⁷ yani Yüce Varlık'ın, Vişnu'nun beden-

kullanılmaya başlanmış gibi görünmektedir; bu sistemlerden biri mahāyuga çarklarının kronolojisine, diğeri ise dönemsel evrensel tufanlar geleneğine dayanmaktadır.

⁶ Her bir manvantara, adını tufan kahramanının özel tezahüründen alır. İnsanlığın şu anki soyunun atası olan Manu Vaivasta, balık olarak bedenlenen Vişnu tarafından tufandan kurtarıldı. Babası, Güneş Tanrı Vivasvant'tı. Vivasvant, Güneş Tanrı'nın Vedik adıdır. İran'ın Zerdüş't geleneğinde aynı ad, ilk ölümlü olan Yima'nın bir atası olarak ortaya çıkar; Sanskritçede bu kişi Yama olarak adlandırılır. Tufanın kahramanı ve ilk ölümlü sonuç olarak aynı ezeli varlığın iki yorumudur.

⁷ *Avatāra*, "iniş," "gitmek, atlamak, süzülme" anlamına gelen *trī* köküyle,

lenmeleri: bu mucizeler, meydana geldiklerinde her ne kadar eşsiz ve nefes kesici gibi görünseler de aslında sürekli dönüp duran bir zincirdeki değişmez bağlantılardan başka bir şey değildir. Asla farklılaşmayan bir sürecin tipik anlarıdır ve bu süreç dünya organizmasının keşintisiz tarihidir. Bunlar, Brahmā'nın bir gününün basmakalıp programını oluşturur.

Her bir kalpanın şafağında, Vişnu'nun göbek deliğinden çıkan ve çiçek açan bir nilüferden Brahmā yeniden doğar. Şimdi yaşanan Varāha Kalpa'nın ilk Manu-aralığında Vişnu, henüz yaratılmış Yeryüzü'nü, derinliklerin iblisi tarafından kaçırıldığı denizin dibinden kurtarmak için bir yabandomuzu olarak aşağıya indi. Dördüncü aralıkta ya da manvantarada Vişnu, yüce bir fil kralı bir deniz canavarından kurtardı. Altıncıda, Samanyolu Okyanusu'nun Çalkantısı olarak bilinen kozmik olay meydana geldi: dünyanın egemenliğini ele geçirmeye niyetlenen tanrılar ve titanlar, Evrensel Deniz'den Ölümsüzlük Iksiri'ni çıkarmak için geçici bir ateşkes imzaladılar. Yedinci manvantaranın şu anki mahāyugası sırasında, iki büyük Hint destanında betimlenen olayların meydana inanılır. *Rāmāyana*'da anlatılanların şu anki dönünün Tretā çağında, *Mahābhārata*'dakilerin ise Dvāpara'da geçtiği kabul edilir.

Geleneksel metinlerin, betimledikleri ve göklere çıkardıkları olayların her dört milyar üçyüzyirmi milyon yılda bir, yani her kalpada tekrar tekrar baş gösterdiği gerçeğine ancak nadiren değindiğini göz önünde bulundurmamak gerekiyor. Bunun nedeni, kısa ömürlü bireyin bakış açısıyla bu kadar muazzam bir durumun geçici olarak göz ardı

“aşağı, aşağıya” anlamına gelen *ava-* önekinin birleşmesinden oluşmuş bir sözcüktür.

edilebilecek olmasıdır. Ama bu durum bütünüyle ve kesin bir biçimde yok sayılamaz; çünkü kısa ömürlü birey kendi ruh göçleri sırasında bir şekilde, bir yerde, şu ya da bu maske altında bu inanılmaz derecede uzun sürenin bütün akışı boyunca işin içine karışmış durumdadır. Yabandomuzu Bedenlenişi ya da Avatârında Vişnu'nun amellerinin Purānik^φ anlatılarından birinde, mitin büyük anlarnın döngüsel olarak yinelenmesine yönelik gelişigüzel bir gönderme yer alır. Kolumda, denizin derinliklerinden kurtarmakta olduğu Yeryüzü tanrıçasını taşıyan Yabandomuzu ona şöyle der:

“Seni böyle her taşıdığımda...”

Benzersiz, dönüm noktası oluşturan tarihsel olaylara (örneğin İsa'nın gelişi ya da bazı belirleyici ideal kümelerinin ortaya çıkışı ya da insanın doğa üzerinde egemenlik kurması sırasında icatların uzun zamana yayılmış gelişimi) inanan Batılı zihne göre, ezeli ve ebedi tanrının bu ciddiyetsiz yorumunun önemsizleştirici, yok edici bir etkisi vardır. İnsana, onun yaşamına, yazgısına ve ödevine ilişkin bizim yargımıza içkin olan değer anlayışlarını reddeder.

Insanoğlunun bakış açısından bir Brahmâ'nın ömrü çok uzun görünür; ancak bunun da bir sonu vardır. Bu ömür yalnızca Brahmâ gece ve gündüzlerinden oluşan yüz Brahmâ yılı sürer ve büyük ya da evrensel bir çözümeyle sona erer. Daha sonra yalnızca dünyanın gözle görülür üç alanı (yeryüzü, gökyüzü ve aralarındaki uzay) değil,

^φ Purānalar, efsanevi bilge ve şair Vyāsa tarafından derlendiği kabul edilen mitolojik ve destansı bilgilerden oluşan kutsal kitaplardır. Onsekiz Purāna (purāna, “kadim, efsanevi” demektir) vardır ve her biri, bir dizi İkincil Purānaya (upapurāna) birbirine bağlanır. Büyük destanlar, Rāmāyana ve Mahābhārata, bu İkincil Purānalar arasında sayılmaktadır.

bütün varoluş alanları, hatta en yüce dünyaları bile yok olur. Her şey ilahi, ilksel Töz'de erir. Daha sonra bir başka Brahmâ yüzyılı için bütün bir yeniden özümlenme durumu geçerli olur; bunun ardından 311,040,000,000,000 insan yılı süren yeni bir döngü başlar.

3

YAŞAMIN BİLGELİĞİ

Katı bir şekilde çizgisel, evrimsel olan (jeoloji, paleontoloji ve uygarlık tarihince sözde kanıtlanan) zaman düşüncemizin modern insana özgü bir şey olduğunu unutmak, bizim için son derece kolaydır. Hindularnkinden çok bizim düşünme ve algılama yollarımıza ve bizim fiili geleneğimize yakın olan Platon ve Aristoteles döneminin Yunanlıları bile böylesi bir görüşü bizimle paylaşmıyordu. Aslına bakılırsa bu modern zaman düşüncesini ilk tasarlayanın Aziz Augustine olduğu anlaşılıyor. Onun bu anlayışı, daha önceden geçerli olan kavram karşısında kendini ancak yavaş yavaş kabul ettirmişti.

The Augustinian Society'nin, Erich Frank tarafından^φ yayımlanan bir tebliğinde gerek Aristoteles gerek Platon'un bütün sanat ve bilimlerin birçok kez en yüksek noktasına ulaştıktan sonra yitip gittiğine inandığına işaret edilir. "Bu filozoflar" der Frank, "kendi düşüncelerinin bile, daha önceki dönemlerin filozoflarınca bilinen düşüncelerin yeniden keşfinden ibaret olduğuna inanırlardı." Bu inanç sonsuza uza-

^φ E. Frank, *Saint Augustine and Greek Thought* [Aziz Augustine ve Yunan Düşüncesi] (The Augustinian Society, Cambridge, Mass., 1942, Harvard Cooperative Society'den temin edilebilir), bkz. s. 9-10.

nan bir Hint felsefesi geleneğiyle, yani çağların döngüsü aracılığıyla ifşa edilen ve yeniden ifşa edilen, onarılan, yitirilen ve yeniden onarılan ezeli ve ebedi bir bilgelik geleneğiyle bire bir örtüşür. Frank, “Augustine’e göre insan yaşamı yalnızca bir doğa süreci değildi” der. “Benzersiz, tekrarlanamayan bir görüngüydü; gerçekleşen her şeyin yeni ve daha önce hiç meydana gelmemiş olduğu bireysel bir tarihe sahipti. Böylesi bir tarih anlayışı Yunanlı filozoflar için bildik değildi. Yunanlıların, kendi dönemlerinin tarihini araştıran ve betimleyen büyük tarihçileri vardı; ancak ... evrenin tarihini, her şeyin dönemsel döngüler halinde yinlendiği, dolayısıyla gerçekten yeni hiçbir şeyin asla olmadığı doğal bir süreç olarak görüyorlardı.” Bu kesin olarak Hindu mitoloji ve yaşamının temelini oluşturan zaman düşüncesidir. Evrenin tarihi, evrimden çözülmeye doğru dönemsel geçişinde, yavaş yavaş ve amansız bir biçimde gerçekleşen yozlaşma, parçalanma ve çöküşün biyolojik süreci olarak düşünülür. Ancak yalnızca her şeyin bütünüyle yok olmasından ve ardından ebedi kozmik gecenin sınırsızlığında yeniden kuluçkalanmasından sonra evren kusursuz, bozulmamış, güzel ve yeniden doğmuş olarak bir kez daha ortaya çıkar. Bunun üzerine, zamanın ilk tik takıyla birlikte, geri döndürülemez süreç yeniden başlar. Yaşamın kusursuzluğu, insanın en yüce azizce davranış ve bencillikten uzak saflık –bir başka deyişle, Dharma’nın ilahi niteliği ya da enerjisi– ideallerini kavrama ve özümsemeye yönelik yetkinliği sürekli bir gerileme gösterir. Ve bu süreç boyunca en şaşırtıcı hikâyeler yaşanır; yine de kâinat devirlerinin sonsuz döngüsünde daha önce defalarca gerçekleşmemiş hiçbir şey meydana gelmez.

Bireyin kısa ömrünü, hatta irksal yaşamöyküsünü aşan bu geniş zaman-bilinci, Doğa’nın kendisinin zaman-bilincidir. Doğa yüzyılları

değil, çağları –jeolojik, astronomik çağları– tanır ve dahası onların ötesine geçer. Üzerinde kıpırdanıp duran egolar onun çocuklarıdır, ama onun asıl ilgilendiği şey türlerdir; meydana getirdiği, büyüttüğü ve sonunda ölecek olan (dinozorlar, mamutlar ve dev kuşlar gibi) çeşitli türlerin dünyada bulunduğu çağlar, onun ömrünün kısa birer anından başka bir şey değildir. Hindistan –kendi üzerine kuluçkaya yatan Yaşam gibi– zaman sorununu, bizim astronomi, jeoloji ve paleontoloji bilimlerimizdekilere benzer bir biçimde dönemler halinde düşünür. Hindistan, zamanı ve kendisini kısa ömürlü ego açısından değil, biyolojik açıdan, türler açısından düşünür. Ego *yaşlanır*: türler ise *yaşlıdır*, aynı zamanda sonsuza kadar gençtir de.

Öte yandan biz Batılılar, dünya tarihini insanoğlunun yaşamöyküsü olarak görürüz; özellikle de ailenin en azametli üyesi olarak kabul ettiğimiz Batılı İnsanın. Yaşamöyküsü herhangi bir varoluşun benzersiz, taklit edilemez parçasını görme ve temsil etme, daha sonra onun anlam ve yön verme özelliklerini ortaya çıkarma biçimidir. Biz egoları, bireyleri ve yaşamları düşünürüz, Yaşam'ı değil. Asıl istediğimiz doğanın evrensel oyununda insansal kurumları en son noktasına kadar geliştirmek değil, benmerkezci bir inatla kendimizi oyunun dışında değerlendirmek, bu şekilde konumlandırmaktır. Görece genç olan fiziksel ve biyolojik bilimlerimiz şu ana kadar geleneksel hümanizmimizin genel eğilimini hiç etkilemedi. Aslında bu bilimlerin barındırdığı olası felsefi içerimlere ilişkin farkındalığımız (bu bilimlerin evrim anlatısından çıkarmayı sevdiğimiz “ilerleme” dersini bir kenara bırakacak olursak) çok düşük düzeydedir, dolayısıyla Hintlilerin mitolojik kâinat devirlerinde böylesi bir şeyle karşılaştığımızda duygusal anlamda tam bir soğukluk yaşarız. Muazzam yugaları yaşamın anlamıyla doldurmayı beceremeyiz, çünkü böyle bir şeye hazırlıklı de-

gildir. Gezegende insan yerleşiminden önce gerçekleşen ve bunu takip edeceği beklenen uzun jeolojik çağlara ilişkin anlayışımız ve dış uzayın tanımlanmasına ve yıldız koridorlarına ilişkin astronomik rakamlarımız bizi bir dereceye kadar bu görünümün matematiksel etki alanlarını kavramaya hazırlamış olabilir; ancak bunların insan yaşamına ilişkin uygulamaya yönelik bir felsefeyle ilişkisini hissetmemiz pek mümkün olmuyor.

Sonuç olarak Purânalardan birini okurken, bu bölümün başında aktarılan o göz kamaştırıcı anonim mite rastlamak benim için müthiş bir deneyim oldu. O boş sayı demetleri, ansızın yaşamın dinamizmiyle doluverdi. Bu sayılar felsefi değer ve simgesel anlamla canlandı. Anlatım öylesine canlı, yarattığı etki öylesine güçlüydü ki, anlamını kavramak için hikâyeyi çözümlenmeye bile gerek kalmadı. Alınacak ders çok açıktı.

İki büyük tanrı, Vişnu ve Şiva, dağdaki tanrıların kralı Indra'ya verdikleri bu dersle, miti dinleyen insanoglunu aydınlatır. Muammaları çözen ve çocuksu dudaklarının arasından bilgeliği sunan Mucize Çocuk, bütün çağlara ve pek çok geleneğe ait peri masallarında ortak olan arketipal bir kişiliktir. Sfenks'in muammasını çözen ve dünyayı canavarlardan kurtaran Küçük Kahraman'dır. Benzer bir arketipal kişilik de egonun ihtirasları ve yanılısamalarının ötesinde, kişiyi özgürleştiren, mülklerin bağlarını, ıstırap ve arzunun bağlarını söküp atan bilgeliğe değer veren ve bunu aktaran İhtiyar Bilge'dir.

Ancak bu mitte öğretilen bilgelik, uzayın ve zamanın sonsuzluğuna ilişkin son söz söylenmeden önce tamamlanmış sayılamazdı. Yan yana varolan sayısız evren vizyonu ve sonu gelmez Indra ve Brahmâ dizileri dersi bireysel varoluşun tüm değerini yok eder. Bu mit, sunduğu sınırsız, nefes kesici görüş ile onun tam zıttı olan kısa ömürlü

bireyin sınırlı rolü sorunu arasında bir dengenin yeniden kurulmasını sağlar. Brihaspati, yüksek rahip ve tanrıların ruhani kılavuzu, Hindu bilgeliğinin bedenlenmesi olarak İndra'ya (yani bizzat bize, kafası karışmış bireye) her alana hak ettiği şeyi nasıl vereceğini öğretir. Zamanın içinde sürekli dönüp duran ölümsüz sonsuzluğun ilahi, gayri şahsi varoluş alanını tanımamız sağlanır. Ama aynı zamanda bireysel varoluşun görevleri ve zevklerinin kısa ömürlü alanına saygı duymayı da öğreniriz; uyuyan bir ruh için düş nasılsa, bunlar da yaşayan insan için öylesine gerçek ve elzemdir.

BÖLÜM İki

VIŞNU MITOLOJİSİ

VIŞNU'NUN MĀYĀ'SI

Sonu gelmez tekrarlanma ve amaçsız yeniden üretim görüşü, mu-zaffer Indra'nın kendisine ve haşmetine ilişkin deneyimsiz anlayışını önemsizleştirdi ve en sonunda yok etti. Onun devamlı büyüttüğü inşa projeleri kendine güvenen, doğal ve vakur bir ego kavramı için uygun bir ortam sağlamıştı. Ancak görünün döngüleri genişledikçe, binyılların anlara, kainat devirlerinin günlere dönüştüğü bilinç düzeyleri açıldı. İnsanın ve kendisi gibi görece önemsiz tanrıların sınırlı yaratılışı anlamını yitirdi. Egonun yükleri ve zevkleri, sahip ve yoksun oldukları, insanın ömrünün bütün içeriği ve işleyişi gerçekdışının içinde çözüldü. Daha kısa bir süre önce ona önemli gibi görünen her şey, fiziksel varlıktan yoksun şimşek ışığı gibi, doğan ve ölen fani bir hayalden başka bir şey değildi artık.

Bu dönüşüm, Indra'nın bakış açısındaki bir kaymayla gerçekleşmişti. Perspektifin genişlemesiyle, yaşamın her cephesinde bir değer kayması olmuştu. Bu tıpkı –yaklaşık yetmiş yıllık kısa insan ömrümüz açısından bakıldığında ebedi olan– dağların, binlerce yıllık bir perspektiften görülmesi gibi bir şeydi. Böylesi bir süre içinde dağlar bile dalgalar gibi yükselir ve alçalırlar. Yerleşik olan, hareketli olarak görülebilir. Büyük amaçlar gözler önünde erir gider. Değerli olarak tanımlanabilecek bütün deneyimler ansızın şekil değiştirir; zihin

kendini yeniden yönlendirmekte, duygular ise sağlam bir zemin bulmakta güçlük çeker.^Φ

Hindu zihni, “gelip geçici, sürekli değişen, ele geçmez, sürekli dönen” gibi düşünceleri “gerçekdışılık”la ve bunun aksine “bozulmaz, değişmez, kalıcı ve ölümsüz” gibi düşünceleriye “gerçek”le ilişkilendirir . Bir bireyin zihninde akıp duran deneyimler ve algulamalar herhangi bir genişletici, değersizleştirici görüye maruz kalmadığı sürece, sonu gelmez yaşam döngüsünde (*samsāra*, yeniden doğum çemberi) belirip kaybolan dayanıksız yaratıklar o birey tarafından son derece gerçek olarak kabul edilir. Ancak fani nitelikleri ayırt edildiği anda bunlar neredeyse gerçekdışı şeylermiş –bir yanılısama ya da serap, duyuların bir aldanışı, son derece kısıtlanmış, benmerkezci bir bilincin uydurması– gibi görünmeye başlar. Bu biçimde anlaşıldığı ve deneyimlendiği zaman dünya *Māyā*-maya, yani “*Māyā*’nın özünden”dir. *Māyā*, “sanat”tır: yani insan eliyle yapılmış bir şeyin, bir görünüşün üretildiği sanattır.^Ψ

Māyā sözcüğü etimolojik olarak “ölçme”yle bağlantılıdır. “Ölç-

Φ Sanskritçede “o şudur” ifadesi genellikle “o şuna dönüşür” şeklinde kullanılır (*bhavati*). *Asti* (“o şudur”) sözcüğünün kullanımı, daha çok mantıksal çıkarımlarla sınırlı kalır (örneğin *tat tvam asi*, “sen şusun; şu sensin”). Benzer bir şekilde “dünya ya da evren” anlamına gelen Sanskritçe sözcük, *jagat* sözcüğü, *gam*, yani “gitmek, hareket etmek” kökünün değişime uğramış halidir; *jagat*, “hareket eden, gelip geçici, sürekli değişen” anlamına gelir.

Ψ [*Māyā*, tam olarak yapanın gücü ya da sanattır, Jacob Boehme’nin anladığı anlamda “Büyü”dür: “O, her üç dünyada bir anadır ve her şeyi o şeyin istencinin örnekbiçiminde yapar. O, anlayışın kendisi değil, bu anlayışa göre yaratan dışı yaratıcıdır ve kendisini hem iyiye hem kötüye verir ... sonsuzluktan beri her şeyin zemini ve desteğidir... Kısacası: Büyü, İstenç-tin’deki etkinliktir.” (*Sex Puncta Mystica*, V –AKC.)

mek ya da çizmek (örneğin bir binanın zemin planını ya da bir şeklin dış çizgilerini çizmek gibi); üretmek, biçimlendirmek ya da yaratmak; göz önüne sermek” anlamına gelen *mā* kökünden türemiştir. *Māyā*, biçimlerin ölçülmesi, yaratılması ya da sergilenmesidir; *māyā* bir yanılsama, hile, kurnazlık, aldatma, el çabukluğu, sihribazlık ya da büyücülüktür; yanıltıcı bir imge veya görüntü, hayal, göz aldanmasıdır; *māyā* aynı zamanda her türlü diplomatik hile veya kandırma amacıyla yapılan her türlü siyasal kurnazlıktır. Tanrıların *māyā*’sı, kendi kurnaz özlerinin çeşitli yönlerini istedikleri zaman sergileme yoluyla çeşitli biçimler alma güçleridir. Ancak tanrıların kendileri de daha büyük bir *māyā*’nın –başlangıçta farklılaşmamış, her şeyi yaratan ilahi Töz’ün kendiliğinden dönüşümünün– ürünüdür. Bu büyük *māyā* yalnızca tanrıları değil, onların etkinlik gösterdiği evreni de üretir. Uzayda aynı anda varolan ve her biri zaman içinde birbirinin yerine geçen tüm evrenler, varlık düzlemleri ve bu düzlemlerin gerek doğal gerek doğaüstü yaratıkları, varlığın bitip tükenmez, özgün ve ebedi kaynağından gelen tezahürlerdir ve *māyā*’nın bir oyunuyla tecelli ederler. Tezahür etmediği dönemde, kozmik gecede *māyā* çalışmayı bırakır ve gösteri sona erer.

Māyā, Varoluş’tur: hem farkında olduğumuz dünyadır hem de gelişen ve yok olan çevrenin sırası geldiğinde gelişen ve yok olan birer parçası olarak bizizdir. Aynı zamanda *Māyā*, bu gösteriyi yaratan ve harekete geçiren yüce güçtür: Evrensel Töz’ün dinamik yönüdür. Dolayısıyla aynı anda hem sonuç (kozmetik akış) hem de nedendir (yaratıcı güç). Neden olduğunda Şakti, yani “Kozmik Enerji” olarak tanımlanır. *Şakti* sözcüğü, “yapabilir olmak, mümkün olmak” anlamına gelen *şak* kökünden gelir. *Şakti*, “iktidar, yeterlik, yetenek, yeti, kudret, enerji, kahramanlık, muhteşem güç, tertip etme kudreti, ilahi kudret,

deha, bir sözcük ya da ifadenin gücü ya da anlamı, nedenin gereken sonucunu yaratmak için nedene içkin olan kudret; demir bir mızrak, cirit, kargı, ok, bir kılıç”tır; *şakti* dişilik organıdır; *şakti* bir tanrının etkin kudretidir ve mitolojik olarak onun tanrıçası-zevcesi ve kraliçesi olarak kabul edilir.

Mâyâ-Şakti, Nihai Varlık'ın dünyanın koruyucusu, dişil, maternal yanı olarak kişileştirilir; bu yönüyle, yaşamın gözle görülür gerçekliğinin kendiliğinden, sevgi dolu kabulünü temsil eder. Gelip geçiciliğin tüm deneyimlerine eşlik eden ıstıraba, fedakârlığa, ölüme ve yoksunluklara katlanarak, tezahür edilen biçimlerin hezeyanını onaylar, o, bu hezeyanın kendisidir, bu hezeyanı temsil eder, bundan tat alır. O, yaşamın yaratıcı sevincidir: yaşayan dünyanın güzelliği, harikası, ayartıcılığı ve baştan çıkartıcılığıdır. Damla damla içimize sızar –ve kendisi de, bizzat– varoluşun değişken yönlerine boyun eğer. Mâyâ-Şakti, Havva'dır, “Ezeli ve Ebedi Dişi,” *das Ewig-Weibliche*'dir; elmayı yiyen, eşini de bunu yemesi için ayartan ve elmanın ta kendisi olandır. Kalıcı, sonsuza kadar geçerli ve mutlak bir ilahi arayışta olan eril Ruh ilkesinin bakış açısından, başlıca gizemdir.

Yani Mâyâ-Şakti-Devî (*devî*: tanrıça) karakteri çok yönlü olarak muğlaktır. İlahinin aralarında doğal bir bağlantı olan tezahürleri olarak evrene ve bireye (makro ve mikrokozmos) analık eden Mâyâ, arından hemen kendi dayanıksız ürününün sarğıları içinde bilinci boğar. Ego bir ağa, rahatsız bir kozaya takılmıştır. “Çevremdeki her şey” ve “benim kendi varoluşum” –dış ve iç deneyim– bu ince dokunmuş kumaşı enine ve boyuna geçen ipliklerdir. Mâyâ'nın şaşırtmacalarını son derece gerçek olarak kabul ederek kendi kendimiz ve çevrenin etkileri karşısında heyecana kapılır, aldatılmanın, arzunun ve ölümün işkencelerine katlanırsınız; oysa aklımızın alabildiklerinin hemen

ötesindeki (ezeli batını gelenekte temsil edilen ve çileci, yogik deneyimin sınırsız, birey-ötesi bilincine kadar bilinen) bir bakış açısından Mâyâ –yani bağlı olduğumuz dünya, yaşam, ego– bulut ve sis kadar ele geçirilemez ve uçucudur.

Hint düşüncesinin amacı her zaman karmaşanın sırrını öğrenmek ve eğer mümkünse bilinçli varlığımızı sarmalayan duygusal ve anlaksal kıvrımları yararak dışarıdaki gerçekliğin içine girmek olmuştur. İlahi Çocuk ve binyılın Bilge'sinin görünmeleri ve öğretileri aracılığıyla gözleri açıldığında İndra'nın aklını çelen çaba da buydu.

2

VAROLUŞ SULARI

Hindu mitolojisi Mâyâ muammasını gözde canlandırılabilir bir biçimde, barındırdığı felsefi içerimlere sıradan zihnin bile ulaşmasını sağlayacak resimli bir metinde ele alır. Masallar muazzam bir sözlü iletişim geleneğiyle kuşaktan kuşağa aktarılmıştır; bunlar bugün çok farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Bu farklı biçimlerin büyük bir bölümü edebi anlatılarda sabitlenmiş ve değişmez hale gelmiştir; diğerleri yazıya dökülmemiş folklorun akışkan biçimini korumaktadır.

Hikâye, yarı-tanrısal bir çileci olan Nārada'yı anlatır. Nārada, bir zamanlar doğrudan doğruya Yüce Varlık'tan, Mâyâ'sının sırrını kendisine öğretmesini istemiş. Bu Nārada, Hinduizm mitolojisinde, "kendini adama yolunda" (*bhakti-mārğa*) gözde bir mümin örneğidir.^φ

^φ *Bhakti-mārğa*'nın, yani İlahi Varlık'ın sonsuz inayetine içtenlikle, alçakgönüllülikle teslim oluşun ilk klasik belgesi *Bhagavad Gitā*'dır. Dharmanın evren

Kendini her şeyden yoksun bıraktığı uzun süreli ve ateşli çilecilik dönemine karşılık olarak Vişnu, inzivaya çekildiği yerde Nārada'ya görünmüş ve bir arzusunun gerçekleşeceğini söylemiş. O, alçakgönüllü bir şekilde içten arzusunu dile getirdiğindeyse tanrı onu sözcüklerle değil, yıpratıcı bir serüvenle eğitmiştir. Masalın edebi versiyonunu, şu andaki biçimini Hinduizmin ortaçağında, yani yaklaşık 15 dördüncü yüzyılda almış Sanskritçe bir derleme olan *Matsya Purāna*'da buluyoruz. Hikâyenin Vyāsa adında bir azizden aktarıldığı belirtiliyor.

Bir grup kutsal kişi, ormandaki inziva yerinde, saygıdeğer münzevi Vyāsa'nın çevresinde toplanmıştı. "İlahi ezeli ve ebedi düzeni anlıyorsun" dediler ona, "bu nedenle bize Vişnu'nun Māyā'sının sırnını da açıklayabilirsin."

"En Yüce Tanrı'nın Māyā'sını kim anlayabilir, kendisinin dışında? Vişnu'nun Māyā'sı büyüsünü hepimizin üzerine yayar. Ben size ancak o çok eski günlerden kalma, bu Māyā'nın kendine mahsus, bilhassa öğretici bir durumda etkisini nasıl gösterdiğini anlatan bir masal aktarabilirim."

ve insan üzerinde daha etkili olduğu erken çağlarda izlenen yollar ya da teknikler (*mārğa*), Kali Yuga'da artık insan ihtiyaçlarına cevap veremez hale geldi. *Karma-mārğa*, yani ritüel ve mesleki etkinlik yolu ve *jnāna-mārğa*, yani ilahi olanın ve onun insanın en derin benliğiyle özdeşliğinin sezgisel kavranışı, bu dönemde yerini *bhakti-mārğa*'ya, yani coşkuyla kendini adama yoluna bırakır. Mümin, Vişnu'da çoğunlukla da Krişna ve Rāma bedenlenmeleri ya da *avatār*'larında temsil edilen ilahi olanın kişileştirilmesi önünde dindar bir sevgiyle eğilir.

[*Bhakti*'nin sözcük anlamı "katılma," "paylaşma"dır; *bhakta* ise, bu durumda tanrıya kendi payını veren kişidir; özellikle kişinin kendisini vermesi şeklinde ortaya çıkan bu verme eylemi, tıpkı Mira Bai'nin ünlü dizelerinde olduğu gibi, aşkı ifade eder:

"Veriyorum büsbütün, son zerresine kadar,
Aşkımı, hayatımı, ruhumu, her şeyimi."

AKC]

Konukları can kulağıyla dinliyorlardı. Vyāsa söze başladı:

Bir zamanlar, Kāmadamana adında genç bir prens yaşamış; kendini “Arzuları Evcilleştiren” anlamına gelen adının ruhuna uygun bir şekilde davranmaya, çileci yoksunlukların en çetinlerini yaşayarak ömrünü geçirmeye adanmış. Lâkin onu evlendirmek isteyen babası günün birinde ona şöyle demiş: “Kāmadamana, oğlum, senin neyin var? Neden bir eş almıyorsun? Evlilik, bir erkeğin arzularının tümünün gerçekleşmesini ve kusursuz mutluluğa ulaşmayı sağlar. Kadınlar mutluluğun ve refahın kaynağıdır. Öyleyse git sevgili oğlum, artık bir yuva kur.”

Delikanlı babasına duyduğu saygıdan dolayı hiç sesini çıkarmamış. Ama kral fikrinde ısrar edip onu defalarca uyarınca Kāmadana şu sözlerle karşılık vermiş: “Sevgili babacığım, ben taşıdığım isme uygun şekilde yaşamak istiyorum. Bana, hem bizi hem de dünyadaki her şeyi sarıp sarmalayan Vişnu'nun ilahi kudreti ifşa edildi.”

Soylu baba durumu yeniden gözden geçirmek için yalnızca bir an duraklamış ve hemen ardından kurnazca, sunduğu nedeni kişisel zevke dayandırmaktan vazgeçip, vazifeden dem vurnmaya başlamış. “Bir erkeğin evlenmesi gerekir” demiş, “çocukları olsun diye – böylece atalar âlemindeki ecdadının ruhları yeni nesillerin yiyecek sunularından yoksun kalmaz ve tarif edilemez sefalet ve çaresizliğe düşmezler.”

“Sevgili babacığım” demiş delikanlı, “Ben binlerce yaşamdan geldim geçtim. Yüzlerce kez ölümün ve yaşlılığın ıstırabını yaşadım. Karlarımlı oldum, birlik-teliği ve yoksunluğu tanıdım. Ot ve çalılık olarak, sürüngenler ve ağaçlar olarak var oldum. Sığırlar ve yırtıcı hayvanlar arasında dolaştım. Yüzlerce kez bir brahmin, bir kadın, bir erkek oldum. Şiva'nın göksel köşklerinin saadetini paylaştım; ölümsüzlük arasında yaşadım. Aslına bakılırsa insanüstü türler de dahil olmak üzere biçimini almadığım tek bir tür bile kalmadı. Bir iblis, bir goblin, dünyasal hazinelerin bir muhafızı oldum; nehir sularının ruhu oldum; göksel

bir bakire oldum; iblis-yılanlarının arasında bir kral da oldum. Her defasında kozmos, Tanrı'nın biçimden muaf özü tarafından yeniden özümsemek için çözümlü eridi, ben de yok oldum ve ardından evren yeniden doğdu, bir başka yeniden doğum dizisinden geçmek üzere ben de varoluşa dahil oldum. Tekrar tekrar varoluş yanılsamasının kurbanı oldum – ve bunu bir eş alarak yaptığım da oldu.”

“Bırakın da size” diye sözünü sürdürmüş delikanlı, “sondan bir önceki bedenlenişimde başıma gelen bir şeyi anlatayım. O varoluşumda adım Suta-pas, yani ‘Çileleri Hayırlı Olan’dı; bir çileciydim. Vişnu’ya, Evrenin Hakimi’ne olan coşkulu bağlılığım bana onun inayetini kazandırdı. Pek çok adağı yerine getirmemden hoşlanan Yüce Varlık, göksel kuş Garuda’nın üzerine oturmuş durumda, fani gözlerimin önünde beliriverdi. ‘Sana bir lütufta bulunacağım’ dedi. ‘Dile benden ne dilerse!’”

“Evrenin Efendisi’ne şöyle cevap verdim: “Benden hoşnutsan, izin ver de Mâyā’ı idrak edeyim.”

“‘Benim Mâyā’mı anlayıp da ne yapacaksın?’ diye karşılık verdi tanrı. ‘Bunun yerine sana uzun ömür, toplumsal mevki, servet, sağlık, haz ve cesur evlatlar vereyim.’”

“Bunlar, dedim, benim asıl dileğimin geçirilmesi olur.”

“Tanrı devam etti: ‘Hiç kimse benim Mâyā’mı anlayamaz. Bugüne kadar hiç kimse anlayamadı. Onun sırrını idrak edebilecek kimse çıkmayacak. Uzun, çok çok uzun zaman önce, Nārada adında, bir tanrı kadar kutsal bir kâhin yaşardı, tanrı Brahmā’nın öz oğluydu, bana büyük bir coşkuyla bağlıydı. Tıpkı senin gibi o da inayetimi hak etti ve ben tıpkı şimdi sana görüldüğüm gibi ona da göründüm. Ona bir lütufta bulunacağımı söyledim, o da senin dile getirdiğin arzuyu dile getirdi. O zaman Mâyā’mın sırrını daha fazla kurcalamaması konusunda onu uyarmama karşın, tıpkı senin gibi o da ısrar etti. Ve ona şunu söyledim: “Ötedeki suya dal, o zaman Mâyā’mın sırrına ereceksin.” Nārada he-

men göle daldı. Yeniden yüzeyde belirdiğinde artık bir genç kızın bedenindeydi.”

Nārada sudan Benares mihracesinin kızı Suşilā, yani “İffetli Olan” olarak çıktı. Ve genç kızlığının başlangıcında olduğu o dönemde babası onu komşu Vidarbha mihracesinin oğluyla evlendirdi. Bir genç kız bedenine giren kutsal kâhin ve çileci, âşkın tüm zevklerini doyasya tattı. Zamanı geldiğinde Vidarbha'nın yaşlı mihracesi öldü ve Suşilā'nın kocası tahta çıktı. Güzel kraliçenin birçok oğlu ve torunu oldu ve çok mutlu oldu.

Lakin gel zaman git zaman, Suşilā'nın kocası ile babası arasında büyük bir husumet ortaya çıktı ve bu düşmanlık, korkunç bir savaşa kadar vardı. Çok şiddetli geçen tek bir muharebede oğulları ve torunlarının birçoğunu, babasını ve kocasını kaybetti. Bu kıyımı öğrenince büyük bir kederle başkentten ayrılıp muharebe meydanına gitti, burada görkemli bir yasa bürünecekti. Ve devasa bir odun yığını hazırlanmasını, akrabalarının, ağabeylerinin, oğullarının, yeğenleri ve torunlarının cesetlerinin bu yığna yerleştirilmesini, sonra da yan yana olacak şekilde kocası ve babasının bedenlesinin yığının en tepesine konulmasını emretti. Odun yığını tutuşturmak için meşaleyi kendi elleriyle attı ve alevler yükselmeye başladığı anda haykırdı: “Oğlum, oğlum!” Alevler kükre-meye başladığında, kendisini muazzam ateşin içine attı. Alevler hemen söndü; ateş bir göle dönüştü. Ve Suşilā kendisini suların ortasında buldu – ama yeniden kutsal Nārada olarak. Ve azizi elinden tutan tanrı Vişnu, onu billur gölden çıkarttı.

Tanrı'yla azizin kıyıya çıkmasından sonra, Vişnu, müphem bir tebessümle sordu: “Ölümüne gözyaşı döktüğün bu oğul da kim?” Nārada şaşkın ve utanmış bir halde dikiliyordu. Tanrı sözünü sürdürdü: “Bu benim Mâyā'mın suretidir, kederli, kasvetli, lanetlenmiş. Ne nilüferden doğan Brahmā, ne öteki tanrılar, İndra, hatta Şiva onun dipsiz derinliğini anlayabilir. Anlaşılmaz olanı *sen* neden ya da nasıl bilesin?”

Nārada kusursuz inanç ve bağlılığını sürdürmek ve bütün gelecek zamanlarda bu deneyimi hatırlamasını sağlayacak inayete sahip olmak için dua etti. Dahası girdiği gölün, bir erginlenme kaynağı olarak kutsal bir hac yeri olmasını, suyunun –azizi büyümlü derinliğinden çekip çıkarmak üzere içine giren tanrının sonsuza kadar sürecek gizli varlığı sayesinde– tüm günahları yıkayıp arıtma gücüyle donatılmasını istedi. Vişnu bu dindarca dilekleri kabul etti ve o anda gözden kaybolarak Samanyolu Okyanusu'ndaki kozmik meskenine çekildi.

“Sana bu hikâyeyi anlatmamın sebebi” diye sözlerine son verdi Vişnu, çileci Sutapas'ın önünde gözden kaybolmadan önce, “Mâyâ'nın sırrının anlaşıl- maz ve bilinemez olduğunu öğretmekti. Arzu edersen, sen de suya dalabilir ve bunun neden böyle olduğunu anlayabilirsin.”

Bunun üzerine Sutapas –ya da sondan bir önceki bedenlenişindeki Prens Kâmadana– gölün sularına daldı. Nārada gibi o da bir genç kız olarak yüzeyde belirdi ve böylece başka bir yaşamın kumaşıyla sarındı.

Bu hikâye, mitin ortaçağa ait edebi bir versiyonudur. Hikâye, Hindistan'da bir çeşit çocuk masalı olarak bugün bile anlatılır ve çoğu kişi küçük yaşlardan itibaren bunu öğrenir. Ondokuzuncu yüzyıl- da Bengalli aziz Ramakrişna, bu masalın popüler biçimini bir mesel olarak öğretisinde kullanmıştı.^φ Bu meselde kahraman yine örnek mümin Nārada'dır. Çok uzun süren çile ve ibadet uygulamalarıyla Nārada, Vişnu'nun inayetini kazanmış. Tanrı, inzivaya çekildiği yerde azize görünmüş ve ondan bir dilek dilemesini istemiş.

... “Bana Mâyâ'nın büyümlü kudretini göster” diye yakarmış Nārada; tanrı da, “Göstereceğim. Beninle gel!” diye yanıt vermiş; ama güzel bir biçimde kıvrıl- lan dudaklarında aynı müphem tebessüm varmış.

^φ *The Sayings of Sri Ramakrishna* (Mylapore, Madras, 1938), Kitap IV, Bölüm 22.

Vişnu, ormandaki bir açıklıkta bulunan inziva hücresinin hoş gölgesinden aldığı Nārada'yı, kavurucu güneşin acımasız ışınları altında metal gibi parlayan çıplak bir düzliğe götürmüş. Çok geçmeden ikisi de korkunç bir şekilde susamış. Göz kamaştırıcı ışık altında, ötelere minik bir köyün saz damlarını seçmişler. Vişnu sormuş: "Oraya gidip bana biraz su getirir misin?"

"Elbette, ey Tanrın" diye yanıt vermiş aziz ve uzaktaki kulübelere doğru koşmaya başlamış. Tanrı bir kayanın gölgesine çekilip onun dönüşünü beklemeye koyulmuş.

Nārada köye vardığında ilk kapıyı çalmış. Kapıyı güzel bir bakire açmış ve kutsal kişi, daha önce hiç hayal etmediği bir şey yaşamış: kızın gözlerinin büyüüne kapılmış. Bu gözler ilahi Tanrısı'nın, dostunun gözlerine benziyormuş. Durup kalmış ve uzun uzun bakmış. Niçin geldiğini tamamen unutmuş. Nazik ve içten genç kız, ona hoş geldin demiş. Sesi, Nārada'nın boynuna geçirilmiş altın bir ilmek gibiymiş. Sanki bir düştüymüşçesine kapıdan içeri girmiş.

Evin sakinleri ona saygıyla, ama kısmen utangaç bir biçimde davranıyormuş. Kutsal bir kişi olarak itibarla, ama her nasılsa, sanki bir yabancı değilmiş gibi karşılanmış; sanki uzun zamandır uzaklarda olan eski ve saygıdeğer bir dostlanıymış gibi muamele görmüş. Onların sevinç dolu ve soylu tavırlarından etkilenen Nārada orada kalmış ve kendini tümüyle evinde gibi hissetmiş. Hiç kimse ona gelişinin nedenini sormamış; ezelden beridir ailenin bir üyesiymiş sanki. Ve bir süre sonra, kendisine kapıyı açan kızı babasından istemiş; ailedeki herkesin kendisinden beklediği de buymuş zaten. Ailenin bir üyesi olmuş ve bir köylü evinin bildik yükünümlüklerini ve basit zevklerini onlarla paylaşmış.

On iki yıl geçmiş; üç çocuğu olmuş. Kayınpederi ölünce evin reisi olmuş ve ondan miras kalan toprağı işlemiş, sığırları beslemiş ve tarlaları ekmiş. Onikinci yıl, yağmur mevsimi alışılmadık biçimde şiddetli geçmiş; nehirler kabarmış, tepelerden sular şiddetle akmış ve küçük köy ani bir selle boğulmuş. Geceleyin

saz kulübeler ve sığırlar sürüklenip gitmiş ve herkes kaçışmaya başlamış.

Bir eliyle karısına sarılıp, diğeriyle iki çocuğuna destek olan, en küçüğünü de omuzlarında taşıyan Nārada da hızla yola koyulmuş. Zifiri karanlıkta yağmurun kamçıya benzeyen darbeleri altında yürüyerek, kaygan balçık üzerinde, girdap yapan suların içinde savrularak ilerlemiş. Akıntı bacaklarını şiddetle zorladığı için yükü dayanamayacağı kadar ağırmış. Bir an tökezlediğinde küçük oğlu omuzlarından kayıp, kükreyen gecenin içinde kaybolup gitmiş. Umutsuz bir çığlıkla, Nārada en küçüğü yakalamak için diğer iki çocuğunu bırakmış, ama artık çok geçmiş. Bu arada sel diğer iki çocuğu da uzaklara sürüklemiş ve daha o bu felaketin farkına varamadan yanından karısını da alıp götürmüştü, sonunda onun ayağını da yerden kesip tıpkı bir ağaç kütüğü gibi akıntıda sürüklemeye başlamış. Bilincini yitiren Nārada bir kayanın üzerinde durmuş. Kendine gelip de gözlerini açtığı zaman geniş bir balçıklı su yüzeyi görmüş. Tek yapabildiği gözyaşı dökmek olmuş.

“Çocuk!” Neredeyse yüreğini durduracak tanıdık bir ses duymuş. “Bana getireceğin su nerede kaldı? Yanım saattir burada bekliyorum.”

Nārada arkasına dönmüş. Suların yerine, gün ortası güneşi altında parlayan çölü görmüş. Tanrının yanında durduğunu fark etmiş. Hâlâ gülümsemekte olan büyüleyici dudaklarının zalimce kıvrımları bir soruyla aralanmış hafifçe: “Şimdi benim Māyā'mın sırrını anlayabiliyor musun?”

Erken dönem Vedalar döneminden günümüz Hinduizmine kadar su, Hindistan'da ilahi özün gözle görülebilir bir tezahürü olarak kabul edilmiştir. Kadim bir ilahi “Başlangıçta her şey ışıksız bir deniz gibiydi” der^φ ve bugüne kadar gündelik ritüelde kullanılan en basit ve yaygın nesnelere biri, ilahiliğin varlığını temsil eden ve kutsal

^φ *Rig Veda*, X. 129.3. Ayrıca bkz. *a.g.e.*, X. 121.8., *Satapatha Brāhmana*, XI. 1.6.1., vb.

bir imgenin yerine sunulan su dolu bir testidir. Su, ibadet süresince tanrının bir ikametgâhı ya da tahtı (*pītha*) olarak kabul edilir.

Bu iki Nārada hikâyesindeki en önemli özellik suların gerçekleştirdiği dönüşümdür. Bu, Mâyâ'nın bir işleyişi olarak da okunabilir; çünkü sular, Vişnu'nun Mâyâ-enerjisinin başlıca maddeleşmesi olarak görülür. Yağmur, bitki özsuğu, süt ve kan biçiminde doğada dolaşan yaşam verici element sudur. Akışkan değişim kudretiyle donatılmış maddedir. Bu nedenle mitlerin simgeçiliğinde suya dalmak, Mâyâ'nın gizemine dalmak, yaşamın nihai sırrının peşine düşmek anlamına gelir. Bir insanoglu olan mürit Nārada bu sırrı öğrenmek istediği zaman tanrı, yanıtı herhangi bir sözlü ifade ya da kuralla açıklamadı. Bunun yerine yalnızca suyu işaret etti – bir erginlenme unsuru olarak.

Sınırsız ve bozulmaz nitelikteki kozmik sular, aynı anda hem her şeyin kusursuz kaynağı hem de korkunç mezardır. Bir öz dönüşüm aracılığıyla derinliklerin enerjisi açığa çıkar ya da geçici yaşam ve sınırlı ego bilinciyle donanmış bireyselleşmiş biçimler alır. Bir süreliğine bunları canlandırıcı bir özsuğu besler ve yaşatır. Daha sonra bunları acımasızca ve ayırım gözetmeksizin, doğdukları anonim enerjiye geri döndürmek üzere yok eder. Mâyâ'nın, yani her şeyi yutan evrensel rahmin etkinliği, niteliği budur.

Bu korkunç, ama iyicil ikirciklilik, Hindu simgeçiliği ve mitolojisinin tamamında egemen bir özelliktir. Bu, Hindu ilahlilik anlayışında temel bir yere sahiptir. Yalnızca Yüce Baştanrı ve onun Mâyâ'sı değil, bu muhteşem geleneğin kalabalık panteonlarındaki her tanrı bir paradokstur: hem yardımcı olmaya hem de yok etmeye, hem ihsanlarda bulunmaya hem de kıyıcı bir darbeyle bunları geri almaya muktedirlerdir.

HIÇLIK SULARI

Mâyâ simgeciliği, kudretli bir bilge olan Mârkandeya'nın, evrenin çözümlüp yok olması ve yeniden yaratılması arasındaki tezahür etmeme dönemindeki akıl dışı serüvenlerini betimleyen muhteşem bir mitte daha da geliştirilir. Mucizevi ve tuhaf bir rastlantı sonucu, Mârkandeya Vişnu'yu bir dizi arketipal dönüşüm içinde görür: önce kozmik okyanusun güçlü görünümünde, daha sonra suda boylu boyunca uzanmış bir dev olarak, ardından kozmik bir ağaç altında tek başına oynayan ilahi bir çocuk olarak, son olarak da soluğunun sesi dünyanın yaratılışı ve yok oluşunun büyümlü ezgisi olan heybetli bir yabankazı olarak.^Φ

Mit, kozmik düzenin dört yuga boyunca yavaş, ancak geri döndürülemez bir biçimde bozulmasının gözden geçirilmesiyle başlar. Kutsal Dharma, dünyadaki yaşamda çeyrek çeyrek görünmez olur, ta ki kaos baş gösterinceye kadar. İnsanlar sonunda tamamen şehvet ve kötülükle dolu hale gelir. Artık içinde aydınlatıcı iyilik (*sattva*) olan kimse kalmaz: ne gerçekten bilge bir insan, ne bir aziz vardır; hakikati dile getiren ya da onun kutsal kelamına güvenen hiç kimse kalmamıştır. Sözde kutsal olan brahmin, bir aptaldan farksızdır. İleri yaşın gerçek bilgelikinden yoksun ihtiyarlar, gençler gibi davranmaya çalışırken, gençler gençliğin dürüstlüğünden yoksundur. Toplumsal sınıflar kendi ayırt edici, onurlandırıcı erdemlerini yitirmişlerdir; öğretmenler, prensler, tacirler ve hizmetkârlar hepsi de genel bir pespayelik içinde karmakarışık olmuşlardır. Ulvi yüceliklere yükselme

^Φ *Matsya Purāna*, CLXVII. 13-25.

istenci kalmamıştır; şefkat ve sevgi bağları yok olmuştur; dar bir bencillik anlayışı hüküm sürer. Birbirinden ayırt edilemez budalalar, bir çeşit yapışkan, nahoş hamur oluşturmak üzere bir araya toplar. Bu felaket başa geldiğinde, bir zamanlar uyumlu bir şekilde düzenlenmiş İnsanlık Kenti, dünya organizmasının tözü, düzeltilemeyecek bir biçimde bozulmuştur; artık evrenin çözülme zamanı gelip çatmıştır.

Çember kendi kendini tamamlamıştır. Brahmā'nın bir günü geçmiştir. Vişnu, dünyanın ilk başta saflık ve düzenlilikle içinde doğduğu Yüce Varlık, şimdi yıpranan kozmosu kendi ilahi tözüne geri dönürme ihtiyacını gitgide daha çok duymaktadır. Böylece evrenin yaratıcı ve koruyucusu yıkıcı gücünü ortaya koyma noktasına gelmiştir: kısır kaosu yutacak ve en tepedeki Brahmā'dan, evrensel bedenin gizli hükümdarı ve kozmik yaşam ruhundan, son çimene varıncaya kadar bütün canlı varlıkları içinde eritecektir. Tepeler ve nehirler, dağlar ve okyanuslar, tanrılar ve titanlar, cinler ve ruhlar, hayvanlar, göksel varlıklar ve insanlar, hepsi Yüce Varlık tarafından tekrar ele geçirilir.

Yıkım sürecine ilişkin bu Hint anlayışında, Hint yılının düzenli akışı –sellere yol açan yağmurların ardından kavurucu sıcaklık ve kuraklık– öylesine yüceltilir ki, artık varoluşun sürdürülmesine değil, yok edilmesine yol açar. Lütufkâr bir işbirliği içinde birbirini izledikleri zaman genellikle olgunlaştırıcı olan ısı ile besleyici olan nem artık yok edici niteliktedir. Vişnu sonsuz enerjisini güneşe akıtarak son korkunç etkinliğine başlar. Bizzat güneşin kendisi olur. Kızgın, yutucu ışınlarıyla, hareketli her şeyin bakışını üzerine çeker. Tüm dünya kurur ve kavrulur, toprak çatlar ve derin yarıklar arasından öldürücü bir sıcaklık alevi, yeraltındaki derinliklerin ilahi sularını yalayıp geçer; bu sular yakalanıp yutulur. Gerek yumurta biçimli kozmik bedenden gerek içindeki yaratıkların bedenlerinden yaşam öz-

suyu büsbütün kuruyup çekildiği zaman, Vişnu, rüzgâra, kozmik yaşam soluğuna dönüşür ve tüm yaratıkların içinden canlandırıcı havayı çekip çıkarır. Evrenin sararıp solmuş özü kurumuş yapraklar gibi bu kasırgaya kapılır. Sürtünme, bir karmaşa içinde dönüp duran maddeleri tutuşturur; tanrı ateşe dönüşür. Her şey dev bir yangının alevleri içinde kalır, ardından için için yanan bir küle batar. Nihayetinde Vişnu, devasa bir bulut biçiminde, dünyanın yangınını söndürmek için süt gibi tatlı ve saf bir yağmur boşaltır. Dünyanın kavrulmuş ve acı çeken bedeni sonunda nihai rahatlamının, son tükenişinin, Nirvâna'sının zamanının geldiğini anlar. Yağmura Dönüşen Tanrı'nın seli altında, evrensel şafakta doğduğu ilksel okyanusa geri döner. Doğurgan rahim-su, tüm yaratılışın küllerini içine geri alır. Temel elementler, bir zamanlar doğdukları farklılaşmamış sıvının içinde erir. Ay, yıldızlar eriyip gider. Yükselen dalga, sonu gelmez bir su tabakasına dönüşür. Bu, Brahmâ'nın bir gecesinin aralığıdır.

Vişnu uyur. Bir zamanlar kendi organizmasından çıkan ağa tırmanan bir örümcek gibi onu içine geri çekerek tanrı, evren ağını yeniden yutar. Okyanusun ölümsüz tözünde tek başına, kısmen batan, kısmen yüzen dev bir figür olarak, tembel tembel uzanmanın tadını çıkarır. Ona bakacak, onu anlayacak kimse yoktur; ona ilişkin hiçbir bilgi yoktur, kendi içindeki bilgi dışında.

Bu dev, "Mâyâ'nın Efendisi" ve boylu boyunca uzandığı okyanus, tek bir özün ikili tezahürüdür; çünkü insan biçiminde olduğu gibi okyanus da Vişnu'dur. Dahası Hindu mitolojisinde suyun simgesi yılan (*nāga*) olduğu için Vişnu genellikle, tehlikeli bir yılanın, en gözde simgesel hayvanı olan "Sonsuz" yılan Ananta'nın bükümleri üzerine oturmuş olarak resmedilir. Dolayısıyla yalnızca bu devasa antropomorfik biçim ve sınırsız doğa gücü değil, sürüngenin kendisi de Viş-

nu'dur. Kozmik Kişi evrensel geceyi kendi ölümsüz tözünün yılan okyanusunda geçirir.

Tanrı'nın içindeki şey kozmostur, tıpkı annesinin içindeki doğmamış bir bebek gibi ve burada her şeyin ilksel kusursuzluğu yeniden inşa edilir. Dışarıda yalnızca karanlık var olsa da, ilahi düş görenin içinde, evrenin ne olması gerektiğine ilişkin ideal bir görü gelişir. Gerileme, kargaşa ve felaketten kurtulan dünya, yeniden uyumlu akışına geri döner.

Ve şimdi, bu büyüleyici dönem sırasında –masala göre– fantastik bir olay meydana gelir:

... Mārkaṇḍeya adında kutsal bir kişi tanrının içinde, huzurlu dünyanın üzerinde, amaçsız bir hacı gibi, dünyanın ideal görüşünün aydınlatıcı görüntüsünü zevkle seyrederek dolaşır. Ünlü bir mitsel kişilik olan Mārkaṇḍeya sonsuz ömür bahşedilmiş bir azizdir. Yaşı binleri aşmıştır, yine de kocamaz bir kudreti ve uyanık bir zihni vardır. Şimdi Vişnu'nun bedeninin içinde dolaşarak, bilgelerin ve öğrencilerinin dindar eylemleriyle şereflenen kutsal inziva yerlerini ziyaret eder. Tapınaklarda ve kutsal yerlerde ibadet üzere durur ve dolaştığı diyarlardaki insanların dindarlığı, yüreğini mutlulukla doldurur.

Ama o an bir kaza meydana gelir. Amaçsız, sonu gelmez gezintisi sırasında sağlam yapıyı ihtiyar farkına bile varamadan her şeyi kapsayan tanrının ağzından dışarı kayıverir. Vişnu dudakları aralık olarak uyumakta; Brahmā gecesinde derin, tınlayan, ritmik bir sesle soluk alıp vermektedir. Ve şaşkın aziz, uyanığın devasa ağzından düşerek, tepe taklak kozmik denize dalar.

İlk başta Vişnu'nun Māyā'sı nedeniyle Mārkaṇḍeya uyuyan devi değil, yalnızca son derece karanlık, her şeyi kapsayan yıldızsız gecede çok uzaklara kadar uzanan okyanusu görür. Çaresizliğe kapılır, hayatı için endişelenir. Sıçratıp durduğu karanlık sularda debelenirken kara kara düşünür, durumu kafasında evirip çevirir ve kuşku duymaya başlar: "Bu bir düş mü? Yoksa bir yarılma-

manın büyüğü altında mıyım? Son derece tuhaf olan bu durum kesinlikle benim hayal gücümün ürünü olmalı. Çünkü bildiğim ve uyumlu akışını gözlemlediğim kadarıyla dünya, şimdi ansızın uğramışa benzediği böyle bir yok oluşu hak etmiyor. Güneş yok, ay yok, rüzgâr yok; dağların tümü yok olmuş, dünya ortadan kaybolmuş. Kendimi içinde bulduğum bu evren de neyin nesi?" ...

Azizin bu sorgulayıcı düşünceleri Mâyâ fikri, Hindularca algılandığı şekliyle "Gerçek nedir?" sorusu üzerine bir çeşit yorumdur. "Gerçeklik" bireyin bir işlevidir. Bireysel bilincin özgül erdemleri ve sınırlılıklarının sonucudur. Aziz, kozmik devin içinde gezindiği sırada kendi doğasına uygun bulunduğu bir gerçekliği algılamış ve bu gerçekliği güvenilir ve hakiki olarak kabul etmişti. Ancak bu dünya aslında uyuyan tanrının zihnindeki bir düş ya da görüden ibaretti. Tam tersine, gecelerin gecesinde, tanrının ilksel tözünün gerçekliği, azizin insansal bilinci için afallatıcı bir serap gibi görünür. "Bu imkânsız" diye düşünür, "gerçek olamaz."

Hindu felsefesi öğretileri ve yoga uygulaması eğitiminin amacı, bireyselleşmiş bilincin sınırlarının aşılmasıdır. Mitsel masallar, filozofların bilgeliğini aktarmayı ve yoga deneyimleri ya da sonuçlarını popöler, resimli bir anlatıyla gözler önüne sermeyi amaçlar.⁴ Doğru-

⁴ *Yuc* kökünden gelen *yoga* sözcüğü, "bağlamak, bir araya getirmek, boyunduruğa sokmak, birleşmek ya da kavuşmak, zihni yoğunlaştırmak ya da sabitlenmek, herhangi birine herhangi bir şeyi vermek, ihsan etmek, bahşetmek" anlamına gelir. Yoga, katı bir ruhsal disiplindir; kişinin nefsinin güçleri üzerinde hakimiyet kurması, okült güçler kazanması, doğanın bazı özgül güçlerine egemen olması ya da son olarak (ve özellikle de) Tanrı veya Evrensel Ruh'la birleşmeyi başarması için yapılır.

Yoganın üç temel aşaması şunlardır: (1) sabitlenmiş dikkat (*dhāranā*), (2) tefekkür (*dhyaṇa*) ve (3) vecd (*samādhi*). [Bu üç aşama, Avrupalı *consideratio*, *contemplatio* ve *excessus* ya da *raptus* ile örtüşür -AKC.] Dikkat, uzun bir sü-

dan doğruya sezgiye ve hayal gücüne hitap eden bu masallar varoluşa getirilen bir yorum olarak herkes için ulaşılabilir niteliktedir. Bunlar net bir biçimde yorumlanmamış ya da açıklanmamışlardır. Temel kişiliklerin diyalogları ve konuşmaları, felsefi keşif ve yorum anları içerir, yine de hikâyenin kendisi asla açıklanmaz. Mitolojik eylemin anlamına ilişkin hiçbir açık yorum yoktur. Hikâye, dinleyicinin sezgisine, yaratıcı hayal gücüne hitap ederek aktarılır. Bilinçdışı hareketi geçirir ve besler. Hint mitolojisi sözden çok olaydan kaynaklanan bir dokunaklılık ve etkiyle, yoga deneyiminin gizli bilgeliği ve ortodoks dinin popüler aracı olarak işlevini yerine getirir.

Dolaysız bir etki sağlanacağına hiç şüphe yoktur, çünkü masallar bireysel deneyim ve tepkilerin ürünü değildir. Bu masallar, dindar topluluğun ortaklaşa çalışması ve düşünmesi sonucu üretilmekte, korunmakta ve denetlenmektedir. Birbirini izleyen kuşakların sürekli yenilenen onayıyla gelişirler. Anonim bir yaratıcı süreç ve ortaklaşa, sezgisel bir kabul aracılığıyla yeni bir anlam yüklenerek, yeniden biçimlendirilirler. Esasen bilinçaltı bir düzeyde etkili olur, sezgiye,

re yalnızca tek bir nesneye yöneltilir. (Yoginin kişiliğine ve amacına uygun olarak, somut ya da soyut, ölümlü ya da ilahi, herhangi bir nesne seçilebilir.) Çeşitli fiziksel düzenlemeler yapmak gerekir, örneğin denetimli duruş, denetimli soluk alıp verme, perhiz, ölçülülük. İlk amaç, tüm psikik enerjilerin tek bir noktada yoğunlaştırılması ve bilincin o nesneyle bütünüyle özdeşleşmesidir; bu özdeşleşmeye Samādhi denir.

Yoga, Patancali Aforizmalarında (karş., Swami Vivekānanda, *Rāja Yoga*, New York, 1897, 1920), *Bhagavad Gītā* (karş., Swami Nikhilānanda çevirisi, New York, 1944) ve *Şat-çakra-nirūpana ve Pādūkā-pancaka*'da (Arthur Avalon'un [Sir John Woodroffe] giriş ve yorumuyla yayımlanan iki temel eser, *The Serpent Power*, göz. geç. 3. bas., Londra, 1931) betimlenir. Geniş bir tartışma için bkz. W. Y. Evans-Wentz, *Tibetan Yoga and Secret Doctrines* (Oxford University Press, 1935).

duyguya ve hayal gücüne hitap ederler. Ayrıntıları, kendilerini belleğe işler, derinlere sızar ve psişenin daha derin katmanlarını biçimlendirirler. Üzerinde kafa yorulduğu zaman bu masalların önemli epizodları, bireyin deneyimleri ve yaşamsal ihtiyaçlarıyla çeşitli değişik anlamları gözler önüne sermeye elverişlidir

Hindistan'ın mitleri ve simgeleri akılla düşünülüp kavranmaya, durağan anlamlara indirgenmeye karşı direnir. Böylesi yaklaşımlar yalnızca bu mit ve simgelerin büyülerini ortadan kaldırır . Çünkü bunlar Yunan edebiyatından tanıdık olduğumuz mit ve simgelerden – Homeros'un tanrıları ve mitleri, Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in Atina trajedileri– daha arkaiktir. Şiirsel dehaler tarafından yeniden biçimlendirilen Yunan edebiyatı eserlerinin büyük çoğunluğu bireysel yaratımlardır ve bu bakımdan geleneksel biçimleri ele almaya yönelik çağdaş girişimlerimize benzerler. Shelley ve Swinburne'ün ya da hepsinden önemlisi Wagner'in yapıtlarında olduğu gibi, Yunanlıların Homeros sonrası ürünlerinde de daima eski mitolojik sikkelelere yeni anlamlar, bireysel deneyime dayanan yeni varoluş yorumları basmaya yönelik bir çaba vardır. Öte yandan Hint mitlerinde önümüze ölümsüz, anonim ve çok yönlü bir uygarlığın sezgisi, ortaklaşa bilgeliği serilir.

Bu nedenle herhangi bir Hindu mitini yorumlamaya çalışan kişinin çekingen davranması gerekir. Bir görünümün açılışının, bir başkasının kapanışı olması riski her zaman vardır. Deneyimi ve geleneğinin bir parçası olarak Hindu dinleyicinin aşına, Batılı okuyucunun ise yabancı olduğu ayrıntıların açıklanması gerekir; yine de kesin yorumlarda bulunmaktan kaçınmak gerekir. Bu nedenle saygılı davranarak, Mārkaṇḍeya'nın müşkül durumunun kendi kendini anlatmasına izin vermeliyiz.

... Suların engin genişliğinde ve umutsuzluk noktasında terk edilen aziz sonunda uyuyan tanrının biçiminin farkına vardı; içi şaşkınlık ve coşkulu bir sevinçle doldu. Kısmen batmış durumdaki muazzam biçim, suları yarıp çıkan bir dağ silsilesini andırıyordu. İçinden gelen harika bir ışıkla parlıyordu. Aziz, varlığını hissettiği şeyi incelemek üzere yakınına doğru yüzdü ve onun kim olduğunu sormak üzere dudaklarını henüz aralamıştı ki, dev onu yakalayıp he-men yuttu ve Mārkandeya bir kez daha içerinin tanıdık manzarasındaydı.

Böylece Vişnu'nun düşünün uyumlu dünyasına ansızın dönüveren Mārkandeya'nın kafası son derece karışmıştı. Kısa, ancak unutulmaz olan deneyiminin yalnızca bir çeşit görü olduğunu düşünüyordu. Ancak çelişkili bir biçimde o, yani sınırlı bilincinin yorumlama güçlerini aşan her türlü gerçekliği kabul etmekte başarısız olan insanoğlu, şimdi ilahi varlığın evrensel düşünün bir kişisi olarak ilahi varlığın içine alınmıştı. Ama ansızın Yüce Varoluş'un bir görünümüyle –içinde ve kendi başına, her şeyi kapsayan yalnızlığı ve suskunluğu içinde– kutsanan Mārkandeya'ya göre bu ifşaat da aynı şekilde bir düşten başka bir şey değildi.

Mārkandeya eski yaşantısına geri döndü ve bıraktığı yerden devam etti. Eskisi gibi geniş dünya üzerinde kutsal bir hacı olarak dolaştı. Ormanlarda çile çeken yogileri gözledi. Pahalı kurbanlar sunan, brahminlere pek çok hediye veren soylu bağışçıları başını sallayarak onayladı. Kurban ritüellerini yöneten ve etkili büyülerine cömert karşılıklar alan brahminleri seyretti. Gördüğü bütün kastlar, asıl görevlerine dindarca bağlıydı ve gözlemediği Yaşanun Dört Aşaması'nın kutsal dizisi, insanlar arasında harfiyen uygulanıyordu.* Olayların bu

* Hindu yaşam düzeninin Dört Aşaması (*āśrama*) şunlardır: (1) Öğrenci (*brahmacārī*) aşaması, yani gençlik: ifşa edilmiş bilgelikte ustalaşmış bir rahibin ruhani kılavuzluğu altında şakirtlik, yaşam ritüelleri üzerine ayinsel bir erğinkenlik olarak dinsel çalışma, iffet ve itaatle damgalanan bir aşama; (2) ev sahipliği ve aile reisliği aşaması (*grihastha*), yani erkeklik: evlilik yaşamı, çoluk

ideal ilerleyişiyle oldukça memnun olan Mārkaṇḍeya, yeni bir yüzyıl daha güven içinde dolaşmak üzere yeniden yollara düştü.

Ancak bu sırada farkına varmadan bir kez daha uyuyanın ağzından kayarak zifiri karanlık denize tepe taklak yuvarlandı. Bu kez ürkütücü karanlıkta ve sessiz su-çölünde ışık saçan bir bebek, bir incir ağacının altında huzur içinde uzanmış tanıya benzeyen bir çocuk gördü. Ardından yine, Māyā'nın etkisiyle, Mārkaṇḍeya tek başına olan küçük çocuğun muazzam okyanusun ortasında hiçbir korkuya kapılmadan neşeyle oynadığını gördü. Aziz büyük bir meraka kapıldı, ama gözleri çocuğun göz kamaştırıcı ihtişamına dayanamadı, bu nedenle güvenli bir mesafede kalarak, bu zifiri karanlıkta yüzerken onun üzerine kafa yormaya başladı. Mārkaṇḍeya derin derin düşünüyordu: "Böyle bir şeyi daha önce -çok çok önce- bir kez daha gördüğümü hatırlar gibiyim." Ama sonra zihni, ucu bucağı olmayan okyanusun dipsiz derinliğinin bilincine vardı ve dondurucu bir korkuya yenik düştü.

İlahi çocuk kılığındaki tanrı yumuşak bir sesle ona seslendi: "Hoş geldin, Mārkaṇḍeya!" Ses, uğurlu bir yağmur bulutunun ezgili gümbürtüsünün derin, yumuşak tonuna sahipti. Tanrı onu yatıştırdı: "Hoş geldin Mārkaṇḍeya!

çocuk sahibi olma, miras alınan mesleğin sürdürülmesi, tanrılara ve atalara karşı olan ayinsel vazifelerin yerine getirilmesi, brahminlerin ruhani otoritesine itaat; brahminlerin ve kutsal kişilerin hediyelerle desteklenmesi; (3) inziva aşaması (*vānaprastha*), yani ruhani olgunluk: dünyasal mülkleri ve (oğulların ergenlik çağına gelmesiyle) aile hayatını terk etme, ormanda bir köşeye çekilme, münzevi varoluşunda içedönme, çileci uygulamalar ve basit yaşama yoluyla ruhu dindışı eğilimlerden arındırma, zihni dindarca alıştırılmaları odaklama, yoga uygulaması, insan ve evrendeki Ezeli ve Ebedi'yi hayata geçirme; (4) evsiz dilencilik (*sannyāsi*) aşaması, yani yaşlılık: İnziva kulübesini ve ormandaki saf ve mutlu yaşamı terk etme, evsiz bir dilenci olma, yollarda görünüşte amaçsızca dolaşan, ama aslında yeniden doğumun dünyasal bağından özgürleşme yolunda olan dilenci azizin çileciliği.

Endişelenme çocuğum. Korkma. Buraya gel.”

Saygıdeğer, ezeli ve ebedi aziz kendisine “çocuğum” diyen ya da azizliğine ve soyuna gönderine yapan herhangi bir unvan kullanmaksızın yalnızca adıyla seslenen kişilerin olduğu günleri artık hatırlamıyordu bile. Oldukça gücünmişti. Bitkinliğine, yorgunluktan acı çekmesine ve gerçekten zayıf bir durumda olmasına karşın, bir öfke nöbetine kapıldı. “Benim vakanım, aziz karakterimi görünmezden gelmeye ve çileci oruçlarım aracılığıyla içimde biriken büyümlü kudret hazinesini küçümsemeye cüret eden de kim? Binyıla eşit saygıdeğer yaşımı hiçe sayan kim? Böylesi bir onur kırıcı muameleye alışkın değilim ben. En yüce tanrılar bile bana ender görülen bir saygı gösterir. Brahmā bile bana bu saygısız tavırla yaklaşmaya cesaret edemez. Brahmā bana kibarca hitap eder: beni, “Ey Uzun Yaşamış kişi” diye çağırır. Şimdi felakete davetiye çıkaran, kendisini körlemesine yıkım kuyusuna fırlatan, bana yalnızca Mārkaṇḍeya diyerek yaşamını tehlikeye atan da kim? Kimdir ölümü hak eden?”

Aziz bu şekilde gazabını dile getirirken kılı bile kıpırdamayan ilahi çocuk sözüne başladı. “Çocuk, ben ebeveynim, senin baban ve büyüğünüm, bütün yaşamı veren ilksel varlığım. Neden yanıma gelmiyorsun? Senin atanı iyi tanırın. Bir oğul sahibi olabilmek için geçmişte çok şiddetli çilelere katlanmıştı. Benim inayetimi hak etti. Kusursuz azizliğinden hoşnut kaldığım için benden bir dilekte bulunmasını istedim; o da senin, yani oğlunun tükenmez bir ömre sahip olmasını ve hiçbir zaman yaşlanmamasını diledi. Baban yaratılışının gizli tözünü biliyordu ve sen bu tözden doğdun. Şimdi temel, her şeyi içeren kozmik sulara uzanmış olarak ve burada ağacın altında bir çocuk olarak beni görme ayrıcalığına erişmenin nedeni de bu.”

Mārkaṇḍeya'nın yüzü sevinçle aydınlandı. Gözleri, açılan tomurcuklar gibi büyüdü. Alçakgönüllü bir teslimiyet içinde, O'nun önünde eğilmeye çalıştı ve yalvardı: “İzin ver de, senin Māyā'nın sırrını, şimdi bir çocuk halinde sonsuz denizde uzanıp oynamanın sırrını öğreneyim. Evrenin Efendisi, hangi adla bili-

niyorsun? Senin, bütün varlıkların Yüce Varlık'ı olduğuna inanıyorum; çünkü başka kim, senin var olduğun gibi var olabilir?"

Vişnu cevap verdi: "Ben, İksel Kozmik Kişi, Narāyana'yım. O, sulardır; ilk varlıktır; o, evrenin kaynağıdır. Bin tane kafam var. Kendimi kutsal sunuların en kutsalı olarak açığa vururum; kendimi insanların sunularını yeryüzünden, gökyüzündeki tanrılara taşıyan kutsal ateş olarak açığa vururum. Aynı anda kendimi Suların Efendisi olarak açığa vururum. Tanrıların kralı İndra'nın kisvesine bürünmüş olarak ölümsüzlerin en önde geleniyim. Her şeyi yeniden var eden ve bir kez daha çözüp yok eden yıl döngüsüyüm. Ben ilahi yogi, harika göz aldatmacaları yapan kozmik jonglör ya da sihirbazım. Kozmik yoginin büyümlü aldatmacaları yugalar, yani dünyanın çağlarıdır. Evrenin görüngüsel işleyişinin serabının bu sergilenişi, benim yaratıcı yönümün işidir; ama ben aynı zamanda ben girdabımı, o zamana kadar sergilenmiş her şeyi emen ve yugalar geçidine bir son veren yıkıcı kasırgayım. Var olan her şeye bir son veririm. Benim adım Evrenin Ölümü'dür." ...

Vişnu'nun bu özifşasında, Mārkaṇḍeya, Nārada'dan çok daha imtiyazlı gibi görünür. Her iki aziz de Vişnu'nun Māyā'sının esas yönü olan suya dalmıştı; Nārada bile bile, Mārkaṇḍeya ise kaza eseri. Sular her ikisine de "öte-tarafı," "bütünüyle farklı yönü," *totaliter aliter*'i göstermişti. Ancak ateşli bağlılığı ve sevgi dolu teslimiyeti (*bhakti*) içinde görünüşte tanrının gizli tözüne oldukça aşına olan Nārada başka bir varoluşa, yeni bir dünyasal ıstırap ve sevinç karmaşasına girdi. Bu dönüşüm onu, ateşli çileciliğinde yok saymaya ve üstesinden gelmeye çalıştığı bağlarla bağladı. Sular onu varlığının bilinçdışı yanına götürdü; ona, içinde hālā capcanlı kalmış, çabasının aşırılığı nedeniyle bilincinde perdelenen özlemleri ve tutumları bulunduğunu gösterdi. Yalnızca bir anlığına daldığı zaman onu ezen o şaşırtıcı deneyimden çıkardığı ders "Sen aslında olduğun sandığın kişi değil-

sin”di. ^Φ

Mārkaḁeya ise farklı karakterde bir kutsal kişiydi. Uyuyan tanrının bedenindeki dünya-düşüne giren aziz, her zaman baki kalan aziz-hacı olarak rolünü oynamaktan hoşnut olmasına, insansal ilişkilerin ideal durumu nedeniyle sevinç duymasına karşın, pek çok kişilik içinden yalnızca bir tanesiydi. Serabın mucizesini idrak ederek Mâyä-büyüsünü aşmaya yönelik saplantılı bir özlemi yoktu.

Mārkaḁeya tanrının ağızından dışarı kaydığı zaman anlaşılabilir ve katlanılabilir varoluşun dışına düştü. Kendisini Büyük Hiçlik’le aynı anlama gelen şeyle, uçsuz bucaksız denizin muazzam çölüyle baş başa buldu. Bildiği dünya ortadan kaybolmuştu. Birbiri ardına, tek

^Φ Bu Hindu mitinin benzetmeleri psikoloji –bilincin ve bilinçdışının psikolojisi– açısından ilginç, sezgisel bir okumaya da olanak verir. Mâyä kozmik bir terim olarak bu kadar psikolojik nitelikte olduğuna göre aslında bu yaklaşım, diğer tüm yorumlar arasında en uygun olanıdır denebilir.

Evrenin bireyselleştirilmiş, farklılaştırılmış biçimleri –yeryüzünün yanı sıra, gökyüzü ve yeraltı dünyalarının daha yüksek ve daha alçak alanları– derinliğin şekilsiz sıvı elementiyle desteklenir. Hepsi ilk sıvıdan evrilir, gelişir ve onun dolaşımıyla varlığını sürdürür. Aynı şekilde, bireysel, bilinçli kişiliğimiz, farkında olduğumuz psişe, toplumsal olarak ve tek başımıza kaldığımızda sahneye koyduğumuz karakter rolü, zihinsel ve duygusal bir mikrokozmos olarak bilinçdışının sıvı elementiyle desteklenir. Bilinçdışı büyük bölümüyle bilinmeyen, bilinçli varlığımızdan farklı, eğitilmiş kişiliğimizden daha geniş, daha yabancı, bununla birlikte onun derin temeli olarak bu kişiliği destekleyen ve onunla birleşen, onun içinde dolaşan canlandırıcı, esinleyici ve sık sık da rahatsız edici bir sıvı olarak, bir gizilgücü temsil eder.

Su, derinlerdeki bilinçdışı unsuru temsil eder ve Nārada örneğinde kusursuz azizlik için çarpınan bilinçli kişiliğin göz ardı edip bir kenara ittiği her şeyi –eğilimleri, tutumları– barındırır. Her ne kadar algılanmış, sezilmiş, bilinçli olarak yaşama geçirilmiş bir karakterden kopup çıkmış olsa da, bireyde var olan yaşamın ve doğanın ayrın gözetmeyen, kapsamlı gizilgücünü gösterir.

bir özün çelişkili, bağdaşmaz nitelikteki iki yönünü deneyimledi ve insansal zihni bu ikisini birleştirmekte başarısız olunca, Vişnu ona zıtların özdeşliğini, Tanrı'daki her şeyin temel birliğini öğretti. O'nun tek tözünden kaynaklanan, Tanrı'da gelişip yok olan her şey, yine o tek kaynaktan erir gider.

Vişnu, ilk önce kendisini dipsiz suların sonsuzluğunda ve yıldızsız gecenin içinde tek başına olsa da korkmayan çocuk olarak gösterip, daha sonra da yaşlı azize “çocuk” diye hitap ederek ve görünüşte ikisinin hiç karşılaşmamasına karşın, eski bir dostu ya da akrabasıymışçasına onu ismiyle çağırarak Mārkaṇḍeya'ya zıtların özdeşliğini öğretir.

Māyā'nın sırrı zıtların özdeşliğidir. Māyā, birbiriyle tutarsız enerjilerin, birbiriyle çelişen ve birbirini yok eden süreçlerin eş zamanlı ve art arda tezahürüdür: yaratım ve yıkım, evrim ve çözülme, tanrının içsel vizyonunun yalın düşsel mutluluğu ve ıstırap veren hiçlik, boşluğun dehşeti, görkemli sonsuzluk. Māyā, her şeyi üreten ve her şeyi geri alan yıl döngüsüdür. Birbiriyle bağdaşmayanları bir araya getiren bu “ve” bağlacı Māyā'nın Efendisi ve Kullanıcısı olan, enerjisi Māyā olan Yüce Varlık'ın temel karakterini ifade eder. Zıtlar temelde tek bir öz, tek bir Vişnu'nun iki yönüdür. Bu mitin kendini dine adanmış Hindu'ya açıklamaya çalıştığı bilgelik de budur.

... Çocuk derinden tınlayan sesiyle devam etti ve sözler dudaklarının arasından harika, ruhu okşayan bir akış halinde döküldü: “Ben kutsal düzenim (dharma), ben çileci gayretin (tapas) kor gibi yanan ateşiyim, varoluşun gerçek özünün kendini ortaya koyabilmesini sağlayan tüm o görünüşler ve erdemlerim. Ben Bütün Varlıkların Yaratıcı ve Üretici Efendisi'yim (pracāpati), kurban ritüelinin düzeniyim ve adım Kutsal Bilgelik Tanrısı'dır. İlahi ışık olarak kendimi, rüzgâr ve toprak olarak, okyanusların suyu olarak ve dört bir yana

uzanan, dört bir yanda aşıya ve yukarıya yayılan uzay olarak açığa vururum. Ben İlksel Varlık ve Yüce Sığınak'ım. Şu ana kadar var olmuş, var olan ve var olacak her şey benden kaynaklanır. Evrende görebileceğin, işitebileceğin ya da bilebileceğin ne varsa beni orada ikamet eden O diye tanır. Birbirini izleyen döngüler süresince, kozmosun varoluş alanlarını ve yaratıklarını kendi özüm-den üretim. Bunu yüreğinle düşün. Ezeli ve ebedi düzenimin yasalarına itaat et ve bedenimin içindeki evrende mutlulukla dolaş. Brahmā benim bedenimde yaşar ve tüm tanrılar ve kutsal kâhinler de. Beni tezahür eden, ama tezahür ettiren büyüü tezahür etmemiş kalan ve kavranamayacak olan O diye tanı. İnsansal yaşamın amaçlarının –duyuların tatmini, refah peşinde koşma ve kutsal görevlerin dindarca yerine getirilmesi– ötesindeyim, yine de dünyasal varoluşun uygun hedefleri olarak bu üç amacı gösteririm.”

Sonra hızlı bir hareketle İlksel Varlık, kutsal Märkandeya'yı ağzına götürdü ve yeniden devasa gövdesinde yitip gitsin diye onu yuttu. Bu kez azizin yüreği uhrevi saadete öylesine doluydu ki, daha fazla dolaşmak yerine تنها bir köşede dinlenmek istedi. Burada tek başına sessizlik içinde kaldı ve “Ölümsüz Yabankazının Şarkısı”nı neşeyle dinledi: başlangıçta zar zor işitilebilen, gizli, yine de içeriye ve dışarıya yayılan Tanrı'nın yaşam soluğunun evrensel ezgisi. Märkandeya'nın duyduğu şarkı şuydu: “Büründüm pek çok biçime. Ve kaybolduğunda güneş ve ay gözden, yüzerim suların engin genişliğinde zarif hareketlerle. Ben Yabankazıyım. Ben Tanrıyım. Özüm-den meydana getiririm evreni ve yaşamı onu sona erdiren zaman döngüsünde.”

Kozmik yabankazı figürüyle birlikte bu ezgi ve şarkı, Tanrı tarafından dindar aziz Märkandeya'ya yapılan bir dizi arketipal işaatın sonuncusudur. Hindu mitolojisinde yabankazı genel olarak Brahmā'yla ilişkilendirilir. Tıpkı Indra'nın bir file, Şiva'nın Nandī adı verilen bir öküz, Şiva'nın oğlu savaş tanrısı Skanda-Kārttikeya'nın bir tavuskuşuna ve “Tanrıça”nın (*devī*) bir aslana binmesi gibi, Brahmā da

atmosferde muhteşem bir yabankazıyla süzülür. Bu taşıt ya da binekler (*vāhana*), bizzat ilahi bireylerin hayvan düzlemindeki tezahürleridir. Kaz, antropomorfik olarak Brahmâ'da tecessüm eden yaratıcı ilkenin hayvan maskesidir. Aslında kusursuz ruhanilik aracılığıyla ulaşılan mutlak özgürlüğün bir simgesidir. Bu nedenle yeniden doğum esaretinden özgürleştiği kabul edilen Hindu çileci, dilenci keşiş veya azizin "yabankazı" (*hamsa*) ya da "en yüce yabankazı" (*paramahamsa*) mertebesine ulaştığı söylenir. Bunlar günümüz Hinduizminin ortodoks öğretmen-azizlerine verilen yaygın lakaplardır. Yine de yabankazının neden bu kadar önemli bir simge olduğu konusuna biraz daha derinlemesine girmemiz gerekiyor.

Yabankazı (*hamsa*), yaşam biçiminde bütün varlıkların iki yönlü doğasını çarpıcı şekilde sergiler. Suyun üzerinde yüzer, ama ona bağımlı değildir. Su âleminden ayrılıp saf ve lekesiz gökyüzünde, havada kanat çırpar; burada da tıpkı aşağıdaki dünyada olduğu kadar kendi evindedir. Uzayda uçarak, mevsimlerin akışıyla beraber güneyden kuzeye göç eder. Dolayısıyla üstteki göksel ve alttaki dünyasal alanlar arasında, ikisine de bağlı olmadan gidip gelen özgür bir gezgindir. Yabankazı arzuladığı zaman yeryüzünün sularına konar, arzuladığı zaman da yükseklerdeki boşluğa döner. Bu nedenle bireyde içerilmesine ve ikamet etmesine karşın, bireysel yaşamın olaylarından her zaman muaf olan ve bu olaylara ilgisiz kalan ilahi özü simgeler.

Bir yandan yeryüzüne bağımlı olan, yaşam süresi, erdemler ve bilinç anlamında sınırlandırılmış, ama öte yandan ilahi özün bir tezahürü olarak sınırsız, ölümsüz, gerçek anlamda alimi mutlak ve kadiri mutlak olan yabankazı gibi bizler de iki ayrı alanın yurttaşlarıyız. İçinde ölümsüz, üstün birey çekirdeği taşıyan ölümlü bireyleriz hepimiz. Fiziksel doğamızın somut kaba çerçevesinin sınırlayıcı, bireysel-

leştirici tabakalaşmaları ve yaşam verici psişemizin ince yapraklarıyla örtülü olan Benlik (*ātman*), temelde koşullandırma katmanlarının süreç ve etkinliklerinden etkilenmez, soyutlanmış ve uhrevi saadete boğulmuş olarak kalır. Bunun farkında olmayan bizler gayri maddi, ilahi, yücelmiş, ama aynı zamanda değişime uğrayan, deneyimlere, sevinçlere ve acılara, yok olmaya ve yeniden doğmaya maruz kalan varlıklarız.

Makrokozmetik yabankazı, evrenin bedenindeki ilahi Benlik, kendisini bir şarkı aracılığıyla açığa vurur. Soluğunun ritmini alıştırımlar (*prānāyāma*) aracılığıyla denetlediği zaman Hintli yoginin işittiği soluk alıp verme ezgisi, “içsel yabankazı”nın bir tezahürü olarak kabul edilir. Soluk almanın *ham*, vermenin ise *sa* sesini verdiği söylenir. Dolayısıyla onun adı aralıksız söylendiğinde, *ham-sa ham-sa*, içsel varlık, yogī çırağına kendini ifşa eder.

Mārkaṇḍeya işte bu şarkıyı, En Yüce Varlık'ın soluk alıp-verişini dinliyor. Tenha bir yerde tek başına oturmasının ve dünyanın akışını artık umursamamasının, etrafta dolaşıp insan ilişkilerinin ideal durumunu gözlemekten zevk almamasının nedeni de bu. Sonsuz, ama zevk veren gezintinin büyüsünden kurtulmuş, göksel manzarada sürekli yer değiştirme zorlanımından azat olmuş durumda. Hayal edilebilecek en ilahi ezgi, onun bütün dikkatini üzerine çekiyor.

İçsel yabankazının şarkısının açıklayacağı son bir sır daha vardır. “*Ham-sa, ham-sa*” diye şarkı söyler, ama aynı zamanda “*sa-ham, sa-ham*” da demektedir. *Sa*, “bu,” *ham* ise “ben” anlamına gelir, alınacak ders “Bu, Benim”dir. Ben, yani sınırlı olan bir bilince sahip, yanılgılara boğulmuş, Mâyā'nın büyüsü altındaki insansal birey, gerçek ve temel bir biçimde sınırsız bilinç ve varoluşa sahip olan Bu ya da O'yum, yani *Ātman*'ım, *Benlik*'im, *En Yüce Varlık*'ım. Psişe ve bede-

nin işleyişini ve olaylarını son derece gerçek ve kaçınılmaz olarak kabul eden fani bireyle özdeşleştirilemem. “Ben özgür ve ilahi olan O'yum.” İşte soluk alıp-vermenin her anında insana verilen soluğun içinde ikamet ettiği O'nun ilahi doğasını hissettiren ders budur.

Bu şarkıyla Mārkaṇḍeya'nın neyin “gerçek” olduğuna ilişkin kuşukları sona erdi. Tanrı, şarkısında, “Büründüm pek çok biçime” der. Bu demektir ki, Māyā'sının yaratıcı enerjisiyle İlahi Varlık biçimini değiştiriyor ve sayısız fani bireye ve evrene –örneğin Mārkaṇḍeya'nın bir parçasını oluşturduğu evrene– dönüşüyor. “Ve” diye şakıyor muhteşem kuş, “kaybolduğunda güneş ve ay gözden, yüzerim suların engin genişliğinde zarif hareketlerle.”

Dolayısıyla aşına olduğu dünyadan dipsiz bucaksız okyanusun yıldızsız gecesine düştüğü zaman azizi oldukça şaşırtan ve rahatsız eden, gerçekliğin çelişen görünümleri, artık onun gözünde uzlaşmış ve özdeşleşmiş durumdadır. “Ben Tanrıyım” ve “Ben Yabankazıyım.” Oyunbaz biçim değiştirmeleri makrokozmos olan yüce Tek Varlık'ım ve insandaki –mikrokozmos– en derin ilkeyim; soluğun ezgisinde ifşa edilen ilahi yaşam ilkesiyim. Ben Tanrı'yım, her şeyi kapsayan kozmik dev ve Benlik'im, insandaki yok edilemez ilahi yaşam merkeziyim. “Evreni kendi özümden meydana getiririm ve onu çözüp yok eden zaman döngüsünde ikamet ederim.” Birbirini izleyen kozmik görümler aracılığıyla Māyā'nın işleyişi Mārkaṇḍeya'ya ifşa edilmişti. Nârada bu gizemi kişisel bir düş-dönüşümü aracılığıyla deneyimledi, ancak Mārkaṇḍeya, oyunun mucizesine evrensel boyutta tanık oldu.

Mit, kâinat devrinin çözülmesinin betimlenmesiyle başlamıştı, şimdi yeniden varolmanın anlatılmasıyla sonuçlanır:

... Su biçimindeki En Yüce Varlık, için için yanan bir enerjyi kendinde topladı ve biriktirdi. Ardından sınırsız kudretinde, evreni yeniden üretmeye karar

verdi. Bizzat Evrensel olan En Yüce Varlık eter, hava, ateş, su ve topraktan oluşan beş elementle evrenin biçimini tasavvur etti. Uçsuz bucaksız ve zarif okyanusa durgunluk hakimdi. Suya giren Vişnu okyanusu hafifçe hareketlendirdi. Su dalgalandı. Dalgalar birbirini izledikçe aralarında küçük bir yankı oluştu. Bu yarık uzaya da eterdi; gözle görülmez, elle tutulmazdı, beş element arasında en hafif olanıydı; sesin elle tutulmaz, gözle görülmez duyu niteliğinin taşıyıcısıydı. Uzay yankılandı ve bu sesteki ikinci element olan hava, rüzgâr biçiminde yükseldi.

Rüzgâr, kendiliğinden harekete geçirici kudret, büyüme için uzayı kullandı. Uzayın her yerine yayıldı, yorulmak bilmeden dört bir yana uzandı, genişledi. Şiddetle eserek, vahşice üfleyerek suları kabarttı. Meydana gelen karmaşa ve sürtünmeden üçüncü element ateş –yolu is ve külle kararmış güçlü bir tanrı– doğdu. Gitgide büyüyen ateş, kozmik suların büyük bir bölümünü yuttu. Ve suyun ortadan kaybolduğu yerde, geriye çok güçlü bir boşluk kaldı ve bu boşluktan gökyüzünün yukarı alanı meydana geldi. Elementlerin kendi özünden çıkmasına izin veren Evrensel Varlık, şimdi göksel uzayın oluşumunu sevinçle seyrediyordu. Brahmâ'yı doğurmanın hazırlığı içinde zihnini topladı.

Kozmik okyanusta kendi kendisinden zevk almak Yüce Varlık'ın doğasıdır. Şimdi kozmik bedeninden lekesiz, güneş gibi parlayan, som altından binlerce yapılaşan tek bir nilüfer ortaya çıkarttı. Ve bu nilüferle birlikte Evrenin Yaratıcı Tanrısı'nı, genişleyen ve için için yanan yaratım enerjisiyle ışıldayan altın nilüferin ortasında oturan Brahmâ'yı doğurdu. ...

Brahmâ'nın konumu ve rolü, nefsine ve evrenin güçlerine tamamen hakim olan kusursuz bir yogîye verilir. Ateşli çileler aracılığıyla arınmış ve erginlenme aracılığıyla manevi olarak kutsal bilgiğe yeniden doğmuş bir insanoglu ne zaman yüce aydınlanmaya ulaşır ve tüm yogilerin en üstünü haline gelirse, Yüce Varlık tarafından tüm saygınlığı tanınır. Evren yeniden evrilirken, yaratımın sonraki süreç-

leri onun sorumluluğuna bırakılır.

Brahmā dört yüzlüdür ve yüzleriyle dört bir yöne bakar ve tüm evren alanını denetler.

Brahmā'nın nilüferi, kutsal gelenekte ustalık kazanmış bilgiler tarafından "yeryüzünün en yüce biçimi veya yönü" olarak adlandırılır. Nilüfer, toprak elementinin simgeleriyle belirtilir. Toprak ya da Nem tanrıçasıdır. Bu Toprak'tan, nilüferin öz suyuna doymuş, kutsal yalçın dağlar yükselir: Himālayalar, Sumeru dağı, Kailāsa dağı, Vindhya dağları. Sumeru ya da Meru dünyanın merkezi zirvesi, evrenin ana mili, dikey eksenidir. Kāilasa, cinlerin (*yakşalar*) kralı olan tanrı Kubera'nın ikametgâhıdır; ayrıca Şiva'nın en gözde dinlenme yeridir. Kuzey Hindistan ovasını, dağlık Dekkan bölgesinden ayıran Vindhya dağları, güneşin gökkubbedeki günlük geçişine başlamak üzere doğuduğu zirvedir. Tüm bu zirveler çeşit çeşit tanrıların, göksel ve insanüstü varlıkların ve dindar kişilerin arzularının giderilmesini sağlayan hünerli azizlerin meskenidir. Dahası bu dağlardan akan su, ölümsüzlük iksiri kadar yararlıdır. Bu su, kutsal hac merkezleri olan nehirlere akar. Ve bu nilüferin lifleri, dünyanın değerli madenlerle dolu sayısız dağıdır. Dıştaki taçyapraklar, yabancı halkların ulaşamaz kıtalarını simgeler. Taçyapraklarının altında, iblisler ve yılanlar yaşar. Ancak perikarpın merkezinde, dört yana doğru uzanan dört okyanusun orta yerinde, Hindistan'ın da bir parçası olduğu kıta yer alır.

... Düşünceye dalmış tanrının Māyā gücünden, dört yuganın haşmetli dönüşünü başlatmak üzere evrenin tüm engin düşü böylece yeniden doğdu. Daha önce göçüp gitmiş ve bundan sonra doğacak olanlarla özdeş, şu anda kaynağın canlı tözüyle nemli ve ışıltılı olan bir başka döngü, tatlı şafakta şaşılacak bir şekilde genişledi. ...

HİNT SANATINDA MĀYĀ

Hindistan'ın batı kıyısındaki tepelerde, Bombay yakınlarında bulunan Bhācā'da, İÖ ikinci yüzyıldan kalma bir Budist mağara manastırı vardır. Girişin sağında, tanrıların kralı Indra'yı gösteren muhteşem bir kabartma bulunur. (Resim 1). Indra, tüm dünyasal fillerin göksel atası, yağmur getiren muson bulutunun hayvan biçimli arketipi olan dev fil Airāvata'nın üzerine oturmuştur. Kabartmanın üst kısmının hemen hemen yarısında görünen aşağıdaki dünyayla karşılaştırıldığında tanrı ve bineği muazzam boyuttadır. Alttaki bölüm ufak, oyuncak misali figürlerle kaplıdır. Ortada, etrafı çitle çevrili bir kutsal ağaç yer alır. Solda bir saray sahnesi görülür: şemsiyenin altında sazdan örülmüş bir tahta oturan kral, müzisyen ve rakkaseleri seyretmektedir. Havaya kalkmış gövdesiyle göksel fil, fırtınanın karşı konulmaz öfkesini simgeleyecek şekilde, yolunun üzerinden söktüğü büyük bir ağacın gövdesini taşımaktadır.

Bu Bhācā kabartması, belirgin bir “düşsel üslup”la yapılmıştır ve taş oymadan çok, plastik sanat ürünü bir resmi andırır. İnce, yine de göz alıcı, akıcı, kuvvetli hatlarla, erken dönem belgeleri bugüne kadar bulunamamış uzun ömürlü bir kadim geleneğe tanıklık eder. Figürler kayadan doğar ve bulut benzeri bir maddenin zarif kabartılmıyışçasına, ince, dalgalanan katmanlar halinde kayayı kaplar, öyle ki, yekpare kayadan yontuldukları halde bir çeşit serabı akla getirirler. Taşın tüzü, sanki hafifçe yayılan akıntuların konturlarına dönüşmüş gibidir. Şekilsiz, farklılaştırılmamış, anonim kaya, sanki kendisini bireyselleşmiş ve canlı biçimlere dönüştürme sürecine girmiş gibidir. Böylece temel Māyā anlayışı bu üsluba yansımıştır. Şekilsiz,

ilksel maddede yaşayan biçimlerin görünmesini temsil eder; dünyasal olsun, ilahi olsun, tüm varoluşun görüngüsel, serap benzeri niteliğini tanımlar.

Ancak Evrenin Mâyâ olarak görünümü, Hindistan'da bilinen tek dünya yorumu değildir. Aslına bakılırsa bu deneyim biçimi, Cayna mezhebinin öğretileriyle bugüne kadar ulaşan ve genel olarak tarih öncesi dönemlerde, Hindistan altkıtasında Âri-öncesi topluluklar arasında gelişmiş olabilecek, daha eski, katı bir şekilde somutçu, düalistik inanç sistemine karşı İÖ birinci yüzyılda kazanılmış hatırı sayılır bir zaferi temsil eder.

Caynacılardan nüfusu, 1931'de, çoğunluğu büyük kentlerde yerleşmiş varlıklı tüccar, banker ve dükkân sahiplerinden oluşan 1,252,105 kişiyle sınırlıydı – ruhbanlardan oluşmayan bu müreffeh topluluk, sıra dışı ölçüde katı, hem kadın hem erkek ileri düzey çilecilerden oluşan bir iç çevreye maddi destek veriyordu. Ama bir zamanlar Caynacılar çok kalabalıktı ve öğretileri, Hint düşüncesinin tarihinde önemli bir rol oynamaktaydı. Son büyük peygamberleri olan Mahāvīra (ö. yaklaşık İÖ 500) Budha'nın (İÖ 563-483) çağdaşı ve çok daha eski bir Cayna peygamberi olan, Cayna kurtarıcılarının yirmiüçüncüsü olarak kabul edilen Pārşvanātha'nın (İÖ 872?-772?) müritiydi. Kurtarıcılarının yirmiikincisi olan Neminātha'nın, ondan 84,000 yıl önce yaşadığı söylenir. İlk kurtarıcı Rīṣabhanātha, dünyanın daha önceki bir evresinde, karı kocaların birlikte ikiz olarak doğdukları, her birinin altmışdört kaburga kemiğine sahip ve iki mil boyunda olduğu bir çağda var olmuştu. Yüzyıllar boyunca Caynacılık, ortodoks Hinduizmle yan yana gelişmeye devam ederek İS beşinci yüzyılda gücünün doruğuna ulaştı. Ancak Müslüman istilaları ve katliamları nedeniyle, yedi yüzyıl kadar sonra (özellikle, 1297-8'de Guccarat bölgesinin "Kanlı" Alaed-


din tarafından fethinden itibaren) mezhep sürekli bir biçimde zayıfladı. Caynacılığın bugünkü neredeyse tortullaşmış durumu, kâhinleri tarafından çok önceden bildirilmişti: dünyada erdemın zayıflamasıyla birlikte, çağların döngüsünün yavaş, tersine çevrilemez akışı boyunca gerçek din, sürekli olarak önemini yitirecekti, sonunda dünya mutlak bir çürümenin içine girdiğinde, o da yok olacaktı. Son Cayna keşişi Duppasahasûri, son rahibe Phalguşrî, ruhban olmayan son Caynacı erkek Nâgila, kadın ise Satyaşrî adını taşıyacaktır.^φ

Caynacılığın temel niteliği, dünyanın doğasına ilişkin muazzam ve mutlak bir kötümserliktir. Madde kesin olarak ruhun bir dönüşümü değil, devamlı varolan, somut ve sökülüp atılamaz, atomlardan oluşan ve (kil gibi) birçok biçim alması mümkün bir tözdür. Maddeden farklı olarak, onun içinde yer alan ve bir maya gibi onu şekillendirmek üzere maddenin içinde işleyen, uygulamada sayısız (dünya gerçekten de onlarla doludur) ve maddenin kendisi gibi asla çözülüp yok olmayacak olan şey ruhlardır (cîva, “canlar”). Cayna dinsel uygulamasının amacı bu Civaları, maddeyle olan iç içeliklerinden kurtarmaktır (madde “cîva olmayan,” acîva’dır). Bu amaca ulaşmak için ayrıntılı ve yumuşak bir biçimde kademelendirilmiş bir yaşam kuralları ve ibadet sistemi, din adamı olmayan kişiyi ileri düzey bir çilecinin nihai mertebesine yavaş yavaş ulaştıracak şekilde dikkatle uygula-

^φ Cayna döngüsünün, Vişnu’nun Mâyâ dünyasından farklı olduğuna burada değinmemiz gerekiyor. Evren asla yok olmaz, ancak bitmek bilmez uzunlukta bir dehşet döneminden sonra, yavaş yavaş düzelmeye başlar, ta ki Cayna dini yeniden ortaya çıkıncaya, insanların boyu uzayıncaya, evren güzelleşinceye ve halihazırda varolan her şey gerilemenin yeniden başlayacağı kusursuz durumuna geri dönünceye kadar. Karş. Bayan Sinclair Stevenson, *The Hearth of Jainism* (Oxford University Press, 1915).

nır. Her eylemin yeni yeni engellerin birikimini ortaya çıkarttığı göz önüne alınır, insan eylemeye ve yapmaya devam ettiği için zincire vurulmuş durumdadır; bu nedenle zafere giden yol mutlak eylemsizliktir. Bu mertebeye dürüstlikle ve yavaş yavaş ulaşıldığı zaman, ölümün baş gösterdiği ana gelindiğinde, her türlü Acıva izi silinecektir. O zaman Cıva mutlak serbestliğe (*kaivalya*, “kusursuz soyutlanma”) kavuşur. Caynacılar tarafından, bu durum herhangi bir nihai Evrensel Töz’ün içine yeniden özümlenme olarak görülmez; çünkü her şeyi içine alan, ikili-olmayan bir varlık durumunu kabul etmezler. Tam tersine bireysel Cıva, yani Monad, serbest bırakılmış bir balon misali, evren organizmasının doruğuna yükselir, orada –her biri dünyanın tavanında mutlak anlamda kendi başına varolan ve kendine yeterli, hareketsiz durumdaki– bütün diğer balonlarla birlikte öylece kalır. Kusursuzlaşmış olanların her birinin kullandığı uzay sınırsızdır. Kusursuzlaşmış olanlar tam bilinçlidirler.♠

Kusursuzlaşma mertebesi, yani Kaivalya, tanrıların denetimi altındaki dünyasal alanların çok ötesinde ve yukarısında olmasına karşın, Caynacılık (ruhani aydınlanmanın daha yüksek hedeflerine erişilinceye kadar, gündelik işlerinde ruhban sınıfı dışındaki sıradan halka yardım ve teselli için) yaygın ev ibadetlerine Hindu panteonundan bazı tanrıları da katmıştır. Ancak bunların belirgin bir biçimde daha alçak

♠ Evren, Cayna mitolojik simgeçiliğinde kadın ya da erkek olabilen, insan biçiminde bir dev, Kozmik Dev olarak tasvir edilir. Bedeninin alt bölümünde, belinden ayak tabanlarına kadar yeraltı dünyaları, araf ve iblislerin ikametgâhları yer alır. İnsanların dünyası bel hizasıdır. Kocaman göğüs, boyun ve kafada gökyüzü bulunur. Mokşa (“özgürlük, serbestlik”), Saf Cıvaların yeri, başın üstüdür. Mokşa’nın tarih ve yeniden doğuş döngüleriyle ilişkisi, çizimsel olarak şöyle gösterilir: 

bir varlık tarzını paylaştığı düşünülür. Yönettikleri dünya gibi onlar da geçici varoluşun maddi yükleriyle ağırlaşmışlardır. Ve bu ağırlık, bu kalıcı maddesellik, Cayna sanat eserlerindeki tasvirlerine de yansımıştır.

Resim 2, tanrıların kralı, göksel rācā Indra'nın Caynacı bir imgesini gösteriyor. Bu yaklaşık İS 850 yılına ait bir eserdir; Elūrā'da, uçurum kıyısındaki kayalıklarda oyulmuş yekpare bir tapınakta bulunmaktadır. Tüm dönemlerin Cayna sanatı kuklaya benzer bir soğukluk, kısırlık ve katılıkla tanımlanır. Bazen popüler sanatla yakın akrabalığı ona belirgin bir canlılık ve enerji kazandırır: imgeleri çoğunlukla halkın az gelişmiş tabakalarının kullandığı fetiş figürleri andırır. Cayna sanatı, tıpkı icra ettiği ve yorumladığı öğretisi ve yaşam deneyimi gibi arkaik, muhafazakâr, katı niteliktedir – herhangi bir seyreltici içgörü tarafından katıksızlığı bozulmamıştır. Hiçbir şey farklılaştırılmamış, aşkın, zarif tözde çözülmez. Hiçbir şey nihayetinde yok olmaz. İlksel madde ve yaşayan, acı çeken ruhlar arasındaki ebedi tezat asla çözülmez.

Tanrıların kralı Indra, heybetli, neredeyse tehditkâr bir ağırlıkla, bineği olan filin üzerinde oturmaktadır. Her iki yanında birer hizmetkâr vardır ve bir "dilek ağacı"nın (*kalpa-vrikṣa*) gölgesindedir: Indra'nın cennetinin sakinleri, yaşamın bu ağaçsıl simgesinin dallarından arzularının meyvelerini –mücevherler, değerli giysiler ve ki-bir ve zevkin diğer hoş nesnelere– toplamaktadır. Ancak tanrı, ağaç ve onların verebileceği her şey maddeselliğin ağırlığıyla yüklüdür. Bu yapıtın berrak konturları ve bezemelerinde kayanın dinç ve sağlam direnişi istenen sonucu elde etmeye yarar. Heykelin taşı katılığı korur. Burada gördüğümüz şey, mineral, bedensel ağırlıktır. Taş zarif, fani bir şeye dönüşmez, bulut benzeri bir geçiciliğin izi bile yoktur

burada. Yaşam kudreti ağırlık ve cüsse anlamında, hatırı sayılır bir gerçekçilik, şiirsellikten büsbütün yoksun bir dindarlıkla ifade edilir. Burada bitki-hayvan doğasının heybeti ve güzelliği vardır, ama bu ölümsüz bir tanrının daha yüce tarzıyla sunulmuştur. Bu Indra, Cayna azizinin etki alanından kaçmaya çalıştığı bedensel, canlı dünyanın iri yarı ve sağlam bünyeli efendisidir. Özgürlüğe kavuşabilmek uğruna, keşişin fiziksel anlamda kendi kendini cezalandırmada en sıra dışı aşırılıklara kaçmaya zorlanmasına pek şaşmamak gerek.

Bu hayal gücünden yoksun, yavan dindarlığa karşı elde edilen çılgır açıcı bir felsefi ve psikolojik zafer, Bhācā sanatının zarif, serapsı etkilerinde kendini gösterir. Burada kendini açığa vuran dünyanın tamamı çözülüp erir, ama yine de baki kalmasına izin verilir – “tıpkı hafif bir esintiyle uçup gidecek yanmış bir ip gibi.”

BÖLÜM ÜÇ

YAŞAMIN MUHAFIZLARI

I

YILAN, VIŞNU VE BUDHA'NIN DESTEKÇİSİ

Doğma ve çözülme mitleri, insansal saadetin ve kederin büyük dünyasını sanal bir yok-varlığa indirgeyen soğuk ve acımasız bir gayri şahsiliğin çevresinde dönse de, geleneksel halk inançları yaşam yarılsamasına içten bir sempati duyan tanrı ve cinlerle doludur. Bilge Nārada ile bilge Mārkaṇḍeya'ya, Māyā'nın elle tutulamazlığının büyü-lü deneyimleri ihsan edilmiştir. Öte yandan milyonlarca insan düş ağından bir kafes içersinde yaşayıp çabalar. İşlevleri, başlangıçta dünyayı biçimlendiren kozmogonik kudretin yerel ve sürekli etkinliğini denetlemek olan çok sayıda gösterişsiz muhafız figürün eşlik ettiği yaşamlarında, bu figürler tarafından ayartılır, kuşatılır, desteklenir ve rahatlatılırlar. Toprağın güçlerini, yeryüzünün mineral zenginliklerini, değerli madenleri ve mücevherleri temsil eden cinler (*yakṣa*); göl ve göletlerin karasal sularını, ırmak ve okyanusları kişileştiren ve yönlendiren yılan kral ve kraliçeler (*nāga, nāgini*); üç kutsal ırmağın, yani Gangā'nın (Ganj), Yamunā'nın (Camna), Sarasvatī'nin tanrıçaları; ağaç perileri, yani bitkiler dünyasının koruyucu azizeleri olan ağaç tanrıçaları (*vrikṣa-devatā*); başlangıçta kanatlı olan ve bulutlarla arkadaşlık eden, yeryüzünde yağmur getiren eski dostlarını cezbetme güçlerini bugün bile koruyan kutsal filler (*nāga* – “yılan” için kulla-

nilan sözcüğün aynısı): bütün bunlar, dünyanın çocuklarına dünyasal mutluluğun tüm nimetlerini –bereketli ürün ve sığır, zenginlik, bol çocuk, sağlık, uzun ömür– bağışlar.

Yok edici güneşin korkunç ısısı Hindistan’da ölümcül bir kudret olarak kabul edilir. Öte yandan ferahlatan çiy veren ay, yaşamın sığınağı ve kaynağıdır. Ay, suların denetleyicisidir; evrende dolaşan, bütün canlı varlıkları hayatta tutan sular da cennet içkisi, tanrıların nektarı Amrita’nın^φ dünyasal karşılığıdır. Çiy ve yağmur bitki öz suyuna, özsu inek sütüne, süt de kana dönüşür: Amrita, özsu, süt ve kan tek bir iksirin farklı durumlarından başka bir şey değildir. Bu ölümsüz sıvının kâsesi ya da kadehi aydır. Ve bu ölümsüz sıvının yeryüzündeki en çarpıcı ve genel olarak yararlı tezahürü büyük ırmaklar, özellikle de üç kutsal ırmaktır: Ganj, Camna, Sarasvatī.

Hindistan mitolojisi, suların hayat verme gücünün kişileşmeleri açısından çok zengindir. Bunlar arasında en önemlisi, bizzat evrenin yüce üreticisi olan Vişnu’dur. Onun ardından zevcesi ve kraliçesi Padmā (“Nilüfer”) gelir – ayrıca Lakṣmī ve Śrī (“Zenginlik,” “Servet,” “Güzellik,” “Erdem”) diye de adlandırılır. Vişnu ve Padmā, Hint tapınaklarında, yaratılmış dünyadaki canlı suların oyununu temsil eden çok sayıda yerel cinle yakın ilişki halinde tasvir edilir.

Deogarh tapınağındaki güzel bir kabartma (Resim 3) Vişnu’yu kozmik yılan Ananta’nın (Vişnu Anantāśāyin) bükümleri üzerinde uzanmış olarak gösterir. Yaklaşık İS 600 yılına ait Gupta üslubundaki bu

^φ A, “olmayan”, *Mrita* ise “ölü” anlamına gelir, bu sözcük, etimolojik olarak Yunanca *ambrosia*’yla ilişkilidir. [Karş., A. M. Fowler. “A Note on αμβροτος,” *Classical Philology*, XXXVII, Şubat 1942 ve “Expressions for ‘Immortality’ in the early Indo-European languages, with special reference to Rig-Veda, Homer and the Poetic Edda,” Bitirme tezi, Harvard –AKC.]

yapıt, yüce tanrının on avatârını, yani bedenlenişini tek tek sayarak betimleyen Purânîk anlatılarla aynı döneme aittir. Antropomorfik figür, bu figürün yatağını oluşturan yılan bükümleri ve bu yılanın üzerinde durduğu su, tek bir ilahi, ebedi, kozmik tözün, tüm yaşam formlarının temelini oluşturan ve bu formlarda içkin olan enerjinin teslis tezahürleridir.

Tanrı, sanki kendi içindeki evren düşünün içine çekilmişçesine zarif, rahatlamış bir duruşla, rehavetle uzanmaktadır. Ayağının dibindeki mütevazı yer Hindu eşine, Nilüfer tanrıçası, zevcesi Lakşmî-Şrî'ye ayrılmıştır. Tanrıçanın sağ eli Vişnu'nun ayağını tutmakta, sol eli ise bacağına hafif hafif okşamaktadır. Bu, geleneksel olarak Hindu kadınının efendisinin ayaklarına tapınmasının bir parçasıdır.

Tanrının göbek deliğinden, ayak ucundaki tanrıçanın eş-tezahürü olan bir nilüfer büyür. Çiçeğin taçyapraklarında, dört yüzlü demiurgos Brahmâ oturmaktadır. Yukarıda, Hindu panteonunun en önemli tanrıları sıralanır. Dört yüzlü Brahmâ'nın sağındaki figür, fili 'ya binen Indra'dır. Bir öküzün üzerinde oturmuş havada süzülen çift ise, Şiva ile refikası "Tanrıça"dır. Sağ köşede, oğlan çocuğuna benzer, çok sayıda profili verilen bir figür seçilir; bu büyük bir olasılıkla altı yüzlü savaş tanrısı Skanda-Kârttikeya'dır.

Aşağıda beş erkek ve bir kadın figürü yan yana dizilmiştir: görünüşe göre bunlar *Mahābhārata* destanının kahramanı olan beş Pāndava prensi ve ortak eşleridir. Bunlar, Vişnu'nun inayetine mazhar olmalarıyla ünlendikleri için onunla ilişkilendirilirler. Büyük destana göre, kraliyet topraklarını bir kumar oyununda kuzenleri Kauravalar'a kaptırırlar. Sonra onu geri alma mücadelesinde, bizzat Yüce Tanrının desteğini alırlar. Onların yoldaşları Krişna olarak insan biçimine bürünen Vişnu, prenlere danışman ve savaş arabacısı olarak hiz-

met eder. Vişnu son çarpışmanın başlangıcında, liderleri olan Arcuna'ya *Bhagavad Gītā*'nın mukaddes öğretisini ifşa eder, böylelikle onu yeryüzünde muzaffer kılmanın yanı sıra, Arcuna'ya ezeli ve ebedi özgürlük de verir – Deogarh kabartmasında, görünüşe bakılırsa en ortadaki karakter Yudhiştira'dır; solundaki iki kişi Bhima ve Arcuna, sağdakiler ise, ikizler Nakula ve Sahadeva'dır. Beşinin ortak karısı Draupadī ise köşede yer alır.^φ

Şimdi yeniden büyük yılan-yatak sorununa dönecek olursak, Hint ikonografisinde yılan simgesi konusunu bir bütün olarak gözden geçirebiliriz. Vişnu'nun omuzları ve başı, şişmiş boyunlara sahip dokuz yılan başıyla çevrelenmiş ve korunmaktadır. Bu çok başlı yılan, antropomorfik uyuyan hayvan dengidir. Sonsuz (*ananta*) olarak adlandırılır, ayrıca bu yılan Artık, Tortu (*şeşa*) da denir. Yeryüzünün, yuvarıdaki ve yeraltındaki bölgelerini ve bütün canlılarının derinliklerin kozmik sularından biçimlendirilmesinden sonra arta kalan tortuyu temsil eden bir figürdür. Yaratılan üç dünya sularının üzerinde yüzer; yani şişmiş boyun bölgeleri üzerinde dengelenirler. Şeşa, yeryüzünde sürünen tüm yılanların kralı ve atasıdır.

Şişmiş boyunlarıyla yılanlar, omuzları ve başı çevreleyen bir kalkan görünümündedir, bu Hint sanatında yılan-cinlerin karakteristik

^φ Bu kahramanların kendileri de birer bedenlenme olarak görülür. Yudhiştira, Yaşamın Kutsal Düzeni olan Dharma'nın insan tezahürüdür. Bhima, Rüzgâr Tanrısı Vāyu'yu temsil eder; tek bir çatışmaya girdiği hasımlarının liderini (hileyle) uyluklarından vurup parçaladığı, elindeki kocaman demir sopasıyla tanır. Arcuna, Indra'nın insan dengidir. Nakula ve Sahadeva, ikiz "Binici Tanrılar" olan Aşvin'in bedenlenişidir (Yunan Dioskur'larnın Hindu paralelidir). Son olarak, Draupadī, tanrıların kraliçesi ve Indra'nın zevcesi İndrānī'nin tıpa tıp aynısıdır. Beş erkek kardeşle yaptığı çoklu evliliği, Brahmin geleneğinde sıra dışı ve istisnai bir örnektir.

özelliğidir. Kuzeydoğu Hindistan'daki Nālandā'da bulunan büyük Budist manastır-üniversite'sinde yürütülen kazılarda, tipik bir tasvir ortaya çıkarıldı (Resim 4). Bu, yaklaşık 15 beşinci yüzyıla ait, geç Gupta döneminin olgun klasik üslubunda bir yapıttır. İnsan biçimini almış yılan prens ya da nāga sağ eline asılı duran bir tespihle derin düşünceye dalmış, dindarca bir tefekkür içinde oturmuş olarak betimlenmektedir. Arkasından karakteristik bir hale yayılır: bedeninin bir bölümünü oluşturan ve başa siper olan değişik boydaki şişmiş kobra boyunları. Kimi zaman yılanın kıvrımlı gövdesi sırttan aşağıya doğru iniyormuş gibi betimlenir. Ya da yine kalça bölgesinde, insan figürünün bir deniz kızınıninkine benzer yılankavi biçim aldığı da olur. Ganj'ın Yeryüzüne İniş mitini tasvir eden (bu bölümün sonunda ele alacağımız) muazzam bir kabartmada, biri dişi biri erkek, böyle iki figür görülebilir (Resim 27-8).

Nāgalar, insandan üstün cinlerdir. Sualtı cennetlerinde yaşar, ırmaqların, göllerin ve denizlerin diplerindeki mücevher ve inci kaktımalı, göz kamaştırıcı saraylarda yaşarlar. Pınarların, kuyuların ve küçük göllerin dünyasal sularında depolanan yaşam enerjisinin bekçisidirler. Ayrıca derin denizin zenginliklerine –mercanlar, istiridyeler ve inciler– de muhafızlık yaparlar. Kafalarında değerli bir mücevher taşıdıkları kabul edilir. Zekaları ve çekicilikleriyle ünlü yılan prensesler birçok Güney Hintli hanedanının ataları olarak kabul edilir: soyağacında bulunan bir nāginī ya da nāga kişiye belirli bir geçmiş sağlar.

Nāgaların önemli bir işlevi, “kapı muhafızlığı”dır (*dvāra-pāla*). Bu nedenle Hindu ve Budist tapınaklarının görkemli kapılarında sık sık görülürler. Bu rolde kendilerinden beklenen doğru tutum, nezaret ettikleri tanrı ya da Budha'ya dindarca bağlanmaları (*bhakti*), onun iç-

sel görüsüne coşkuyla ve sevgiyle yoğunlaşmalarıdır. Bu gibi popüler tanrıların Budist ya da Hindu tasvirlerinin ne temelde ne de ayrıntıda birbirinden farklı olmadığını görmek son derece ilginç ve önemlidir; çünkü Budist ve Hindu sanatı –ayrıca Budist ve Hindu öğretisi^Φ– Hindistan’da temel olarak birdir. Prens Gotama Siddhārtha, yani İÖ altıncı ve yedinci yüzyıllarda öğretilerini yayan “tarihsel Budha,” Hint uygarlığının bağlamında kalan ve bu uygarlığı peşinen kabul eden, manastır temelli bir reformcuuydu. Hindu panteonunu asla yadsımadığı gibi, aydınlanma (*mokşa*, *nirvāna*) aracılığıyla özgürleşmeye dayanan geleneksel Hindu idealinden de ayrılmadı. Onun özgül eylemi, muazzam bir kişisel deneyim temelinde Māyā’nın tuzaklarından kurtulmaya ilişkin ezeli ve ebedi Hindu öğretisini reddetmek değil, yeniden tanımlamaktı. Kendi özel disiplin kurallarının uygulanması için kurduğu yeni dilenci keşişler tarikatı, pek çok tarikat arasında yalnızca biriydi. Şu sözleri söylediği rivayet edilmektedir: “Her Şeyin Bilincinde Olanların önceden girdiği kadim Yolu, Eski Yolu gördüm, işte benim izlediğim yol da bu.”^Ψ

Büyük önem taşıyan bütün Hint azizleri gibi Gotama da Mutlak Hakikat’in insansal bir aracı olarak yaşarken bile büyük saygı gördü. Ölümünden sonra, anısı mitin alışılmış donanımlarıyla donatıldı. Ve Budist mezhep yaygınlaşıp, temelde bir manastır tarikatı olmaktan, büyük ölçüde dindışı/seküler bir cemaate dönüştüğü zaman,^Θ büyük kurucu, izlenecek örnek olma özelliğini gitgide yitirdi (ruhban

^Φ Karş., Ananda K. Coomaraswamy, *Hinduism and Buddhism* (The Philosophical Library, New York, t.y.).

^Ψ *Samyutta Nikāya*, II. 106. Aktaran Coomaraswamy, *a.g.e.*, s. 45-6.

^Θ Bu yanın binyıl sonra Hıristiyanlık tarihinde de yinelenen bir gelişmeydi.

sınıfının dışından olan bir kişinin, ailesel görevlerini savsaklamadan bir çileciyi örnek alması olanaksızdı) ve saygı duyulacak bir simgeye –yanlış yolda olan her varlıkta örtülü olarak bulunan aydınlanmanın kurtarıcı gücünün simgesine– dönüşmeye başladı. Budha'nın dönemi ni izleyen ve Müslümanların Hindistan'daki istilalarına kadar süren altın yüzyıllar boyunca Budizm ve Hinduizm ortak etkilenimlere uyarak, görüşlerini ve içgörülerini değiş tokuş ederek yan yana gelişti. Geç dönem Budist sanatında bereketli toprağın, göklerin ve cehen-nemin eski şeytani ve ilahi varlıklarının arasında en üst yere sahip – Mutlak'ın en yüce kişileşmesini temsil eden– Mukaddes Olan'ı görürüz.

Hindistan'daki en eski taş anıtlar, Maurya dönemine (İÖ 320-185), özellikle de imparator Aşoka'nın (İÖ 272-232) çıkır açıcı hükümlerine aittir. Aşoka, Budist inancını sonradan kabul etmişti ve inanılmaz derecede kudretli bir koruyucuydu. Toprakları Hindistan'ın kuzeyini tamamen kapsayacak şekilde Afganistan, Keşmir ve Dekkan'ı da içermekle kalmıyor; güneyde Seylan'a, batıda ise Suriye ve Mısır topraklarına kadar misyonerler gönderiyordu. İmparatorluğunun dört bir köşesinde sayısız manastır kurdu; ayrıca Budist kutsal emanet tapınakları olan dāgaba ve stūpalardan da seksen bin tane yaptırdığı varsayılır. Resimli Hint mit ve simge geleneği ilk kez onun döneminin kalıntıları arasından coşkun bir biçimde gün ışığına çıkmıştı.

Ancak Aşoka döneminde ansızın ortaya çıkan ve ardından hızlı bir artış gösteren eserlerin olgunluk ve karmaşıklığından, kusursuzluk derecesinden ve çeşitliliğinden, daha önceki yüzyıllarda da (fildişi ve ahşap gibi bozulabilir malzemedен yapıldığı için kendi gözümüzle göremesek bile) Hindistan'ın dinsel sanatını taşıyan ırmağın kuvvetli bir biçimde aktığını kabul etmemiz gerekiyor. Sānçı'deki "Büyük Stū-

pa”nın (Resim 63) son derece ayrıntılı bezenmiş kapılarını ve Bhār-hut, Bodhgayā ve Amarāvati'nin bugün yıkık haldeki tapınaklarını yapan zanaatkârlar, genelde taş işlemler ve yeni mezhebin özel gerek-sinimleri ve özel efsanelerini, kendi geleneksel zanaatlarının kadim motiflerine başarıyla uyarlamışlardır. Geçen bölümde ele aldığımız serap benzeri Indra tasviri, İÖ ikinci yüzyıla ait bir Budist manastırının girişini süsler. Nâgalar, vrikṣa-devatâlar, yakşalar ve yakşiniler (yılan krallar, ağaç tanrıçaları, toprak cinleri ve onların kraliçeleri), Budist inancın anıtlarında kesinlikle son derece boldur. Ayrıca merkezi tapınak veya Aydınlanmış Olan'ın imgesi bağlamındaki konumlarının, Mutlak'ın ortodoks Hindu kişileştirmeleri olan Vişnu ve Şiva'yla birlikte sergiledikleri konumlarından pek farklı olduğu da söylene-mez. Örneğin Resim 5, Seylan'daki Ruanveli dâgabasına çıkan uzun merdivenin dibinde duran bir nâgayı gösterir. Bu zarif prens, yaşamı sürdürülebilir kılan yeryüzü sularının yarı ilahi yılan-tecessümü ve muhafızı olarak her iki elinde de, kişisel olarak sorumlu olduğu, bit-kisel bereketin simgelerini tutar. Sol elinde bir ağaç, sağ elinde ise bir su testisi, içinde çok güzel bir bitki büyüyen bolluk çanağı var-dır. Yılan prensin kapı bekçisi ve mümin olarak bu tutumu, Budist sanatın en erken dönemine kadar uzanır.

Hindistan'da Budha ile nâga arasında, Batı'nın kurtarıcıya karşı yılan simgeçiliğinde alıştığımız tarzda bir uzlaşmaz çelişki bulunmaz. Budist görüşe göre doğanın tüm cinleri, bedenlenmiş kurtarıcının gö-rünüşü üzerine en yüce tanrılarla birlikte sevinç duyarlar; yeryüzü yaşamının sularının birincil kişileşmesi olarak yılan da bu anlamda istisna değildir. Evrensel öğretmene hizmet etmeye hevesli olarak, onun nihai aydınlanmaya doğru ilerleyişini büyük bir yardımsever-likle izlerler; çünkü o yeryüzünün, gökyüzünün veya yeraltının var-

lıkları diye ayırt etmeden, bütün varlıkları kurtarmak için gelmiştir.

Doğanın esaretinin üstesinden gelmiş kurtarıcı ile bu esaretin kendisini temsil eden yılan arasındaki bu yüce uyumu vurgulayan özel bir Budha tipi vardır; bu tip, Kamboçya ve Siyam'ın Budist sanatında çarpıcı bir biçimde tasvir edilir (Resim 7). Ananta üzerindeki Vişnu imgesi gibi (Resim 3) bu Budha da geleneksel Hindu nāga tanımlamasında yapılan özel bir değişikliği temsil eder (Resim 5). Bu Budha tipi, Hindistan'ın sanat eserlerinde gerçek anlamda görülmez, yine de onu açıklayan efsane, en erken Hint Budist geleneğinin bir parçasını oluşturur ve Seylan'ın saygıdeğer Budist topluluğu tarafından muhafaza edilen ortodoks kanonda seçkin bir yere sahiptir. Bu efsane, Gotama'nın aydınlanmaya ulaşmasından kısa bir süre sonra meydana geldiğine inanılan bir olaya dayanır.^φ

... Mukaddes Olan, Bilgi Gecesi'nin son nöbetinde, bağımlı türeyişin sırrının gerçek anlamını kavradığı zaman, onun alimi mutlaklığa ulaşmasıyla onbin dünya birden kükredi. Ardından, aydınlanmasının saadeti içinde Nairancanā ırmağının kıyısında, Bo ağacının [Bodhi ağacı, "Aydınlanma Ağacı"] dibinde bağdaş kurarak yedi gün boyunca oturdu. Ve bütün bireyselleşmiş varoluşun esaretine ilişkin yeni kavrayışını bütün canlı varlıkların üzerine büyüsünü yayan doğuştan cehaletin kader belirleyici kudretini, doğum, acı çekme, zayıf düşme, ölüm ve yeniden doğumun sonu gelmez döngüsünü zihninde iyice evirip çevirdi. Derken yedinci günün sonunda doğruldu ve biraz ötedeki büyük bir banyan ağacına, "Keçi Çobanı Ağacı"na doğru yürüyerek, onun dibinde bağdaş kurdu ve aydınlanmasının saadeti içinde yedi gün de burada oturdu. Bu sürenin sonunda yeniden kalktı ve banyan ağacının altından ayrılarak üçüncü bir büyük ağacın yanına gitti. Yine oturdu ve yedi gün boyunca yüce

^φ *Mahā-vagga*, i. 1-3.

dinginlik mertebesini burada deneyimledi. Bu üçüncü ağaca –efsanemizin ağacı– “Yılan Kral’ın, Muçalında’nın Ağacı” adı veriliyordu.

Tehlikeli bir kobra olan Muçalında, kökler arasında bir delikte barınıyordu. Budha uhrevi saadet durumuna geçer geçmez, Muçalında, mevsimi olmamakla birlikte büyük bir fırtına bulutunun toplanmaya başladığını algıladı. Bunun üzerine, kapkara meskeninden sessizce çıktı ve gövdesinin büklümleriyle, Aydınlanmış Olan’ın mukaddes bedenini yedi kez sardı; boynunu devasa bir biçimde şişirerek bu mukaddes kafayı bir şemsiye gibi örttü. Yedi gün yedi gece yağmur yağdı, rüzgârlar esti, ama Budha meditasyon halinde kaldı. Ve nihayetinde yedinci gün bu mevsimsiz yağmur sona erdi; Muçalında büklümlerini gevşetti, zarif bir gence dönüştü ve birleştirdiği ellerini alnına koyup dünyanın kurtarcısının önünde eğilerek ona ibadet etti.

Bu efsanede ve Muçalında-Budha imgelerinde, karşıt ilkelerin kusursuz bir uzlaşmasını görürüz. Doğumu ve yeniden doğumu güdüleyen yaşam gücünü simgeleyen yılan ve bu körlemesine yaşam istencinin fatihi, yeniden doğum bağlarının koparıcısı, ebedi Aşkın’a giden yolun kılavuzu olan kurtarıcı burada düşüncenin tüm dualitelerinin ötesinde, gözün görebileceği en uyumlu birlik içersindedirler. Mon-Kmerlerin (Siyam ve Kamboçya’da, 15 dokuz ila onüçüncü yüzyıllar) Muçalında-Budhalarından bazıları Budist sanatın en muhteşem başyapıtları arasında yer alacak düzeydedir. Zarif, uhrevi, kösnül bir çekiciliğin düşsel, ince güzelliğine sahip olan bu yapıtlar, kusursuz bir ruhanilik ile dingin mesafeliliğin karışımıdır. Aydınlanma deneyimiyle içe dönmenin, yaşamın esaretine galip gelmenin, yüce huzurun, Nirvâna-özgürleşmesinin verdiği saadet, imgenin her bir zerresine sızar ve bir ışıltı, incelik, şefkat ve tatlılık yayar.

Kimilerine göre Budha öğretisini yaymaya başladığı zaman insanların bu öğretiyi bütünüyle kabul etmeye hazır olmadığını çok geç-

meden fark etmişti. Onun evrensel Boşluk (*şūnyatā*) görüşünün aşırı içerimlerinden ürkmüşlerdi. Bu nedenle Budha daha derinlikli gerçeklik yorumunu, insanlık anlamaya hazır hale gelinceye kadar onu güven içinde saklayacak olan nāgalara emanet etti. Sonra insan müritlerine, çelişkili gerçek hakkında bir çeşit deneysel eğitim ve yaklaşım olarak, Budizmin Hīnayāna bölümlemesi adı verilen, görece rasyonel ve gerçekçi öğretisini sundu. Yılan kralların büyük bilge Nāgārcuna'ya, yani "Nāgaların Arcuna'sına," her şeyin boşluk (*şūnya*) olduğuna ilişkin hakikati ifşa etmeleri için yedi yüzyıl geçmesi gerekti. Ve ancak ondan sonra insanlık Mahāyāna'nın tam gelişmiş Budist öğretilerini tanımaya başladı.^Φ

2

TANRILAR VE TAŞITLARI

İsa'nın doğumundan önceki son yüzyıllardan kalma Budist anıtlarının –Hindistan ikliminin elverişsizlikleri ve tarihin iniş çıkışlar nedeniyle günümüze ulaşabildikleri kadarıyla– oldukça kesintisiz dizileriyle karşılaştığımız her yerde, yılan cin tasvirleri, bereketin, refahın ve dünyasal sağlığın bir çok diğer ilahi koruyucusuyla bağlantılı olarak karşımıza çıkar. Bunlar Budha'nın öğretisinin kırdığı ve yok ettiği çeşitli yönleriyle –yararlı ancak kör– yaşam enerjisini kişileştirirler. Dindarca yoğunlaşma, derin inanç ve vecd tutumları içinde, onların ötesine giden zor yolu işaret edenin tapınağına bekçilik eder-

^Φ Hīnayāna ve Mahāyāna Budizmi üzerine bir tartışma için bkz. Ananda Coomaraswamy, *Buddha and the Gospel of Buddhism* (New York, 1916).

ler: dünyaya bağlı yaşamın güçlerinin tecessümleri, çileciliğin ve öz-gürleşmenin ustasına ibadet ederler.

Bu figürler arasında en çarpıcı olanları, genellikle karakteristik bir duruşla betimlenen şehvetli ağaç tanrıçaları ya da perileridir: bir kolu bir ağaç gövdesine sarılmış, diğeriyle bir dalı aşağıya çeken tanrıça, gövdenin köklerine yakın bir bölümünü hafifçe tekmeler (Resim 19). Bu merak uyandırıcı alışılmış kalıp bir doğurganlık ritüelinden türemiştir. Çok eski bir inanişaya göre doğa, insan tarafından harekete geçirilmelidir; üretken güçlerin büyümlü araçlarla yarı-uyku halinden uyandırılması gerekir. Özellikle Hindistan'da bir kız ya da genç kadın tarafından dokunulmadığı ya da hafifçe tekmelenmediği sürece çiçek açmadığı düşünülen belirli bir ağaç (*aşoka*) vardır. Kızlar ve genç kadınlar, doğanın maternal enerjisinin insanda tecessümü olarak kabul edilir. Onlar bütün yaşamın Büyük Ana'sının minik benzerleri, doğurganlık damarları, tüm diriliğiyle yaşamın kendisi ve yeni nesillerin potansiyel kaynaklarıdır. Ağaca dokunarak ve tekme atarak bu güçlerini ağaca aktarırlar ve onun çiçek açıp meyve vermesini sağlarlar. Dolayısıyla ağacın yaşam enerjisini ve doğurganlığını temsil eden tanrıçanın kendisi de tam da olması gerektiği şekilde, bu büyümlü doğurganlık duruşu içerisinde betimlenmiştir.

Resim 19'daki ağaç tanrıçası, bir filin üstünde tasvir edilmiştir. Antropomorfik figür ile hayvan figürü arasında bu tip bir ilişki kurulması Hint ikonografisinin yaygın bir özelliğidir. Aşağıda yer alan hayvan simgesinin, insan figürünü taşıdığı anlamı çıkartılır ve bu simge "taşıt" (*vāhana*) diye adlandırılır. Tanrının enerji ve niteliğinin bir eş-tasviridir. Benzer şekilde Şiva da öküz üzerinde tasvir edilir; "Tanrıça," yani onun eşi-zevcesi ise aslanın üzerindedir. Oğulları, aynı zamanda "Engellerin Efendisi ve Ustası" (*vigneşvara*) olarak

da adlandırılan “Şiva Ordularının Önderi ve Efendisi” fil başlı tanrı Ganeşa, bir farenin üzerinde oturur (Resim 53). Ganeşa, bir fil olarak balta girmemiş ormanda engellerin arasından hiç durmadan ilerler, ama fare de engellerin üstesinden gelebilir ve dolayısıyla fiziksel anlamda çelişkili olmakla birlikte, bu koca göbekli fil başlı devasa tanrı için o da uygun bir binektir. Fil çalıları ezerek, ağaçları büküp kökünden sökerek, ırmakları ve gölleri kolayca geçerek ilerler; fare ise kilitli tahıl ambarlarına girebilir. Bu ikisi Ganeşa'nın Yol'un bütün engellerini kolayca aşabilme kudretini temsil eder.

Tüm cinlerin (*yakşalar*) efendisi Kubera genellikle çömelen bir adamın üzerinde dururken tasvir edilir. Yaygın lakabı “Bineği ya da taşıtı insan olan”dır (*nara-vāhana*). Kubera ve yardımcıları doğurganlık, zenginlik ve refah cinleridir ve esas olarak toprakla, dağlarla ve yeraltındaki değerli taş ve maden hazineleriyle ilişkilendirilirler. Āri-öncesi, asıl yerli gelenekten bu yana, Hint evinin koruyucu tanrılarıdır; Hindu ve erken dönem Budist folklorunda hatırı sayılır bir rolleri vardır. Tıpkı kobra başlarının nāganın insanüstü olmasına işaret etmesi gibi, aygının dibindeki insan-taşıtı da, Kubera'yı bütün diğer insanüstü kral ve prenslerden ayırır. Esasen taşıtı bizim belirli bir sanat eserinde tasvir edilen figürün kim olduğunu anlamamızı sağlayan belirleyici bir unsurdur.

Bu düzenleme Hindistan kaynaklı olmayıp, erken bir dönemde Mezopotamya'dan alınmıştır. Resim 10, bir Asur tanrısı olan Assur'u, bir ejderhanın başına, bir aslanın ön pençelerine, bir kartalın pençesi şeklinde arka ayaklara ve bir akrebin kuyruğuna sahip olan karma bir canavarın üzerinde dururken ya da yürürken göstermektedir. Tanrı, çeşitli kutsal varlıkların simgeleriyle olduğu kadar, güneş, ay, Ülker takımıyıldızları ve Venüs gezegeni tarafından da kuşatılmış durumda-

dır. Bu eserdeki karma canavar, Hint sanatındaki vâhananın yerini işgal eder ve aynı işlevi gerçekleştirir. Mezopotamya sanat eserlerinde böylesi bir düzenleme en azından İÖ 1500 yılına kadar gerilere uzanır. Hindistan'ın en erken dönem yapıtlarında (İÖ dördüncü ve üçüncü binyıllara ait Indus Vadisi Uygarlığına ait yapıtlarda),^φ böylesi bir taşıt görünmez.

Belirleyici “taşıt”ın kökeni, kadim Yakınoğu'nun resim tekniği veya resimli anlatıma dayanan yazısında aranmalıdır. Hiyeroglifik, resimsel yazıların –Mısır ve Mezopotamya yazıtlarında korunduğu ve İbrani ve Fenike alfabelerinin temelini oluşturduğu üzere– ortak uylasımına göre, başlangıçta nesnelere temsil eden karakterler, fonetik değerleri ifade etmek için kullanılıyordu. Daha sonra belirsizliği önlemek için bir başka simge, ilk işaretin referansını tanımlayan bir “belirleyici” eklendi. Benzer bir şekilde bu tanrı imgelerinde, antropomorfik figürün yalın kral ya da kadın biçimi biraz belirsizdir; referansı, alta eklenen bir belirleyici ya da paralel simgeyle tanımlanmaktadır.

Göreçeğimiz gibi bu hayvan taşıt, kesinlikle Hint simgeçiliği üzerindeki Mezopotamya etkilerinin tek örneği değildir. Daha erken bir dönemde, Dicle ve Fırat ırmaklarının denize döküldüğu yerle Hindistan'ın batı kıyıları arasında bir deniz trafiği gelişmiş olmalıdır. Mezopotamya uygarlıklarının ilk merkezleri, bu ırmakların deltasının yakınlarında, İran körfezinin başındaydı. Buradan Hindistan'a gitmek yalnızca birkaç gün sürmeliydi. Ve etkilerin tek yönlü olmayıp, her iki uygarlığın da birbirinden etkilendiğine ilişkin kanıtlarımız var. Erken dönem bir Hint alfabesi, Brāhmi yazısı, İÖ yaklaşık 800 yıla-

^φ Karş. s. 108-111.

rına ait bir Sami yazı üslubundan uyarlanmıştı ve Babil'e giden Hintli tacirleri anlatan bir Budist masalı vardır. Babil bu hikâyede "Baveru" olarak anılır. Hindistan'dan giden adamların, bir tavuskuşunu sergileyerek, bu batılı kentin sakinlerini büyük bir şaşkınlığa düşürdükleri anlatılır.

3

YILAN VE KUŞ

Erken dönem Mezopotamya sanatından gelen ve Hindistan geleneklerinde bugüne kadar varlığını koruyan motifler arasında, birbirine dolanmış iki yılan deseni de vardır. Bu kadim figür, yılan cinler için dikilen adak levhalarında yaygın bir biçimde görülür. Nāgakal adı verilen, çeşitli şekillerde yılan biçimleriyle süslenmiş bu taş tabletler, çocuk isteyen kadınların adak armağanlarıdır. Tapınak avlularına, köy ve kasabaların girişlerine, küçük göllerin yakınına veya kutsal ağaçların altına yerleştirilirler (Resim 8). Küçük göllerde nāgakaların yaşadığına inanılır.

Heykeltıraş böylesi bir taşı tamamladıktan sonra taş, su elementinin yaşam gücüyle dolması için altı ay kadar küçük bir gölde bekletilir. Üstelik aynı nedenle bu taş bir ritüel ve büyü yöntemlerle (*mantra*) işlenir. Daha sonra taş tercihen bir Bo inciri [Asnam incir ağacı] ya da nimba ağacının altına yerleştirilir. Bu iki ağaç genellikle bir arada yetişir ve evli çiftler olarak kabul edilirler. Yılanların, kökler arasındaki toprağın nemini mesken tuttuklarına inanılır.

Resim 8'de görülen nāgakallar, Güney Hindistan'ın Mysore eyaletinde yer alır. Bunları süsleyen kabartmalar çok çeşitlidir. Bazıları yı-

lan kuyruğu ve insan bedenine ve şişmiş kobra başlarından bir haleye sahip olan deniz kızına benzer bir yılan kraliçesini gösterir; omuzlarının üzerine kaldırdığı iki yılan çocuğu destekleyen kollarını göğsünde kavuşturur. Diğerleri şişmiş boyun bölgeleriyle pek çok başa sahip bir yılanı gösterir. Yüzleri birbirine dönük, aşk dolu bir kucaklaşmayla birbirine dolanmış Mezopotamyalı yılan çiftini gösteren kartmalar da vardır.

Mezopotamya'da bu figür, Lagaş Kralı Gudea'nın kurban kadehinde yer alan çok erken dönem bir desende kendini gösterir (Resim 11). İÖ yaklaşık 2600'lere, Sümer dönemine ait bu yapıtta, birbirine dolanmış ve yüzleri birbirine dönük tanıdık yılan çiftlerini görürüz. Bu motif son derece uzak bir dönemde, Ârilerin gelişinden bile önce Hindistan'a ulaşmış olmalıdır. Vedik olmayan, Âri-öncesi, asıl yerli bazı diğer özellikleriyle birlikte bu desen, en başta Orta ve Güney Hint folklorunda olmak üzere, tutucu yerel geleneklerde bugüne kadar korunmuştur. Arkaik Sümer geçmişine ait bu altın kadehte olduğu gibi yaşayan Hint geleneklerinde de bu efsanevi yılanın klasik rakibinin efsanevi kuş olması çok ilginçtir.

Kral Gudea'nın kadehinde, kartal pençelerinin üzerinde ayakta duran ve bir aslanın ön pençelerine sahip, kanatlı, kuş benzeri ve savaşımaya hazır bir çift canavar görülür. Tıpkı yılanların yaşam veren, doğurganlaştırıcı yeryüzü sularını temsil etmesi gibi, bu tür kuş-varlıklar, gökkubbeyi –yüce, göksel, ruhani âlemi– temsil eder. Bu kuş-varlıklar, yılan güçleriyle ezeli ve ebedi bir çekişme içindedirler ve bu nedenle, onlarla arketipal bir simgesel rakip çifti oluştururlar, kuş-varlıklar gökyüzünün, yılanlar ise yeryüzünün savunucusudur.

Kartal, Yunanlıların mitolojisinde Gök Baba'ya, Zeus'a aittir. Öte yandan yılanlar Zeus'un zevcesi Toprak Ana Hera'ya bağlıdır. Bu iki-

sinin çekişmesini betimleyen çeşitli mitolojik hikâyeler vardır. Örneğin Zeus ile ölümlü bir kadın olan Alkmene arasındaki gizli bir ilişkinin ürünü olan Herakles, henüz beşikte bir çocukken, kıskanç Hera, yılan hizmetkârlarını onu öldürmekle görevlendirir; ancak Gök Baba'nın küçük oğlu onları katletmeyi başarır. Yine Homeros'un *Ilyada'sına* göre, Troya kuşatması sırasında bir gün bir araya toplanmış Yunan kahramanlara bir kartal görünür. Kuş gökyüzünde ağır ağır süzülür ve pençelerinde yaralı bir yılan taşır. Rahip-kâhin Kalkhas, bu görüntüyü, Yunanlıların Troyalılar üzerindeki zaferine işaret eden uğurlu bir kehanet olarak yorumlar. Ona göre yılanı paramparça eden göksel kuş, Yunanlıların ataerkil, eril, göksel düzeninin, Asya ve Troya'nın dişil ilkesi üzerindeki zaferinin simgesidir. Bu dişillğin tipik belirtisi çok güzel ve keyfine düşkün Asya tanrıçası Afrodit ve onun, Troya savaşının da nedeni olan ahlaksız eylemleridir: Afrodit, Menalaos'un karısı Helen'i, ataerkil, eril düzene uygun olarak yaptığı evlilik bağlarını koparıp, kendi seçtiği kişi olan Paris'le yatmaya ikna etmiştir.

Kartal ve yılanın bu ikili simgesi, çağlar boyunca varlığını koruyan bir canlılığa sahiptir. Batı'da Nietzsche'nin *İşte Böyle Dedi Zerdüşt'*üyle modern edebiyatta yeniden ortaya çıktığı görülür; burada kartal ve yılan, filozofun "Yalnız Bilge"nin iki hayvan yoldaşısıdır. Onları, "Güneşin altındaki en gururlu hayvan ve yine güneşin altındaki en akıllı hayvan ..." diye tanımlar. İlk Üstinsan'ın temel erdemlerinin tecessümleri olarak, Yeni Çağ'a giden yolu açacak olan yeniden birleşmiş güçleri simgelerler.

Büyük bir olasılıkla bu simgecilik kadim Sümer kralı Gudea'nın kadehinden çok daha eskidir. Bununla birlikte Mezopotamyalı Sümer uygarlığının, bu kalıplaşmış figürün bir yandan batıya, Yunanistan ve

modern Avrupa'ya, öte yandan da kadim Hindistan'a ve biraz daha geç bir dönemde, daha da uzaktaki Endonezya'ya ulaşmasını sağlayan bir beşik işlevi görmesi de pekâlâ mümkündür. İki yılan Mezopotamya'da şifa tanrısı Ningishzida'nın simgesi olarak kabul edilirdi; nitekim Yunanistan'da da tıp tanrısı Asklepios'la bütünleştirildi. Bugün bu iki yılan tıp mesleğinin simgesi haline gelmiştir.

Yılan, yatağında akan bir ırmak misali yerde sürünür; toprakta yaşar ve kaynağından fışkıran bir pınar gibi, deliğinden çıkar. Toprak Ana'nın derin gövdesinden çıkan yaşam suyunun birecessümüdür. Toprak, yaşamın ezeli anasıdır; tözünden bütün yaratıkları besler ve yine hepsini yutar; ortak mezardır. Doğurduğu yaşama göksel mekânın sınırsız özgürlüğünü vermektan kaçınarak, onu sıkı sıkı kucaklar. Tam tersine göklerin sonsuzluğu bağımsız tinin özgür dalgalanışına, toprağın prangalarından kurtularak bir kuş gibi özgürce gezinmesine işaret eder. Kartal, maddenin esaretinden kurtulmuş ve yarı saydam eterin içinde süzölen, yakın akrabası yıldızlara, hatta onların da üstündeki yüce ilahi varlığa kadar tırmanan bu daha yüce, ruhani ilkeyi temsil eder. Öte yandan yılan, hayat-madde varoluş alanındaki yaşam gücüdür. Yılanın, depolanabilen bir canlılığa sahip olduğu kabul edilir; deri değıştirmek yoluyla kendi kendisini yeniler, dinçleştirir.

Batı geleneğinde kuş ve yılanın *ruhani* çekişmesi yaygın olarak anlaşılmış ve vurgulanmışken, Hindistan'da simgelendiği şekliyle bu uyuşmazlık kesinlikle *doğal* unsurlarla sınırlıdır: yeryüzü sularının sıvı enerjisine karşı güneşin gücü. Gökyüzünün kavurucu güneşin ısıyla alev alev yanan, toprağın nemini kurutan, "açık renk tüylü" (*suparna*), altın kanatlı, grifon benzeri efendisi, her şeyi besleyen toprağın güçlendirici sıvısının bedenlenişi ve muhafızına şiddetle, acımasızca ve sonsuzcasına saldırır. Kuşa, "nâgaları ya da yılanları öldü-

ren” (*nāgāntaka*, *bhucagāntaka*), “yılanları yutan” (*pannagāšana*, *nāgāšana*) denir. Tam adı, “yutmak” anlamındaki *gri* kökünden gelen Garuda’dır. Yılanların yorulmak bilmez yok edicisi olarak, zehrin etkilerine karşı mistik bir kudrete sahiptir; bu nedenle folklor ve gündelik ibadette çok kullanılır. Hindistan’ın Orissa eyaletindeki Puri’de, yılanlar tarafından sokulan kişiler Büyük Tapınağın ana salonuna alınır ve burada göksel kuşun büyüyle dolu bir Garuda sütununa sarılırlar. Garuda, genellikle kanatlı, insan kollu, akbaba bacaklı ve kıvrık, gagaya benzer bir burunla tasvir edilir. İki etkileyici örnek, Siyam’daki bir merdiven tırabzanının üst parçasında yer alır (Resim 9): bir çift dev yılanın kalkmış başlarının üzerinde muzafferane duran güçlü kuvvetli iki küçük garuda, ele geçirdikleri kurbanlarını pençeleriyle kavramışlardır.♠

Garuda, Yüce Tanrı Vişnu’nun taşıtı, yani vāhanasıdır. Onu omuzlarında taşır; bu sırada tanrı da havaya kaldırdığı elinde, hasmına savurduğu keskin kenarlı savaş diskini, “Görmeye Değer”i (*sudaršana*), bin telli kızgın güneş diskini, çarkı (*çakra*) taşır. Kamboçya mimarisinde yalnızca Vişnu değil, onun bütün tapınağı Garuda tarafından desteklenir. Kuş çoğaltılmış ve yapıyı taşıyan karyatid dizileri üzerine sıralanmıştır. Tapınak, Vaikuntha’nın, tanrının göksel konutunun dünyasal bir kopyası olarak kabul edilir.

♠ Gandhāra’nın (Kuzeybatı Hindistan, İÖ birinci yüzyıldan, İS dördüncü yüzyıla kadar) Helenistik Budist sanatında, genç Ganymede’yi alıp kaçıran Yunan-Roma biçimli kartal, Zeus, genç bir *nāgini*’yi kaçırıp yiyen güneş-kuş Garuda şeklindeki Hint temasını temsilen kullanılır. [Hem (sonradan coşkulu bir dişi figüre yerini bırakan) Ganymede hem de *nāgini*, Tin tarafından yakalanıp onun içinde asimile olan Psişe’nin simgeleridir, karş. Coomaraswamy, “The Rape of a Nāgi,” *Boston Museum of Fine Arts Bulletin* No. 35, 36, 1937 –AKC.]

Dolayısıyla Vişnu (Nietzsche'nin Zerdüşt'ü gibi) ezeli ve ebedi rakiplerinin her ikisiyle de bağlantılandırılır. Şeşa, yani kozmik suların temsilcisi ve her ne olursa olsun bütün suların kaynağı olan Sonsuz yılan, onun hayvan temsilcisidir; ama ayrıca muzaffer ilke, yılanın düşmanı Garuda da öyledir. Bu, nedeni olan bir çelişkidir; çünkü Vişnu Mutlak'tır, her şeyi içeren İlahi Öz'dür. Bütün dikotomileri kapsar. Mutlak, kutuplaşmış tezahürlerinde farklılaşmış hale gelir ve dünyanın işleyişindeki yaşamsal gerilimler bu kutuplaşmış tezahürler aracılığıyla ortaya çıkarılır ve sürdürülür.

4

YILANIN DENETLEYİCİSİ OLARAK VIŞNU

Vişnu'yu kozmik yılanın antropomorfik karşılığı olarak ele aldıktan sonra şimdi de onun, yılan gücünün denetleyicisi rolünde ortaya çıktığı önemli bir mitolojik epizodlar dizisini gözden geçirmemiz gerekiyor.

Vişnu'nun avatârlarının büyük döngüleriyle bağlantılı olmayan oldukça yalıtılmış bir mit Filin Kurtarıcısı'dır.^Φ Bu olayın bir tasviri, Deogarh'ın Daşa-Avatâr Tapınağındaki bir kabartmada yer alır (Resim 13). Nilüfer sapları ve kökleri arasında yiyecek arayan muhteşem bir fil suyun içinde çok fazla ilerler ve elementin dibindeki yılanlar onu yakalar ve bağlar. Boşu boşuna çabalayan devasa hayvan, sonunda Yüce Tanrı'nın yardımına başvurur. Vişnu, Garuda'nın sırtına oturmuş olarak hemen belirir. Vişnu'nun hiçbir şey yapmasına gerek yoktur;

^Φ *Bhāgavata Purāna*, VIII. 2-3.

orada bulunması bile yeterlidir. Kudretli yılan kral, kraliçesiyle birlikte derhal saygıyla eğilip bağlılığını gösterir. Yılanlar, Evrenin Tanrı Efendisi'nin önünde diz çökerler ve kurbanlarını ona teslim ederler. Filin ayağı hâlâ yılanların güçlü bükümleri arasında kısıtılmış durumdadır. Klasik Gupta dönemine (15 dört ila altıncı yüzyıllar) ait bu anıtta, Garuda'nın meleğe benzer bir görünüşü vardır. Vişnu'nun değerli taşlarla bezeli bir tacı ve dört kolu vardır.

Daha gelişmiş bir mit, üçüncü bedenleşme ya da avatâr mitidir: Vişnu'nun bir yabandomuzu biçiminde ortaya çıkışı.^Φ Bu örnekte, yılan gücünün denetim altına alınmasının hikâyesi, evrensel evrimin büyük döngüsüyle bütünleşmiştir. Olayın, şu andaki kalpanın şafağında gerçekleştiği kabul edilir ve Yabandomuzu Tarafından Yaratılış olarak adlandırılır.

Yeryüzü henüz varlık bulmuş ve dünya-sahnesi, evrimin muhteşem draması için düzenlenmiş durumdadır. Sert yüzeyde sıcakkanlı yaratıklar belirecek ve daha sonra insanoglunun tarihi tomurcuklanacaktır. Bir gölün sakin yüzeyindeki bir nilüfer gibi ya da bilinçdışının karanlığındaki insan bilinci gibi şimdi yeryüzü de kozmik derinliklerin suları üzerinde, taze ve saf bir biçimde huzurla dinlenmektedir.

Ancak evrimin işleyişi, gerilemelere de maruz kalır. Hint görüşüne göre bu işleyiş, En Yüce Tanrı'nın müdahalesini gerektiren, tekrar tekrar ortaya çıkan krizlerle kesintiye uğramaktadır. Evrim çizgisine karşı işleyen, onu dönemsel olarak durduran, yutan ve şekil verilmiş olanı geri alan, sürekli tehditkâr bir karşı akıntı vardır. Bu güç, klasik Hindu mitolojisinde dünyanın derinliklerinin dev yılanı kisvesin-

^Φ *Vişnu Purāna*, I. 4.

de tasvir edilir. Zaman'ın bugünkü gününün erken şafağında, yeni tomurcuklanan dünyanın, kozmik denizin yüzeyinden alınıp en dipteki derinliklere sürüklenmesi işte böyle oldu.

Vişnu'nun devasa bir yabandomuzu biçimini alması da işte tam bu aşamada gerçekleşti. Yabandomuzu, dünyasal varoluş alanına ait olan, yine de bataklıklarda yiyip içen ve su elementine aşına olan sıcakkanlı bir hayvandır. Vişnu kozmik denize bu biçimde daldı. Hayvan biçiminde bedenlenen Yüce Tanrı büyük yılan kralın hakkından gelip onu ayakları altında ezerek –düşmanı, birleştirdiği elleriyle sonunda kendisinden aman dilemektedir– henüz çok genç olan Toprak Ana'nın güzelim bedenini kucakladı; uzun sivri dişine tutunan genç Toprak Ana'yı yeniden denizin yüzeyine çıkardı.

Tecessüm etmiş mutlak olarak Vişnu, aslında suyun yılan ilkesiyle uyumsuzluk halinde değildir; yine de buna benzer simgesel epizodlarda tanrı, yılanın eylemine müdahale etmek zorunda kalır. Yılanın denetim altında tutulması gerekir, çünkü evrenin evriminin ilerlemesini tehlikeye atmaktadır: aslına bakılırsa Vişnu'nun her şeyi kapsayan tözünü temsil eder, ama ilkel bir farklılaşma düzeyi söz konusudur. Kozmik döngünün ilerki bir aşamasında kendi sınırlarının dışında faaliyet göstererek, dünyayı başlangıç günlerinin biçimden yoksun, bilinçdışı durumuna geri döndürmekle tehdit eder. O dönemde evren yoktur, bir tek gece ve sonsuz denizin bitmez tükenmez uykusu vardır. Vişnu –incelediğimiz örnekte, bir yabandomuzunun sıcakkanlı, hayvan biçiminde– Dünya Yaratıcısı ve Koruyucusu biçimini alarak ve bu rolü oynayarak, kendi tözünün bu geri döndürücü eğilimine karşı koyar.

Bu olay Gvalior Udayagiris'i'ndeki IS 440 yılına ait bir kabartmasında göz kamaştırıcı bir biçimde betimlenmiştir (Resim 12). Burada,

kahraman yabandomuzunun cesaretini izleyen göksel varlıklar, –hiyeroglifler ya da çivi yazısı simgeleri gibi– kadim Mezopotamya tarzı desenlere benzer şekilde, düzenli sıralar halinde dizilidir. Bu çok hayret verici, ama henüz açıklanamamış bir durumdur. Aslına bakılırsa, klasik Hindu üslubunun bütünüyle farklı biçimleri arasında, açıkça ve çok güçlü bir şekilde kadim YakınDoğu hiyerogliflerinden etkilenmiş bu katı, süsleme amaçlı kompozisyonun tek başına ortaya çıkışı karşısında, bugüne kadar şaşkınlığını belirten kimse de olmamıştır.

Yılan ilkesinin düşmanı ve denetleyicisi olarak Vişnu'nun üçüncü örneği, onun en yaygın bedenlenişi Krişna'nın yaşam öyküsüyle bağlantılı olarak aktarılır. Masal, *Vişnu Purāna*'da^φ anlatılır ve son derece önemli mit-motifleriyle dolu olduğu için enine boyuna gözden geçirmeye değer niteliktedir.

Anlatı, Krişna'nın dünyaya geliş koşullarının özetlenmesiyle başlar.^ψ Her zamanki gibi titanlar ya da iblisler tanrılara karşı bir zafer kazanmıştır, güçler dengesini yeniden kurmak için bir kurtarıcı-bedenlenme doğmalıdır. Tekrar tekrar ortaya çıkan krizlerin bu özgül örneğinin, bizimkinden hemen önceki yuganın bitiminde, yani İÖ 3102'de sona eren Dvāpara Yuga'da ortaya çıktığı kabul edilir.^θ Bir iblisler ırkı, yeryüzünün tüm yüzeyine yayılmış ve tanrıları tahtlarından indirerek, bir dehşet, adaletsizlik ve düzensizlik hükümranlılığı kurmuştu. Bizzat kozmosun yaşam süreçleri tehdit altındaydı. Korkunç yükün altında ezilen Yeryüzü tanrıçası, sonunda bu acıya tahammül edemez oldu. Merkezi dağ ve evrenin ekseni olan Meru Dağının

^φ *Vişnu Purāna*, V. 7.

^ψ *A.g.e.*, V. 1-4.

^θ *Karş.* s. 21-2.

zirvesine tırmandı ve burada, bir ricacı olarak Tanrılar Heyeti'nin huzuruna çıktı.

... Brahmā ve tanrıların önünde Yeryüzü tanrıçası yerlere kapandı. "Ateş Tanrısı, altının pedersahi koruyucusudur" dedi, "Güneş Tanrısı da ineklerin koruyucusu. Benim müşfik koruyucum Vişnu'dur. Bütün dünya ona saygı duyar."

"Tanrılarım, ölümlü varlıkların âleminin üzerinde bir iblis sürüsü dolaşiyor. Gece gündüz kentler inleyip ağlıyor, toprak tutuşup yanıyor. Bu alçak kişilerin sayısı, adları verilemeyecek kadar çok; bütün yugalar boyunca zayıflıklarıyla ünlenmiş iblisler kudretli kralların aileleri içinde yeniden doğdular ve bütün alçakça amellerini rahatlıkla gerçekleştiriyorlar. Vişnu tarafından öldürülen o adı çıkmış ifrit Kālanemi bile geri döndü. Şimdi adı Kamsa, Kral Ugrasena'nın oğlu. Bedenim bu adaletsizliklerle öylesine yüklendi ki, artık onları taşımaya dayanıyorum. Kirişlerimi harap ediyorlar. Ey Kudretli Olanlar, beni kurtarın; bu işle ilgilenin, yoksa Derinliklerin dibine kadar batıp gideceğim."

Brahmā dinledi. Tanrılar, onu tanrıçayı kurtarması için uyardılar. Brahmā konuştu:

"Ey Tanrılar! Şiva, Sizler ve Ben –bütün varlıklar– Vişnu'nun birer parçasından başka bir şey değiliz. Vişnu'nun sınırsız tözünün tezahürlerinin sürekli değişen bir gelgitle hareket ettirildiğini biliyoruz. Şiddet ve zayıflık, düzen ve kudretin yerini alır; onun inayetine sürekli artan ve azalan bir akışı vardır. Öyleyse gelin hep beraber –Vişnu'nun konutu olan– Samanyolu Okyanusu'nun kıyılarına gidelim ve orada En Yüce Varlık'a Yeryüzü'nün bu şikâyetini ve dileğini alçakgönüllülükle bildirelim. Çünkü çok sık olarak gördüğümüz gibi Vişnu, özünün küçücük bir zerresini –kendi hazzının bir tezahüründen başka bir şey olmayan– dünyaya indirmekte her zaman isteklidir; böylece Gün'ün düzenli akışını tekrar tekrar yeniden kurar."

Bu nedenle Brahmā, Yeryüzü ve tüm tanrılarla birlikte Vişnu'ya başvurdu.

Simgesi güneş-kuş Garuda olan En Yüce Varlık'ın önünde eğilen Brahmā, meditasyonla zihnini düzene koydu ve En Yüce Varlık'a hamt etti.

“Sayısız biçimi ve koluyla Vişnu'ya, çeşit çeşit yüzü ve ayaklarına saygılar olsun! Sonsuz Olan'a, aynı anda evrenin tezahürü, koruyucusu ve çözülerek yok olınası olana saygılar olsun! Sen duyuların keşfedebileceğinin çok ötesinde bir kavranılmazlığa sahipsin. Kendi özün itibariyle muazzamsın. Her şeyin köküsün. Ruhu –konuşma ve duyuların doğduğu ve doğacağı ilksel tözü– sen doğurdun. Ey Her Şeyin En Yücesi Olan, bize merhamet et! Senin esirgemene sığınmak için gelen Yeryüzü burada! Sonu olmayan son, başlangıcı olmayan başlangıç, bütün varlıkların nihai sığınağı olan senden, kendisini ağır yükünden kurtarmanı diliyor. Yeryüzüne dönen iblisler, onun taştan kirişlerini harap ediyorlar. Bizzat ben, İndra ve diğer tüm tanrılar senin tavsiyeni istirham ediyoruz: söyle bize, ey Tanrım ve Ölümsüzlüğümüzün Özü, söyle bize ne yapmalıyız?”

Vişnu, biri açık biri koyu renkte iki tel saç başından koparttı ve o anda, kıyıdaki topluluğa hitap etti:

“Başımdan koparttığım bu iki tel saç Yeryüzü'ne incek ve onu yükünden kurtaracak. Bütün tanrılar da aşağıya onun yanına gidecek ve her biri kendi özünün bir bölümüyle Yeryüzü'nü iblislerin istilasından kurtaracak. Devakī diye bir prenses var, Vasudeva'nın karısı, o da insanlar arasında bir tanrıça gibidir. Benim koyu saç telim, onun rahminin sekizinci meyvesine dönüşecek. Ona ineceğim ve ondan doğacağım ve iblis Kālanemi'yi, şu andaki bedenlenişi Kamsa'da bir kez daha öldüreğim.”

Vişnu ortadan kayboldu ve tanrılar, dizlerinin üzerine çökerek, Görünmez'e bağlılıklarını sundular. Sonra hepsi birden Meru Dağının zirvesinden indiler. ...

Saç telleri daha o anda kahraman kurtarıcı kardeş çiftine dönüştü. Koyu tel Krişna oldu; açık renkli olan da, Krişna'dan daha büyük ve

daha zayıf olan üvey kardeş Balarāma oldu – onun annesi de, Vasudeva'nın bir başka karısı olan Rohini'ydi. Kamsa her ikisini de katletmeye çalıştı, ama mucizevi oyunlarla kurtarıldılar. Çocukluklarını, inek çobanlarından oluşan bir kabiledede, düşmandan saklanarak geçirdiler. Burada, iyi ve yalın halkın çocukları arasında, sürüleri güderek ve ormanlarda ve tarlalarda oynayarak, Hindu mit ve tefekkürünün gözde bir temasına dönüşecek şekilde huzurlu yıllar geçirdiler. Bu dönemle bütünleştirilen çocukluk eylemleri döngüsü, dünya mitolojileri arasında en büyüleyici bölümlerden biridir.

... Küçük kurtarıcı, çocuk benzeri kisvesinden beklenmeyecek eylemlerde bulunup çobanları defalarca hayrete düşürdü, yine de tanrılığını onlara hiç açıklamadı. Sonunda uğursuz depremi ve olması yakın başka bir kötülük gibi görüngüleri yanlış yorumlayan topluluk –sürülerini, arabalarını ve her şeylerini– toplayıp, kutsal Yamunā ırmağının kıyısına, Kamsa'nın başkenti Mathurā'nın tam karşısındaki büyük Vrindāvana ormanının güvenliğine göçtüler.^φ Burada, arabalar ve çitlerden oluşan hilal biçimli bir kamp kurdular, sürülerini çayıra, çocuklarını oynamaya saldılar ve ezelden beri sürdürdükleri yaşamı devam ettiler. İlahi emanetleri Krişna yeni çevresini büyük bir memnuniyetle karşıladı, iyi yüreklilikle ormanı kutsadı ve ineklere iyilik ihsan etti. Yazın en acımasız döneminde olmalarına karşın, çayırlarda –sanki yağmur mevsimindeymiş gibi– taze otlar belirdi. ...

Ölümlü bir anadan doğduğu zaman bir insanüstü kurtarıcıya yaklaşan şey, yerleşmek için seçtiği çevreye uymaktır. Dışarıdan bakıldığında, başka herkes kadar Mâyā'nın ağına düşmüş gibi görünür. Derken ansızın insanüstü bir eylem ya da jest, onun doğaüstü özünü ele

^φ Bugün, Camna kıyısında, Muttra'nın tam karşısında yer alan modern Brindaban kenti. Burası, Vişnu-Krişna ibadetinin büyük bir merkezidir.

verir. Vrinda ormanındaki Krişna'nın durumu da böyleydi. Daha küçük bir çocukken, evinin yakınındaki ırmağın sularında ikamet eden Kālīya adında bir yılan kralla karşılaşması ve onu alt etmesi bu türden bir olaydır.

... Krişna ve kardeşi Rāma, sığır ağlarında oynuyor ve buzağılara göz kulak oluyorlardı ve kırlarda koşuşturarak çimenlerden ve yapraklardan demetler yapıyor, kır çiçeklerinden çelenkler örüyorlardı. Yapraklardan davullar yapıyorlar ve Krişna flüt çalıyordu. Gülüşerek, hoplayıp sıçrayarak, kâh tek başlarına, kâh ikisi birlikte, kâh diğer çocuklarla beraber kocaman ağaçların arasında geziniyorlardı.

Küçük bir keşif gezisinde tek başına dolaştığı sırada Krişna, ırmağın, suyun köpürerek beyazlaştığı, girdap yapan bir yerine geldi. Bu, nehre doğru eğilen tüm ağaçları zehirli, alev gibi soluğuyla yakan büyük yılan kral Kālīya'nın sualtı barınağının bölgesiydi. Bu korkunç barınağın üzerinden uçan kuşlar bile kavruluyor ve düşüp ölüyorlardı.

Yedi yaşındaki serüvenci Krişna, bu tehlikeli yere geldi ve merakla suyun dibine bakmaya başladı. "Burada, silahı zehir olan" diye düşündü kara kara, "hain Kālīya yaşıyor. Ona boyun eğdirmiştim.* Eğer onu serbest bırakırsam, uçsuz bucaksız okyanusun içinde yok olup gidecek. Bu Kālīya nedeniyle, bütün Yamunā, buradan denize kadar saflığını yitirmiş durumda. Ne insanlar ne de sığırlar susuzluklarını giderebilir bu sulara. Öyleyse bu yılanlar kralının hakkından geleceğim ve bu toprakların sakinlerini onun sürekli korkusundan kurtaracağım. Ben onları mutlu ve özgür kılmak ve kötülük yollarında yaşayan habisleri cezalandırmak için dünyaya indim. Tamam – şimdi suyun üzerine eğilen geniş dallı ağaca tırmanacağım ve suya atlayacağım."

Çocuk, peştamalını sıkıcı bağladı, ağaca tırmandı ve uzun bir sıçramayla

* Yaklaşan çarpışmaya bir gönderme.

suyun derinliklerine atladı. Suya çarpmasıyla Derinlikler sarsıldı. Alev alev yanan su, bütün kıyı boyunca uzanan ağaçlara sıçradı ve onları tutuşturdu. Gök-kubbe tutuşmuş gibiydi. Ardından Krişna avuçlarının içiyle suya vurdu ve bu hiç beklenmedik gürültüyle kendisine meydan okunan yılan kral, öfkesinden gözleri kıpkırmızı kesilmiş, boynu ölümcül zehirle şişmiş halde deliğinden fırladı. Kālīya'nın çevresi bir sürü kırmızı yılan savaşıyla kuşatılmıştı. Yüzlerce yılan kraliçe ve yılan bakire ona eşlik ediyordu. Işıldayan inci gerdanlıklarla süslü kıvranan gövdeleri, sayısız başlarını taşıyan dalgalanan bükümleri üzerinde yükselirken parlıyordu. Yılanlar zehirlerini Krişna'nın üzerine püskürttüler. Zehir salgılarıyla dolu ağzlarıyla Krişna'yı ısırıyorlar ve onun kollarını ve bacaklarını bükümleriyle sardılar.

Dehşet içinde olan biteni izleyen küçük bir grup sığır çobanı, Krişna'nın hareketsiz, kendinden geçmiş, yılanlar yığınyla sarmalanmış bir halde suya battığını gördü. Dehşete kapılarak evlerine koştular. "Krişna, delilik nöbetiyle," diye haykırdılar, "Kālīya'nın inine atladı. Yılan kral onu yutuyor. Koşun! Yardım edin!"

Sığır çobanları nehre doğru koşarken, karıları ve çocukları da peşlerinden gidiyordu. Ağaçların arasında tökezleye tökezleye koşarken, "Eyvah, eyvah nelerle gittin?" diye ağlaşıyordu kadınlar.

Balarāma başı çekiyordu. İnsanlara, suyun dibinde yılanların bükümleriyle sarmalanmış, güçsüzce yatan Krişna'yı gösterdi. İki oğlanın babalık ve analığı Nanda ve Yaşodā, çocuklarının yüzünü görünce korkudan donakaldılar. Durup bakan diğer kadınlar gözyaşı döktüler ve umutsuzca kekelediler. "Kālīya'nın derinliklerinde hepimiz yanına geleceğiz" diye feryat ettiler; "çünkü sensiz ağlılarımıza dönemeyiz güzel oğlumuz! Güneşsiz bir gün neye benzerdi ya da aysız bir gece, sütsüz inek nasıl olurdu, Krişna'sız evlerimiz neye benzer?"

Balarāma, analığı Yaşodā'nın bayıldığını, kalbi kırık Nanda'nın da ırmağa

bakışını gördü. O anda Krişna'nın ilahi yaratılışına ilişkin gizli bilgisi nedeniyle, Balarāma, içe işleyen bir biçimde bakarak, ona seslendi: "Tanrıların İlahi Efendisi, neden bu insansal zaafı gösteriyorsun? Kendi ilahi özünün bilincinde değil misin? Sen evrenin merkezisin, tanrıların dayanağı, yaratıcı, yok edici ve dünyaların muhafızısın. Evren senin gövdeindir. İnsanların yanına inişimizden beri akrabalar olan bu insanlar, sığırcı çobanları ve kanlılar, umutsuzluktan kahr oldular. Onlara acı! Bebek ve çocuğu oynadın; insansal zayıflığı gösterdin. Artık sonsuz kudretini sergile; doğrul ve güçlü düşmanına itaat ettir!"

Bu sözler Krişna'nın kulaklarında çınladı. Ona gerçek özünü hatırlattı. Yüzünde bir gülümseme belirdi ve gözleri ağır ağır açıldı. Kolları kıvrırdı; elleri, bütün bedenini saran bükümleri dövmeye başladı. Şiddetli bir silkinişle bacaklarını yılan bükümlerinden kurtardı ve serbest kalırken ayağını yılan kralın üzerine koydu. Dizini kaldırdı ve bu kudretli başın üzerinde dans etmeye başladı. Canavar ne zaman boynunu geriye çekmeye çalışsa, göksel çocuk onu eziyordu; bu defalarca tekrarlandı, ta ki sonunda yılan gittikçe güçsüzleşip kendinden geçinceye kadar. Krişna, büyük kral kan kusuncaya ve bir sopa gibi hareketsiz öylece uzanincaya kadar dansını sürdürdü.

Efendilerinin çiğnenmiş kanlı kafasını seyreden kraliçeler o anda Krişna'ya şu sözlerle yalvardılar: "Tanrıların İlahi Efendisi, Evrenin Üstün Hükümdarı, seni şimdi tanıdık! Dünyayı aşan büyüklüğünü övmeye kim layık olabilir? İnsaf et, kralımızın hayatını başla!" (Resim 14).

Bitip tükenen Kālīya, bu dua üzerine biraz toparlandı ve kekeleyen bir sesle muzaffer olana yakardı: "Ben yalnızca doğamın gereğini yapıyordum. Beni bu kadar güçlü yaratan, beni zehirle donatan sensin; ben de buna uygun davrandım. Eğer tersini yapsaydım, her yaratığın kendi türüne uygun şekilde davranması gerektiğine ilişkin senin koyduğun yasayı çiğnerdim; evrenin düzenine meydan okurdum ve bu nedenle cezayı hak ederdim. Oysa şimdi, bana vururken bile, beni en yüce nimetle, elinin dokunuşuyla kutsadın. Gücüm kırıldı,

zehrime tükendi; sana yalvarırım canımı başışla ve ne yapmam gerektiğini söyle bana.”

Krişna bağışlayıcılığıyla yanıt verdi: “Bundan böyle Yamunā'nın sularında değil, okyanusun enginliğinde yaşayacaksın. Haydi, yola çık! Dahası sana Garuda'nın, bütün yılanların baş düşmanı ve uzayın sınırlarında benim bineğim olan altın güneş-kuşun, benim dokunduğum senin canını bağışlayacağını bildiriyorum.”

Yılan kral eğilerek selam verdi ve halkıyla beraber okyanusa çekildi. Sığır çobanları, mucizevi bir şekilde yaşama dönen Krişna'yı kucakladılar. Etrafında sevinç gözyaşları dökerek, ırmağın sularını yeniden lütufkâr niteliğine döndüren amelini kutladılar. Sığır çobanlarının övgüleri, onu göklere çıkaran bir cilveleşmeyle çevresini saran kadın ve kızların pohpohlamaları arasında kahraman çocuk, Baştan Aşağı En Yüce'nin bedenlenişi, kamp ateşinin ve ineklerin yanına döndü.

Bu çok sevilen ve sık sık tekrarlanan masal, pek çok anlamla yüküdüdür ve hikâyenin birçok farklı bakış açısından yorumlanması mümkündür. Din tarihi açısından bu, yerel bir doğa tanrısının, Yamunā ırmağında yaşayan bir iblisin, suyun tininin, yatıştırılması çok zor olan öfke dolu bir kudretin denetim altına alınması ve yerinden edilmesi anlamına gelir. İlkel bir yılan-kültünün yerini antropomorfik bir ilahi kurtarıcıya ibadet etme aldı. Krişna aracılığıyla, yerel bir iblis kültü, yaygın, genel Vişnu, yani Yüce Varlık kültü içinde eritildi ve dolayısıyla genel geçerliğin kavramları ve sezgilerini temsil eden daha üst bir simgesel anlamla ilişkilendirildi.

Yunan mitolojisinde ve din tarihinde benzer bir durum Apollon'un, Delphoi'nin yerel yılan efendisini denetim altına alması olayında görülür. Bu piton, kayadaki derin bir çatlaktan ifşaatlarda bulunuyordu; güçlü dumanı içine çeken bir rahibe, Pythia, gizli sözleri

seslendirmeye başladı: Delphoi Kâhininin kehanetleri. Ama daha sonra büyük tanrı, Apollon, ejderha-iblise meydan okudu ve onu alt etti; vahşice öldürüp, yerine geçti. O günden sonra Delphoi, güneşin gücüne bağlı ve aydınlanma, bilgelik, ılımlılık ve ölçülülükle bütünleştirilen antropomorfik Olymposlunun tapınağı oldu. Daha yüce, göksel bir ilke, dünyasal varlığın yerini almıştı –ama yine de onu tümüyle silmedi. Rahibe, eski görevinde kaldı; yeryüzünün lütufkâr gücü hâlâ insanoğlunu uyarmaya devam ediyordu; Delphoi Kâhini işine devam etti. Ancak şimdi tapınağın koruyucusu ve sahibi, ilkel bir yeryüzü iblisi değil, bir Olymposluydu: Pytho'nun[∇] tanrısı Apollon.

Benzer bir şekilde, Kâliya da Krişna tarafından yerinden edilmişti. Ancak bu örnekte iblis öldürülmedi; yalnızca kudretinden feragat etti ve uzak denizlere çekildi, böylece sığır çobanlarının kurduğu kampla temsil edilen insanın pastoral yaşamı, onun zehrinin ateşiyle zarar görmeyecekti. Krişna'nın burada oynadığı rol bir yok edici değil, bir arabulucu rolüydü. Yılanın öldürücü soluğuna karşı yaşamdan yana çıkarak, insanlığı bir tehditten ve tehlikeden kurtardı, yine de yıkıcı gücün haklarını tanıdı; çünkü bu zehirli yılan, tıpkı dindar sığır çobanları gibi Yüce Varlık'ın bir tezahürüydü. Tanrı'nın özünün daha karanlık yönlerine aitti, ancak her şeyi üreten, birincil, ilahi tözden ortaya çıkmıştı. İnsanoğluna bütünüyle olumsuz görünen bu varoluşun tamamen ortadan kaldırılması olası değildi. Krişna yalnızca sınırlayıcı bir düzenleme yaptı, iblisler ve insanlar arasında dengeli bir hükme vardı. İnsanlık âleminin iyiliği için Kâliya daha uzak bir varoluş alanına gönderildi, ama gerek doğası gerek kudreti açısından değişmeden kalmasına izin verildi. Dönüşüme uğratılsa, kötülüğü azal-

[∇] Delphoi'nin eski adı –yn.

tılsa ya da tamamen yok edilse, insansal ve şeytani, üretici ve yıkıcı enerjiler arasındaki karşılıklı oyun kesintiye uğratılırdı – bu da, En Yüce Varlık'ın asla istemeyeceği bir sonuçtu.

Vişnu'nun dünyanın koruyucusu olarak rolü, evrenin yaşam sürecinde etkin olan karşıt enerjiler arasındaki bu arabuluculuk işlevini de kapsar. Vişnu yok edici, yıkıcı güçlerin zorbaca etkisini kısıtlar. Bunu, avatârlarından herhangi biriyle dünyaya inerek, genel yıkım tehdidinde bulunan korkunç güçleri denetim altına alıp onlara boyun eğdirerek ve sonunda, karşıtların işe yarar dengesini yeniden kurarak yapar. Yine de Yüce Varlık, her şeyi kapsayan Töz olarak, sular âleminin iblisleriyle temelde uyumsuzluk halinde değildir. Aslına bakılırsa en önde gelen tezahürlerinden biri Şeşa, yani kozmik yilandır. Bu nedenle Vişnu'nun insan avatârı olan ve Kâliya'nın itaat eden Krişna'nın, yılan cinlerin tipik özellikleriyle tasvir edilebilmesine şaşmamamız gerekir.

Resim 6, Krişna'yı nâga simgesiyle bir arada gösterir. Bu, Bengal'de bulunan bronz bir heykeldir; 15 dokuzuncu yüzyılın ilk yarısının Pâla üslubunun bir örneğidir. Tanrının dört kolu vardır ve elinde disk (*çakra*, *sudarşana*) ve demir sopa (*kaumodakî*) tutar. Vişnu'nun iki kraliçesi de hemen yakındadır: Şri-Lakşmî, dünyasal refah tanrıçası ve karşıtı, konuşma, şarkı ve bilgeliğin koruyucusu Sarasvatî.[♠] Bu iki tanrıça, aynı erkeğin karısı olan iki kadının olması gerektiği gibi birbirlerine rakiptirler. İçlerinden biri ne zaman bir insana lütufta

♠ Sarasvatî (Sarasvati ırmağı) aynı zamanda bedenlenmiş bilgelik ve ifşaat olan Brahmâ'yla da bağlantılıdır. Brahmâ'nın zevcesi, erginlenmeyi başlatan *Rig Veda*'dan belirli bir kutsal duanın antropomorfik tecessümü olan Sâvitri'dir. Bu dua, İlahi Enerji'ye seslenir, onu ruha girmeye ve ruhu teslim almaya çağırır.

bulunsa, diğeri bu insandan uzaklaşır: bilge varlıklı olmaz, varlıklı da bilge değildir. Ancak Vişnu'nun ayağının dibinde ikisi de çekişmeli işbirliğine boyun eğer. Burada genç tanrı-bedenlenişinin çekiciliği, kozmik varlığın ihtişamıyla karışmıştır. İnsan görünümü, bütün kadınların ve genç kızların yüreklerini aşkla dolduran –önce çocukluğunda sığır çobanları arasında, daha sonraları prenslik saraylarında– Krişna'yı ortaya çıkarır. Öte yandan arkaplanı oluşturan nāga simgesi, kahraman-kurtarıcının, insansal varlığıyla mutlu olanlardan ve eylemleriyle hayrete düşenlerden sakladığı ilahi yaradılışını temsil eder. Bu, onun gerçek karakterinin işareti, insan maskesinin arasından soluk alıp veren tindir. Çünkü insan avatârı karşıtların bir karışımıdır. İkili doğamızın bilincinde olmasak bile bizler de böyle bir karışımdan oluşuruz: bizler, aynı anda hem sınırlanmamış, koşullanmamış, ilahi Benlik, hem de kişisellik-deneyimi ve ego-bilincinin örtüp gizleyici özellikleriyizdir.

Krişna'nın üvey kardeşi Balarāma'nın durumunda nāga karakteri güçlü bir şekilde vurgulanır. O bizzat Şeşa'nın insan olarak tecessümü, kısmi bir bedenleniştir ve bu karakter özellikle hikâyenin sonunda sergiler. Balarāma düşüncelere dalmış olarak, okyanus kıyısındaki bir ağacın altında otururken tasvir edilir; bu sırada ağzından kocaman bir yılan çıkar, kahraman-kurtarıcının insan bedenini hareketsiz bırakır. Bu onun Şeşa doğası, derin sulara dönen gizli yaşam-özüdür. Devasa dalgalanmalarla yolunda ilerler, yılanlar ona övgüler düzer. Bu büyük konuğu, kendi yüce Benliğini, evrensel suların yılanını selamlamak üzere okyanus bile güçlü bir yılan biçimi alarak kabarır. İlahi kahramanın yılan özü, Derinliklerin şekilsizliğine çekilir – bir insan avatârın yoldaşı ve destekçisi olarak üstlendiği geçici rolü başarıyla tamamladıktan sonra, kendisine döner.

Batı mitolojilerinde de benzer temalar bulunur, ancak onlarda karşılık çözümler. Yarı-ilahi kahraman, Gök Baba Zeus'un oğlu, dolayısıyla da ilahi enerjilerin bir parçası olan Herakles yeryüzü yılanlarının amansız düşmanıdır. Daha çocukken, yaşlı yeryüzü tanrıçası Hera'nın beşiğine gönderdiği yılanları boğar. Sonraları, neredeyse yenilmez nitelikte yıkıcı bir canavar olan –denetimsiz yaşam gücü, bedeninden koparılan her bir kafanın yerine yedi kafası büyüyen–Hydra'yı alt eder. Isırığından kurtulamamasına karşın, İsa da yılanın başını ezer.

Batı'da, dünyada yeni bir çağ başlatmak üzere gökten inen kahraman-kurtarıcılar, yılan kudretinin denetimsiz, hayvansal yaşam gücünden üstün bir ruhsal ve ahlaksal ilkenin tecessümleri olarak kabul edilir. Öte yandan Hindistan'da yılan ve kurtarıcı, tek, her şeyi kapsayan ilahi tözün iki temel tezahürüdür. Ve bu töz, kutuplaşmış, karşılıklı olarak uzlaşmaz yönlerinin ikisiyle de bağdaşır. Tözün içinde bu ikisi uzlaşır ve birleşir.

5

NİLÜFER

İlahi yaşam tözü evreni doğurmak üzereyken, kozmik sularda güneş kadar parlak, som altundan, bin yapraklı bir nilüfer büyür. Bu, evrenin rahminin kapısı ya da geçidi, onun girişi ya da ağzıdır. Buzulmaz doğasını vurgular bir biçimde altın olan bu nilüfer, yaratıcı ilkenin ilk ürünüdür. İlk olarak demiurgos Brahmā'yı doğurmak üzere açılır. Daha sonra perikarpından, yaratılmış dünyanın kalabalıkları çıkar. Hindu anlayışına göre sular dişidir; Mutlak'ın maternal, doğur-

gan yönüdürler; kozmik nilüfer de onların üreme organıdır. Kozmik nilüfer “Toprağın en yüce biçimi ya da yönü,” ayrıca “Nem Tanrıçası,” “Yeryüzü Tanrıçası” olarak adlandırılır. Ana Tanrıça olarak kişileştirilir ve Mutlak, onun aracılığıyla yaratıma başlar.

Bu tanrıça, Vedaların daha erken dönem, klasik geleneğinde yer almaz.^Φ Nilüfer bitkisinin kendisi gibi o da Hindistan’ın bitki örtüsünün bir ürünüdür; bu nedenle kuzey ülkelerinden akan Âri istilacılara yabancısıdır. *Rig Veda*’nın –ve yalnızca Âri, brahmin geleneğinin en eski edebi anıtı– binaltımksekiz ilahisi arasında, Nilüfer Tanrıçasına yazılmış bir tane ilahi bile yoktur, ilahilerde sözü geçse bile çok küçük bir yer tutar. Vedik panteonun tanrıları arasında da görünmez.

Bu tanrıçanın varlığının kanıtını içeren ilk edebi yapıt, görece geç döneme ait bir ilahi, Khilalar ya da “Ekler” denilen, kadim *Rig Veda* külliyyatına eklenen ilahilerden biridir.^Ψ Burada, yirmidokuz stanzada bir yandan övülür, bir yandan da betimlenir. En önemlisi, Hindu mitoloji ve sanatının daha da geç, “klasik” döneminde onu tanımlayacak özellikler, bu erken dönem ilahisinde ilan edilir. İstilacıların rahiplerinin onun tanınmasını kabul etmeye tenezzül etmesinden çok daha önce halkın gözünde yer edinmesi olasılık dışı görünmüyor. Hindistan’ın temel kültür-formları kadar ölümsüz olan Nilüfer Tanrı, temel bir değişime uğramaksızın, ezelden gelip ebede gitmektedir.

^Φ [Daha doğrusu, özgül olarak bir tanrıça olarak yer almaz. Ancak Vasiştha, yani Agni, Urvaşî’nin dünyasal karşılığı olan nilüferden doğar, bu nedenle Agni’nin değişmez lakabı “nilüferden doğan”dır (karş., *Rig Veda* VI. 16. 13 ve VII. 33. 11) ve bu nilüfer daha sonra tanrıça Padmâ olur –AKC.]

^Ψ Khila, no. 8. Karş., I. Scheftelowitz, “Zeitschrift der Deutsch-Morgenländischen Gesellschaft,” Bd. 75 (1921), s. 37 vd.: Burada ilahi çevrilmiş ve çözümlenmiştir.

Rig Veda'ya eklenen bu apokrifal ilahide, Nilüfer Tanrıçası'na iki klasik adı, Şrī ve Lakṣmī verilmiş durumdadır ve mümkün olan her şekilde nilüfer simgesiyle bütünleştirilmiştir. “Nilüferden doğan” (*padmasambhava*), “bir nilüferin üzerinde duran” (*padmeṣṭhitā*), “nilüfer renkli” (*padmavarna*), “nilüfer kalçalı” (*padma-ürü*), “nilüfer gözlü” (*padmākṣi*), “nilüferlerle dolu olan” (*padminī, puṣkarninī*), “nilüfer çelenkleriyle süslenmiş” (*padmamālini*) diye övülür. Yerli Hindistan'ın pirinç tarımının koruyucu tanrısı olarak “Gübreye Sahip Olan” (*karīṣinī*) diye adlandırılır. İki oğlu Çamur (*kardama*) ve Nem (*ciklita*), bereketli bir toprağın içerdiği unsurların kişileşmeleridir. Nilüfer tanrıçası “bal gibi”dir (*mādhavī*) ve “altın, inekler, atlar ve köleler” sağladığı söylenir. “Altın ve gümüş çelenkler” takar. Sağlık, uzun ömür, zenginlik, çocuk ve ün bahşeder. Ün, bir başka oğlunda kişileştirilir.^φ “Altından yapılmış” (*hiranyamayī*), “altın ışıltılı”dır (*hiranyavarnā*); altın kadar bozulmaz, güzel ve değerlidir. *Harivallabhā* ve *viṣṇupatnī*, “Viṣṇu'nun Sevgili Zevcesi” olarak adlandırılır.

Diğer tanrıların, hayvan simgelerinin üzerinde insan biçiminde tasvir edilmeleri gibi Padmā ya da Nilüfer tanrıçası da bir nilüferin üzerinde durur veya oturur. Viṣṇu nasıl sürekli olarak Samanyolu Okyanusu'yla ilişkilendirilirse, o da bu çiçekle ilişkilendirilir. “Nilüferi aziz kılan” (*padmapriyā*) tanrıça, erken dönem Budist stüplarının –Sānçi ve Bhārhu'taki (İÖ ikinci ve birinci yüzyıllar)– görkemli bir biçimde süslenmiş kapıları ve parmaklıklarına yontulmuş en temel figürler arasındadır. Bhārhu'ta bulunan Resim 15'teki tasvirde klasik

^φ Hindu krallann, kraliçeleri ve diğer eş-zevceleriyle evlenmelerinin yanı sıra, krallık servetlerinin ve talihlerinin tecessümü olan Şrī-Lakṣmī'yle de evlendikleri söylenir. Bu “Krallık Talihi” (*rāca-lakṣmī*), Kader'in oyunuyla onları yüzüstü bıraktığı zaman, kral hükümranlığını yitirmeye mahkûmdur.

duruşlarından birinde görülür. Bereket kâsesi olan su dolu bir testiden beş nilüfer tomurcuğu çıkar; bunlardan ikisi, tanrıçanın her iki yanındaki bir çift fili taşır. Filler kalkık hortumlarından, gülümseyen ve sağ eliyle dolgun göğüslerini maternal bir iyicillikle kaldıran doğurganlığın koruyucu azizesi geniş kalçalı tanrıçanın –Gacâ-Lakşmi, “Fillerin Lakşmi’si”– başından aşağı nazik bir biçimde su dökerler.

Rig Veda’ya eklenen ilahi ona seslenir: *Pracānam bhavasi mātā*, “Sen ki yaratılmış varlıkların anasisin” ve Ana olarak *kṣamā*, “Toprak” diye adlandırılır. Dolayısıyla eski Toprak Ana’nın özel bir yönü ya da yerel bir gelişimidir: dünyanın çok geniş bir bölümünde yaygın bir biçimde tapınılan ve kadim Yakındoğu’da, Akdeniz ve Karadeniz topraklarında ve Tuna vadisinin her yerinde sayısız heykel ve resimleri bulunan Bakır çağının büyük ana tanrıçası. Erken dönem Sümer-Sami Mezopotamya’nın ünlü tanrıçalarının kız kardeşi ya da benzeridir; dolayısıyla Hindistan ile Batılı mit ve simge geleneğinin kaynakları arasında Âri-öncesi bir bağlantıyı oluşturur.

Nilüfer tanrıçasının arkaik bir imgesi, Basâr’h’da, İÖ yaklaşık üçüncü yüzyıla ait bir kil levhada karşımıza çıkar (Resim 16). Her iki yanında iki nilüfer çiçeği ve tomurcuğu olduğu halde, bir nilüfer kaidesi üzerinde durur. Kollarının üst kısmına pazibentler ve zengin, inci kakma bilezikler takar – bunlar, dönemin öteki anıtlarında da görülen Hindu süsleridir. Ancak onun karakteristik hayvan-yoldaşları olan filler burada görülmez; bunun yerine –Hindistan için son derece az bulunur ve şaşırtıcı bir özellik olarak– kanatları vardır.

Batı geleneğinde yaygın olan kanatlar, Vişnu’nun kuşa benzer taşıyıcısı Garuda dışında, Hint tanrıalarının ve insanüstü varlıklarının özellikleri arasında yer almaz. Genel olarak Hindistan’daki ilahi varlıklar ya görünür bir destek olmaksızın uzayda süzülür ya da taşıtları

tarafından taşınır. Öte yandan antik Mezopotamya sanatında tanrıların ya da cinlerin kanatlı olması âdettendir. Bu Hint figürü, bu gelenekle olan bağlantıyı göstermektedir. Bizim Batılı tanrılarımızın kanatlarının ya da Yunan zafer-tanrıçalarının olduğu kadar Hıristiyan meleklerin de türediği alan işte bu gelenektir.

Hindistan ile İki İrmak Ülkesi arasındaki, arkaik dönemlerde geliştiğini düşündüğümüz ticari ilişkiye dikkati çekmiş ve kısaca ele almıştık.^φ Indus ırmağı boyunca yapılan bir dizi kazı kadim Hindistan tarihinin o zamana kadar hiç kuşku duyulmamış bir bölümünü ansızın ortaya serince, 1920'lerde bu konu çarpıcı bir biçimde dikkatleri üzerine topladı. O zamana kadar Dicle-Fırat ve Nil bizim için hep uygarlığın şafağını temsil etmişti. Şimdiyse Hindistan bir anda çıkıp kendi hakkını talep etmeye başlamıştı. Son derece gelişkin kadim kentler keşfedildi; bunlar, İÖ yaklaşık 2500 yılında doruğuna vardığı anlaşılan ileri bir uygarlığa ilişkin pek çok kanıt sunuyordu. Bu uygarlık gerek Mısır gerek Sümer uygarlığından çok daha büyük bir alana yayılmıştı. Araştırılan üç temel kazı yeri olan Mohenco-Daro, Harappa ve Çanhu-Daro'dan ilk ikisi Sir John Marshall'ın yönetiminde Hindistan Arkeolojik Araştırma Enstitüsü tarafından, üçüncüsü ise Amerikan arkeologu Dr. Ernest Mackay tarafından keşfedildi. Elde edilen göz kamaştırıcı bulgular, uygarlık tarihine, ortaya koyduğu sorunlar ve sağladığı taze ipuçları açısından büyüleyici olan erken bir örnek daha ekleyerek Doğu arkeolojisinde yeni bir çığır açtı.^ψ

Indus Vadisi Uygarlığının erken tarihi, henüz anlamları çözüleme-

^φ Karş. s. 84-5.

^ψ Sir John Marshall, *Mohenjo-Daro and the Indus Civilisation* (Londra, 1931), çok geniş üç ciltlik bir eser. Ernest Mackay, *The Indus Civilisation* (Londra, 1935), çok daha kısa bir anlatı.

yen hayvan figürleri ve resimsel efsaneler taşıyan bazı karakteristik ve yanılığa yer vermeyen mühürlerin yayılımıyla kanıtlanmaktadır (Resim 21-3). Bunlar harabeler arasında çok yaygın bir şekilde bulunurlar ve kuşku götürmez bir biçimde Hindistan ürünüdürler; hatta kadim Elam'ın başkenti Susa'da ve Mezopotamya'daki çeşitli kazı yerlerinde, Kral I. Sargon (İÖ yaklaşık 2500) öncesi döneme ait olarak tarihlendirilebilecek tabakalarda benzersiz örnekler de bulunmuştur. Kadim Mezopotamya kenti Eşnunna'da (Bağdat'ın altmışbeş kilometre kadar kuzeydoğusundaki Tell Amar), Erken Hanedan Dönemi (İÖ yaklaşık 3000-2550) adı verilen döneme ait bir tabakada, Harappa ve Mohenco-Daro mühürlerinden başka hiçbir yerde görülmeyen fil ve gergedanların resmedildiği bir süs kuşağı taşıyan bir mühür silindiri bulundu.^φ Çömlek bezemelerindeki ve biçimlerindeki örtüşmeler, Hint kalıntıları arasından çıkarılan, görünüşe göre Mısır'a ait olan boncuklar ve hayli fikir verici öteki bazı kanıt parçaları, İÖ üçüncü binyıl gibi çok eski tarihlerde –boyutlarını tahmin etmek olanaksız bile olsa– bir çeşit ticaretin gerçekleştiğini ortaya koymaktadır.

Kuyular, kanallar ve su olukları –sağlam, ayrıntılı, özenle kollara ayrılmış, neredeyse modern nitelikte bir kanalizasyon sistemi– Mohenco-Daro kentinin kalıntılarının en çarpıcı özelliklerinden biridir. Bu gelişkin kanalizasyon sistemi, yüksek bir konfor düzeyine işaret etmektedir. Pişirilmiş tuğlalardan inşa edilen yapıların büyük çoğunluğunun sıradan konutlar veya dükkânlar olduğu anlaşılmaktadır. Bu binalar uygun boyutlu odalara ayrılır. Her evin kendi kuyusu ve banyosu vardır; evden çıktıktan sonra yan sokaklardaki daha büyük la-

^φ H. Frankfort, *Tell Asmar, Khafaje, and Khorsabad* (Oriental Institute Communications, No. 4, Chicago, 1932).

ğım çukurlarına bağlanan üstü örtülü atık su kanalları bulunur. Mohenco-Daro'daki konutsal ve kamusal mimari, aynı dönemin Mısır'ından ve Mezopotamya'sından çok daha gelişmiş niteliktedir.

Mohenco-Daro'da kazılan sayısız evin altyapısı ve dış çizgileri arasında, bir tapınak ya da kamusal ibadet yeri olduğunu düşündürecek kadar büyük ölçülerde hiçbir yapı bulunmadığını gözlemlemek son derece ilginçtir. Öte yandan Mezopotamya'daki kazılarda, tapınak yerleri aşırı derecede belirgindir. Bununla birlikte Mohenco-Daro kentinin merkezinde, çok büyük bir yıkanma havuzu içeren görkemli bir binanın altyapıları keşfedildi. Zemin katın iki buçuk metre derininde olan sarnıcın boyu oniki metre, genişliği de yedi metreydi; dış duvarın kalınlığı iki buçuk metreden fazlaydı; doğu tarafı boyunca bir sürü oda sıralanmıştı. Büyük bir olasılıkla bu yapı yalnızca seküler amaçlarla kullanılmıyordu: çok güçlü bir şekilde, geç dönem Hindistan'ın yaygın dininin, kutsal ırmakların kıyılarında ve tapınak külliyelerinin merkezinde bugün de bulunan sayısız kutsal yıkanma yerlerini hatırlatıyor. Buralar günahlardan, kötülüklerden ve her türlü ıstıraptan arınmaya yarayan hac mekânlarıdır. Görünüşe göre burada, Mohenco-Daro'nun yıkanma yerinden günümüzün ırmak tapınaklarına doğru ilerleyen kesintisiz bir geleneğin izini buluyoruz.

Uzun binyıllar boyunca etkisini gösteren sürekliliğin diğer kanıtları arasında öküz arabaları ve araç gereçlerin biçimlerinin yanı sıra, fil evcilleştirme sanatı da yer alır. Mohenco-Daro mühürleri, filin bilinen en eski tasvirlerini sunarlar. Hayvanı hem evcil hem de efsanevi rolleriyle sergilerler – bu yaklaşım da daha sonraki klasik Hint geleneğindeki durumla örtüşmektedir. Fil, bir yiyecek yalağının önünde dururken betimlenmiştir, öyleyse ev yaşamında da bir rol oynamış olmalıdır.

Indus Vadisi dinsel simgeleri arasında en çarpıcı olanı –bugün bile Hinduizm tapınaklarında en yaygın ibadet nesnesi olan, evrenin üretken eril-enerjisini temsil eden ve yüce tanrı Şiva'nın simgesi olan– fallustur (Resim 25).^Φ Bunun yanı sıra eril simgenin bütünleyicisi, Mohenco-Daro'da olduğu gibi modern Hindistan'da da, saçında nilüfer olan Nilüfer tanrıçasıdır (Resim 24). Aşına olduğumuz maternal jestiyle göğüslerini sergiler; bunlar evrene ve varlıklarına yaşam veren bereketli sütün kaynağıdır.

Yani artık Nilüfer-Şrī-Lakṣmī tanrıçasının varoluşunun en erken dönem edebi kanıtı *Āri Rīg Veda* külliyatına eklenen geç ve apokrifal bir ilahi olsa da, dünyanın anası olan bu tanrıçanın aslında kuzeyden inen istilacıların gelişinden çok önceleri Hindistan'da etkili olduğu anlaşılıyor. Indus Uygarlığının tanrıça kraliçesiyle birlikte geri plana itilmesi, katı bir biçimde ataerkil olan savaşçı-çobanların gelişi ve kendi ataerkil tanrılarını yerleştirmeleri sonucunda gerçekleşmiş olmalıdır. Ana, nilüferinden sökülüp atıldı, yerine Brahmā oturtuldu ve –Vişnu Anantāşāyin tapınağında olduğu gibi (Resim 3)– brahmin eşliği gibi daha düşük bir konuma indirildi. Bununla birlikte yerli halkın kalbindeki üstün yerini korudu ve yüzyıllar içinde Vedik ve Veda öncesi geleneklerin tedrici birleşmesiyle, yavaş yavaş onurlu konumuna geri döndü. Tanrıça, erken dönem Budist sanatının anıtlarında her yerde görülür ve klasik dönem yapıtlarının tamamında muzafferane bir biçimde sergilenir. Tanrıça bugün, Doğu'daki en büyük güçtür.

Her yerde hazır ve nazır olan nilüfer, insansal özellikleri görünmediği zamanlarda bile tanrıçanın varlığının bir işaretidir. Eril tanrıların onun geleneksel duruşlarını kopya etmesi de hiç ender bir du-

^Φ Karş. Resim 29-30 ve ayrıca bkz. s. 144-8.

rum değildir. Tanrıçanın “elde nilüfer” (*padma-hastā, padmapānī*) olarak bilinen karakteristik bir duruşu, Mahāyāna Budizmi ikonografisinde, Budhaların ölümsüz yardımcıları olan Bodhisattvaların en büyüğü olan evrensel kurtarıcı Padmapānī (“Elde Nilüfer”) tarafından benimsenir. Bu müşfik kişileştirmenin çok güzel, küçük, bakır bir heykeli, İS dokuz ya da onuncu yüzyıl klasik Nepal sanatının ince ve zarif üslubunu yansıtır (Resim 18). Sağ el, “lütuf ihsan etme jesti” (*varadā-mudrā*) içinde aşağıdayken, sol elde nilüfer simgesi vardır. Parmakların arasından geçen sapı kırılmıştır ve dirseğe kadar yoktur. Ama bu durum heykelin güzelliğini bozmadı. Konturların ve ölçülerin tatlı ezgisinde ve duruşun zarif ahenkinde, Bodhisattva'nın erdemleri gerektiği gibi ifade edilir. Heykel, onun sonsuz rahmet ve şefkatinin, doğaüstü ruhaniliğinin ve meleksi büyüleyiciliğinin tecessümüdür.

Hint Budist geleneğinde, Padmapānī ya da Avalokiteşvara, ikircikli ya da çok yönlü bir karakterdir. Vişnu gibi o da Māyā'nın efendisidir ve dilediği anda dilediği şekle girmenin ilahi kudretine sahiptir. Durumun gereklerine göre erkek ya da kadın ya da hayvan olarak görünebilir; “Bulut” (*valāhaka*) adı verilen müthiş bir kanatlı at ya da bir böcek gibi görünebilir. Tezahür etme tarzı, aydınlanma aracılığıyla kurtuluş yolunda yardım etmek istediği özel canlı grubuna bağlıdır. Padmapānī, Çinli Budist tanrıça Kwan-yin ve Japon tanrıça Kwanon'un Hindu prototipidir; Bodhisattva'nın bu Uzakdoğu versiyonunda dişi karakter egemendir – sanki figür, arketipal doğasına dönüşüyor gibidir.

Yalnızca “elde nilüfer” pozisyonu değil, nilüfer kaidesi de, Nilüfer tanrıçasından alınıp başka güçlere verilmiştir. Bitkiler âleminde uyarlanan ve hiyeroglif yazısındaki belirleyici tarzında Şrī-Lakşmī'nin antropomorfik imgesinin altına “yazılan” resimsel araç, binyılların

akışı içinde, başlangıçta tek göndermesi olan tek tanrıçadan, Hindu ve Budist panteonlarının diğer ilahi ya da doğaüstü figürlerinin anlatımlarına aktarılır. Bu yeni atamaların belki de en şaşırtıcı olanı, Mahāyāna Budizminin en yüce dışıl kişileştirmesi olan Pracnā-Pāramitā'nındır.

Nirvāna'ya götüren bilgelik (*pracnā*), en yüce erdemdir (*pāramitā*): Budhaların, bütünüyle aydınlanmış olanların asıl özüdür ve oluşmakta olan Budhaların, Bodhisattva'nın, onu kusursuzluğa ulaştırması gerekir. Onüçüncü yüzyıl Cava'sından muhteşem bir heykelde, bu üstün niteliği antropomorfik simgeleştirilmesi içinde görüyoruz (Resim 20). Nilüferin tanrıçanın altında ve sağ elinde olduğu kadim Nilüfer tanrıçası deseni radikal bir anlam dönüşümüne uğramıştır. Olgun Budist ve geç dönem Hindu kavrayışlarının etkisi altında, dünyasal varlıkların ve mutluluğun, bereketin ve yeryüzüne bağlı yaşamın ana tanrıçası, kozmik uyuyanın –dünyanın düşünüşü kuran Vişnu'nun– karısı-zevcesi ve vücut bulmuş enerjisi, burada dünyayı aşan uyanıklığın en yüce temsilcisine, Doğu'nun tüm ikonografilerinin en ruhani dışı simgesine dönüşmüştür.

Pracnā-Pāramitā, “Aydınlatıcı Aşkınsal Bilgelinin (*pracnā*) Erdeminin (*pāramitā*) Doruğa Varışı”dır.^Φ Ya da kutsal yorumlarca kabul edilen bir başka etimolojik açıklamaya göre, o “şimdi gitmiş ve Öteki Kıyıya (*pāra*) yerleşmiş (*itā*) olan Aydınlatıcı Bilgelik (*pracnā*)”dır. Bu Öteki Kıyı ya da Uzaktaki Kıyı –bizim durduğumuz, hareket ettiğimiz ve konuştuğumuz, arzu tarafından esir alındığımız, acı-

^Φ *Pracnā*, etimolojik olarak Yunanca *prognó-sis* [şeyler hakkında, şeylerin kendilerinden gelmeyen bir bilgiyi ima eder: *Samcnā*, yani gözlem yoluyla edinilen amprik bilgi yerine a priori bilgi –AKC] ile bağlantılıdır.

ya maruz kaldığımız, cehalete battığımız– Bu Kıyı'nın karşıtı olarak, nihai hakikat ve aşkınsal gerçeklik alanıdır. Dolayısıyla bizim Nilüfer tanrıçası, ezeli Toprak Ana, Antik Çağın Tanrılar Anası, fiziksel düzlemde üretken enerji ve yazgı dediğimiz şey, şimdi Pracnā-Pāramitā niteliği altında yüceltilmiş ve gerek bireyselleşmiş bilincin gerek biyolojik, insansal ve tanrısal varlığın kozmik çok katlılığının yok edilmesini (*nirvāna*) temsil eden aydınlanma (*bodhi*) aracılığıyla ulaşılan ruhani âlemin kraliçesi haline gelmiştir. Pracnā-Pāramitā, Budhaların ve dünyaya duyduğu şefkat nedeniyle, sayısız varlığı yeniden doğum döngüsünden kurtarmak için, kendi nirvānasını erteleyen Padmapānī-Avalokiteşvara gibi “büyük Bodhisattvaların” (*mahābodhisattva*) özünün kendisidir. Pracnā-Pāramitā bir yandan dünyasal, hatta göksel varoluşlardan alınan zevkin yok oluşunu, bireysel devamlılığa yönelik her türlü özlemin son buluşunu temsil ederken; öte yandan da (ama bu da aynı uyanışın farklı betimlenişi demektir) bizzat tüm sınırlandırıcı, farklılaştırıcı özelliklerden yoksun olan o, her şeyin sert, yok edilemez, gizli doğasıdır.

Budist ve Hindu anlayışlarının muhteşem bir uyum içinde birbirine karıştığı ortaçağ Tantrik dönemin Budizmine göre, kurtarıcılar olarak yeryüzüne gelen ve acı çeken hastaları kurtarmak için azap yerlerine bile inen ya da cennetlere hükmeden ve her yere aydınlanma aracılığıyla kurtuluş öğretisini yayan, sonsuz bir kurtarıcılık görevinde mucizeler öğreten ve gerçekleştiren büyük Bodhisattvalar ve tarihsel Budhalar (tarihsel Prenses Gotama artık birçok Budha tezahürü arasından yalnızca biri olarak kabul edilmektedir), aslında “Başlangıçların Budha'sı” (*ādi-buddha*) veya yine “Evrenin Efendisi” (*lokeṣa*) adı verilen Tek Aşkınsal Devamlı Öz'ün ışımlarından başka bir şey değildir. Budist panteonunda bu ilksel Budha, Hinduizmdeki En Yüce

Varlık'inkiyle hemen hemen aynı konuma sahiptir. O tüm geçici görünüşlerin tek kaynağı – tek gerçek gerçekliktir. Ondan çıkan Budhalar ve Bodhisattvalar, tıpkı Vişnu'dan çıkan avatârlar gibi evrenin görüngüsel serabının içine girerler. Ve nasıl Lakşmî, Hindu Tanrı'nın zevcesiyse, Pracnâ-Pāramitâ da Evrensel Budha'nın dişil yönüdür. Yüce bilgeliğin yol gösteren ve aydınlatan etkin enerjisi (*şakti*) olarak, yalnızca Ādi-Budha'nın zevcesi değil, tüm kurtarıcıların hayat veren erdemidir. Budhalar ve Boshisattvalar, onun faaliyetinin görüngüsel varoluşun ayna-alanlarındaki yansımalarından başka bir şey değildir. O, Budist Yasa'nın anlamının, hakikatinin kendisidir.♠

Pracnâ-Pāramitâ heykelinin yanındaki nilüfer üzerinde bir el yazması görünür. Brahmâ, dört başlı ruhani demiurgos, sık sık ellerinde Kutsal Veda el yazmalarıyla tasvir edilir; "Pracnâ-Pāramitâ Metinleri" adı verilen yazmalar, Budha'nın aşkın bilgeliğinin edebi tezahürüdür. Söz konusu heykelde bu el yazmaları, Brahmâ'nın kendisinin yerini almıştır. Dolayısıyla kendiliğinden üretici enerjinin kadim çanak yaprakları, onu aşan bilgeliğin, Mâyâ'nın büyüünün ötesine açılan bilgeliğin simgesini taşımaya başlamıştır. Dünyanın nilüferi, bütün canlı varlıklarda içkin olan naif cehaletin karanlığını dağıtan aydınlanmanın simgesini taşır. Başlangıçta sonu gelmez bir dizi halinde varlıkları ve varoluşları doğuran nilüfer simgesi, artık Nirvâna'nın kudretli bilgeliğini taşımaktadır: gökyüzünde olsun, yeryüzünde olsun, bütün bireyselleşmiş varoluşa bir sonuç veren Kelam'ı.

Özetlemek gerekirse: tıpkı nilüfer tanrıçasının altındaki bitkisel

♠ Pracnâ-Pāramitâ'ya adanmış metinler, İS ilk ve ikinci yüzyıllara kadar uzanır. Budizmin aşkınsal idealizm felsefesi, Nāgārcuna'nın ve diğerlerinin öğretisi, Pracnâ-Pāramitâ anlayışına dayalıdır; günümüz Tibet, Çin ve Japonya Budizmi de böyledir.

simge tarafından tanımlanması, sol elinde nilüfer çiçeğini taşıması gibi, Pracnā-Pāramitā da değişmez bir biçimde nilüfer tahtla tanımlanır ve sol elinde el yazmasını tutar. Tıpkı Lakṣmī'nin Viṣṇu'nun zevcesi olması gibi Pracnā-Pāramitā da aşkın Evrensel Budha'nın zevcesidir ve onun doğasını –sınırlanma ve bireyselleşmenin yok olup gittiği– aydınlanma içindeki ezeli ve ebedi, bahtiyar sükûnetinin doğasını temsil eder. Lakṣmī, hayat bahşeden, canlılığı arttıran iyicil yönünde yaşamın evrensel anasıdır; benzer şekilde, Pracnā-Pāramitā da yeniden doğumun sonu gelmez ölümcül döngüsünden kurtuluşu veren aydınlatıcı bilgelik ışınlarını yayar – aşkınsal yaşamın ve gerçekliğin tecesümü ve kaynağı olarak bu yaşamı ve gerçekliği verir.

Bu Cava heykeli, Hint kökenli çoğu heykel gibi, gerçek boyutlarından küçüktür; ancak anıtsallık ve çekiciliği muhteşem bir şekilde kendinde birleştirir. Hafifçe keskin kavisli bir kalkan şeklindeki arkaplanın, aydınlanmanın ruhani enerjisini yayan incecik alevlerden oluşan bir kenarı vardır. Oval baş, muazzam, gösterişli saltanat tacıyla görkemli bir biçimde uzamıştır. Tam oval haledede, aşkınsal özün üstün Boşluk'unu ifade eden bir şeyler vardır. Yüz, kusursuz bir simetriye sahiptir ve kadın güzelliğinin mükemmel bir örneğini sunar. Parmaklar, nedensellik döngüsü, yaşam döngüsü, acı çekme ve ölüm üzerine meditasyona işaret eden bir jestle birbirine dokunur. Pracnā-Pāramitā, Śophia'nın, yani aydınlatıcı bilginin anası ve kaynağının Budist versiyonudur.

Son derece mağrur bir soyutlama olan bu tasvirin aynı zamanda belki de bir portre figürü olmasına da değinmek gerekiyor. Cava ve Kamboçya'nın Hindu ve Budist hükümdarları ve prensleri arasında, ölümden sonra veya yaşarken “kutsama heykelleri” yaptırma geleneği vardı. “Kutsama heykelleri”nde, soylu kişi, kutsal bir varlığın, bir

Hindu tanrının ya da Budha'nın giysileri, süslemeleri ve simgelerini kuşanmış olarak, onlar gibi tasvir edilirdi. İnsanın, ölümden sonra ilahi, dünya ötesi öze dönüşümü varsayımına işaret etmek ya da yaşayan soylunun en yüce özden çıktığına, onun bir bedenlenişi, yansıması ya da avatârı olduğuna işaret etmek için soylu kişi insanüstü varlıkla özdeşleştirilirdi. Buradaki düşünce prensin ve temelde tüm varlıkların, hepimizin, ilahi yaratıcı özden doğduğumuz, En Yüce Varlık'ın birer parçası olduğumuzdur. Bu, daha geç dönem Hinduizm ve Budizmin ısrarla vurguladığı bir kavramdır ve daha önceki temel kavramların mantıksal bir sonucundan başka bir şey değildir. Bu düşünce, Upanişadların felsefesinde gelişen ve klasik Hindu mitolojisinin resimsel yazısıyla ortaya konulan monistik düşünce –yani insanın İç Benliği'nin (*ātman*), Evrensel Benlik'le (*brahman*) özdeş olduğu düşüncesi– içinde ima edilmektedir.

Bu Pracnā-Pāramitā figürü, belirli bir Cava kraliçesinin ilahileştirilmesini kutlayan bir “kutsama portresidir.” Büyük bir olasılıkla bu Singasari hanedanından Kraliçe Dedes'tir. 1220'de yönetimdeki kral bir serüvenci olan Ken Arok tarafından tahttan indirildi; Ken Arok, Kraliçe Dedes'le evlendi ve Rācasa Anuvra-bhumi unvanıyla tahta çıktı. Fetihlerini 1227'deki ölümüne kadar sürdürdü. Yani bu heykel, nilüfer kaidesinin ve elde nilüfer duruşunun muazzam bir biçimde halka aitleşmesidir. Eskiden yalnızca büyük Toprak Ana'ya, doğurgan Doğa'ya özgü olan nitelikler, artık her prens ve kraliçenin özelliği olmuştur.

Son olarak burada nilüfer, bizim gerçek birer Budha, aşkın sonsuz alanın ürünleri veya yansımaları olduğumuz düşüncesini ifade eder. Aydınlanmamış olanlar yalnızca Mâyā'yı, yanıltıcı biçim ve kavramların farklılaştırılmış âlemini görür; oysa aydınlanmış kişiler tarafın-

dan her şey farklılaştırmanın ötesindeki Boşluk olarak deneyimlenir. İnsanın doğuştan gelen aşkın niteliği, bu nilüfer tahtının insan hükümdarlara da verilmesiyle vurgulanır. İnsanın doğası gereği ilahi olan özünün sırrı, anlaması son derece güç olan, kendi kendimizle ilgili bu nihai gerçeği aklımızda tutmaya bizleri teşvik etmek için açıkça ortaya konur.

6

FİL

İlahi güçlerin antropomorfik simgelerinin altına yerleştirilen bir “belirleyici” olarak fil, Bhārhut’daki erken dönem Budist kabartmalarında görülen yaygın bir özelliktir. Tanrıların çoğunun adları belirtilmemiştir ve tanımlanamazlar; bazıları belirli yakşaların ve yakşinilerin –bereket ve varlığın koruyucusu olan dişi ve erkek toprak cinleri– adını taşır. Bir çift filin Nilüfer tanrıçası figürüyle bütünleştirilmesi de, İÖ ikinci ve birinci yüzyıl Budist sanatının (Bhārhut ve Sānçi; karş., Resim 15) bir özelliğidir. Buradan itibaren, Hindu ve Budist ikonografisinin muazzam akışı içinde, güneyin geç dönem Hindu tapınaklarına kadar izi sürülebilir. Bu Hindu minyatürlerinde ve günümüz popüler resimlerinde sürekli olarak ortaya çıkan bir motiftir. Dahası Mohenco-Daro’nun –yalnızca Hindistan’ın değil, insan uygarlığının erken dönem sanat eserlerinden olan– ilk dönem mühürlerinde bazen bir yemliğin önünde duran bir fil betimlenmiştir; ancak hayvanın simgesel anlamına ilişkin hiçbir ipucu verilmez. Elbette şunu sorabiliriz: bu heybetli biçimin işlevi ve yananlamı nedir?

Bu soruyu yanıtlama konusunda dinsel anıtlar pek yardımcı olmaz, ama filin evcilleştirilmesi ve bakımını anlatan geleneksel tip an-

siklopedilerinin incelenmesinden pek çok şey öğrenilebilir. Fil sahibi olmak, krallar için bir zorunluluk gibi görünüyor. Filler vahşi yaşamda avlanıyor ve yakalanıyor, ardından savaş amaçlı olarak ormandaki koruma altına alınmış bölgelerde ya da garnizonlarda muhafaza ediliyorlardı – ağır ve son derece hareketli süvari birlikleri, bir çeşit ayaklı zırhlı tümen olarak hizmet ediyorlardı; bunun dışında, devlet bineği ya da büyü amaçlı olarak hizmet etmek üzere kraliyet ahırlarına yerleştirilen filler de vardı.^φ

Konuya ilişkin alışımlı ansiklopedi *Hastyāyurveda*, yani “Fillerin (*hasti*) Uzun Ömürlülüğünün (*āyus*) Gizli Bilgeliği (*veda*)”dır. Bu, nesir bölümlerinin yanı sıra 7600’ü aşkın mısra içeren bir derlemedir. Bunun dışında, bir dizi çarpıcı mitsel ayrıntı içeren daha kısa bir metin olan “Filler Üzerine Oyunbaz Risale” (*mātangalīlā*) vardır.

Örneğin ikinci yapıttan,^ψ Açık Renk Tüylü Olan’ın (*suparna*), Garuda’nın, yani altın kanatlı güneş-kuşun, zamanın başlangıcında ortaya çıktığında fillerin de doğduğunu öğreniyoruz. Göksel kuşun yumurtasını kırıp çıktığı anda, Brahmā, yani demiurgos, iki yarım yumurta kabuğunu eline almış ve bunlara yedi kutsal ezgi (*sāman*) okumuştur. Bu tılsımlı ezgilerin erdemiyile Airāvata, yani sonradan Indra’nın bineği olacak olan kutsal fil doğmuştur.

Airāvata adı, anne tarafından gelen bir ad gibidir – sanki, henüz

^φ [Vedalarda fil kraliyet ihtişamının bir simgesidir ve Indra “sanki bir fil gibidir;” bu simgecilik, Ganeşa’da da varlığını sürdürür ve Budha, birden çok kez fil diye adlandırılır –AKC.]

^ψ *Mātangalīlā*, I. Der. T. Ganapati Shāstri, Trivandrum, Sanskrit Series, No. X, 1910 (Almancaya çeviren, H. Zimmer, *Spiel um den Elefanten*, Münih ve Berlin, 1929). *Hastyāyurveda*’nın Shivaddattasharman tarafından bir derlemesi, Ānandāshrama Sanskrit Series, No. 26, Poona, 1894.

keşfedilmemiş bir geleneğe göre, bu fil, Irāvati adındaki bir dişinin oğluydu. Irravadi'nin, Burma'nın en büyük ırmağı ve can damarı olduğunu biliyoruz; aynı zamanda, Pencab'daki büyük bir ırmağın, Rāvī'nin adlarından biridir. Dahası *Irā*, su, içilebilir her türlü sıvı, süt, nektar, kozmik Samanyolu Okyanusu'nun içerdiği sıvı anlamına gelir. O zaman *Irāvati*, "Sıvıya (*irā*) Sahip Olan" anlamına geliyor olabilir. Buradaki (dişil) "O" zamiri, ırmağın kendisi olabilir; çünkü ırmaklar ve sular dişil, maternal, besleyici tanrısal varlıklardır ve su, dişil bir elementtir.

Soy ağacını bir adım daha ilerletirsek: *Irā* ("Sıvı"), Dakṣa, yani "Hünerli Olan" diye adlandırılan, Brahmā, yani Varlıkların Yaratıcı Tanrısı'na (*pracā-pati*) paralel ve işlevleri açısından kısmen özdeş bir arkaik yarı tanrı ya da yaratıcı-tanrının kızlarından biridir. Başka bir bağlamda *Irā*, yine başka bir eski yaratıcı-tanrı ve yaratıkların babası olan Kaşyapa'nın, Yaşlı Kaplumbağa Adam'ın kraliçe-zevcesi ve bu anlamda bütün bitki yaşamının anası olarak tanınır.

Dolayısıyla Airāvata, annesi aracılığıyla, kozmosun yaşam-sıvısıyla birçok yönden ilişkilidir. Bu ilişki, Airāvata adının hem –Indra'nın silahı olarak kabul edilen– gökkuşağını hem de belirli bir şimşek tipini adlandırmak için kullanılması gerçeğiyle daha da belirginleşir: bunlar, şiddetli fırtına ve yağmurun en çarpıcı ışıldayan tezahürleridir.

Airāvata, Brahmā'nın sağ elindeki yumurta kabuğundan çıkan ilk ilahi fildi; onun peşinden yedi erkek fil daha çıktı. Sonra Brahmā'nın sol elindeki kabukta sekiz dişil fil belirdi. Bu onaltı fil eşleşti ve hem gökyüzündeki hem de yeryüzündeki fillerin ataları oldular. Aynı zamanda Dig-Gacālar, yani "uzayın (*dik*) dört yönünün filleri (*gacāları*)"

oldular.^ϕ Bunlar, dört bir yönden ve dört nokta arasında evreni desteklerler.

Filler, evrenin karyatidleridir. Bu özellikleriyle, Elürâ'daki kaya oyma Şiva tapınağı, “Kailâsa Dağı Tanrısının Tapınağı”nda (Resim 26) seçkin yerlerini alırlar. Bu tapınak, Hindu dinsel mimarisinin büyük klasik anıtlarından biridir. İÖ sekizinci yüzyılda yapılmıştır. Başka hiçbir yerde filin –gergedan, su aygırı ve öteki kalın derili hayvanlardan daha eski çağlara ait olan kadim bir dev mastodon türünün hayatta kalmayı başaran tek temsilcisinin– görkem ve ihtişamının bu kadar uygun ve vakur bir ifadesi yoktur. Bu figürlerde, hem gerçekçi hem de anıtsal olan filin karakterine ilişkin, Hinduların bu güçlü hayvanla uzun ve yakın yoldaşlığını kanıtlayan canlı bir duygu vardır.

Airāvata ve eşi Abhramū'nun kökenine ilişkin bir başka ve tümüyle farklı anlatı da ünlü Samanyolu Okyanusu'nun Çalkantısı mitinde kendini gösterir.^ψ Tanrılar ve titanlar bin yıl boyunca ödevlerini yerine getirdikten sonra, evrenin sütünden ilginç bir kişileştirmeler ve simgeler karışımı doğmaya başladı. İlk figürler arasında Nilüfer tanrıçası ve süt beyaz fil Airāvata vardır. Son olarak, süt beyaz bir çanakta Amrita'yı, yani ölümsüzlük iksirini taşıyan tanrıların hekimi belirdi.

“Beyaz fil” denilen –aslında açık renk ya da pembemsi benekler taşıyan albinolar olan– bu fillere özel bir değer verilir, çünkü Evrensel Süt'ten doğan atalarının kökenini hatırlatırlar. Bunlara, filin özel büyüsel erdemıyla yüksek bir merteye bahşedilmiştir, bu erdem, bulut-

^ϕ Sanskritçede, sözcük sonundaki *h* harfi, baştaki bir sesli harften önce *g*'ye dönüşür; bu nedenle *dik-gacā*, *dig-gacā* olur.

^ψ *Mahābhārata*, I. 17 vd. Ayrıca *Vişnu Purāna*, I. 9, *Matsya Purāna*, CCXLIX, 13-38, vb. Karş. s. 25-6.

lar üretme erdemidir. Airāvata'nın zevcesi olan Abhramū'nun adı bu özel güce işaret eder: *mu*, “biçimlendirmek, imal etmek, birleştirmek ya da dokumak” anlamına gelir; *abhra* ise “bulut” demektir. *Abhramū*, “Bulutları Üreten,” “Bulutları Dokuyan ya da Birleştiren” demektir – özellikle yaz sıcaklığının kavurucu döneminin ardından bitkilerin büyümesini hızlandıran iyicil muson bulutlarını üretmektedir. Bunlar ortada gözükmediği zaman kuraklık baş gösterir, ekinler büyümeyip genel bir kıtlık yaşanır.

Mitolojik başlangıçların o harikulade çağında, ilk baştaki sekiz filin yavrularının kanatları vardı. Bulutlar gibi onlar da gökyüzünde özgürce dolaşıyorlardı. Ancak bunlardan bir bölümü pervasızlık nedeniyle kanatlarını yitirdi ve bu muhteşem ırk sonsuza kadar yeryüzünde kalmaya mahkûm oldu. Hikâye, bir fil sürüsünün, bir aziz-çilecinin ani gazabına hedef olmak talihsizliğine uğradığını anlatır – son derece kolay incinir ve kolay öfkelenir duyarlı bir yaratılışları olduğu için çileciler, olağanüstü bir saygıyla yaklaşılmaması ve sonra son derece ihtiyatlı muamele edilmesi gereken kişilerdir.

... bu tasasız, kanatlı filler günün birinde, Himālayalar'ın kuzeyinde dev bir ağacın bir dalına kondular. Dīrghatapasa, yani “Uzun Çileler” adında bir çileci de ağacın altında oturmuştu ve öğrencilerine ders verdiği o anda, artık üzerindeki yükü taşıyamayarak kırılan dal, öğrencilerinin kafasına düştü. Birkaçı öldü, ama en ufak bir kaygı duymayan filler tekrar uçup bir başka dala yerleştiler. Öfkeli aziz onları şiddetle lanetledi. Bundan sonra onlar ve tüm ırkları kanatlarından yoksun kaldılar ve toprağa bağlı kalarak insana hizmet ettiler. Üstelik dahası da vardı: havada başıboş dolaşma yetileriyle birlikte –bulutların ve tüm tanrıların özelliği olan diledikleri şekle girme– ilahi kudretleri de ellerinden alındı.^φ

^φ *Mātangalīlā*, I.

Atların da başlangıçta kanatları olduğu söylenir. Indra, serbestçe dolaşan hayvanları uysallaştırmak için yıldırımlarıyla kanatlarını koparttı, böylece ilahların ve yeryüzünün kral-savaşçılarının savaş arabalarını çekebileceklerdi.[¶] Dahası –karlı zirveleri bulutlara karışan ve bu nedenle, kimi zaman hangisinin bulut hangisinin dağ olduğu ayırt edilemeyecek kadar bulutlara benzeyen– kule gibi yükselen sıradağlar bile başlangıçta kanatlıydılar; aslına bakılırsa, onlar da bir çeşit buluttu. Indra, yeryüzünün sallantılı yüzeyini ağırlıklarıyla sağlamlaştırmak için uçuş kudretini onların elinden aldı.[°]

Airāvata, Indra'ya aittir, yani filler de krallarındır. Göz kamaştırıcı tören alaylarında, kralın simgesel binekleridir; savaşta ise çarpışmanın stratejisinin belirleneceği gözetleme kulesi ve hisar olarak hizmet ederler. Ama fillerin en önemli işlevi ilahi akrabalarını, bulutları, göksel filleri cezbetmeleridir. Dolayısıyla Hindu kralları, tebaalarının refahı için fil beslerler ve beyaz bir filin hediye edilmesi, halkı arasında hükümdarın itibarını düşürür.

Ancak komşu krallığın çektiği acılara yönelik acımadan esinlenen tam olarak böylesi bir amel, sondan bir önceki yaşamında Budha'ya atfedilir. O dönemde bir Bodhisattva, yani Budha olma yolundaki kişi olarak, prens Vişvantara adıyla doğmuştu.[°] Öztarafsızlık, fedakârlık, cömertlik ve şefkat gibi en yüce değerleri benimseyerek, babasına ait beyaz fili, kuraklık ve kıtlık çeken bir komşu ülkeye verdi. Bunun üzerine tebaası kendilerini ihanete uğramış ve terk edilmiş hissederek

[¶] *Aşva-çikitsita*, I. 8. (Karş., Jayadatta Suri, *The Aşva-vaidyaka*, Kalküta 1887; ek.)

[°] *Rāmāyana*, V. 1.

[°] “Her şeyi (*vişvam*) kurtaran (*tara*).” Bu adın Pâli biçimi, Vessantara’dır.

onu sürgüne gönderdiler. Bu son derece sevilen bir masaldır ve “Budha'nın Eski Yaşamlarının Hikâyeleri” (*Cātaka*) arasında anlatılır.⁴ Budist resimlerinde ve kabartmalarında sık sık betimlenir; en erken tasvirler, İÖ birinci yüzyılda yapılan Sāñçī'nin Büyük Stüpa'sının kapılarında yer alır.

Yağmura, ekinlerin bereketine, sığır ve insanların doğurganlığına ve krallığın genel refahına adanan yıllık bir ritüelde, sürekli Nilüfer tanrıçasıyla ilişkilendirilen beyaz fil, önemli ve çarpıcı bir rol oynar. Böylesi bir şenlik, *Hastyaurveda*'da betimlenir.⁵ Fil, sandal ağacından elde edilen hamur tutkalıyla beyaza boyanır ve ardından başkente doğru ilerleyen vakur bir tören alayının başına geçer. Hizmetkârları, kadın giysileri giyen ve soytarıca, müstehcen ifadelerle ve nükteli sözlerle cümbüş yapan erkeklerdir. Bu ritüelistik dışı kılığıyla, kozmik dışı ilke, doğanın maternal, üretken, besleyici enerjisi onurlandırılır ve müstehcen sözlerin bu ritüelistik söylenişi aracılığıyla yaşayan gücün uyumakta olan cinsel enerjisi harekete geçirilir. (Bu iki aracın birlikte ortaya çıkışının izini bütün dünyada görebiliriz.) Sonuç olarak krallığın hem mülki hem de askeri erkânı bu file tapınır. Metin şuna işaret eder: “Eğer file ibadet etmezlerse kral ve kraliyet, ordu ve filler, mahvolup gitmeye mahkûmdur, çünkü bir tanrıya saygısızlık edilir. Bilakis, eğer file ibadet ederlerse onlar karıları ve çocuklarıyla birlikte ülkeyi, orduyu ve filleri de refaha kavuştururlar. Ürünler zamanında büyür; yağmur tanrısı Indra, yağmuru zamanında gönderir; ne salgın hastalık çıkar ne de kuraklık olur. Pek çok oğul

⁴ Bkz. *The Jataka, or Stories of the Buddha's Former Births*, Pâli dilinden birçok çevirmen tarafından yapılan çeviriyi derleyen, E. B. Cowell, cilt I-IV (Cambridge, 1895-1907). Yukarıdaki hikâye sonuncu ciltte yer alan # 547'dir.

⁵ IV. 22.

ve pek çok sığırla birlikte yüzyıl boyunca (tam bir yaşam süresi) yaşarlar ve sağlam bir döle sahip olurlar. Kim bir oğla sahip olmayı arzularsa oğlu olur ve servet ve öteki mallara olan özlemler gerçekleşir. Toprak, değerli maden ve mücevher hazineleriyle dolup taşar.”

Yani saygısızlık edilmemesi gereken tanrısal bir varlık olan file ibadet edilmesi sonucunda insanlara, doğurgan ve su ve servetle dolu olan Nilüfer tanrıçasının, Şrī-Lakṣmī'nin, Talih ve Refah'ın, Toprak Ana'nın elinde tuttuğu bütün dünyasal lütuflar ihsan edilir. Hayvanın simgesel niteliği ve önemi, tanrısal bir varlık olarak onurlandırıldığı zaman kullanılan iki unvanında da son derece açık bir biçimde dile getirilir: Şrī-gaca “Şrī'nin Fili” ve Megha, yani “Bulut” olarak anılır. Bir başka deyişle fil, yeryüzünde yürüyen bir yağmur bulutudur. Büyülü varlığıyla, atmosferin kanatlı bulutlarının yaklaşmasını sağlar. Dünyasal fil bulutuna gereğince ibadet edildiği zaman, göksel akrabaları onurlandırıldıklarını hisseder ve ülkeyi bol yağmurla ödüllendirmek yoluyla minnetlerini ifade etmek üzere harekete geçerler.

Şrī'nin Fili'nin bir başka adı da “Airāvata'nın Oğlu”dur. Oğul, mit ve simgeler dilinde babanın “benzeri,” “alteregosu,” “canlı kopyası,” “başka bir bireyleştirmede babanın özü” anlamına gelir.

7

KUTSAL IRMAKLAR

Dünyasal bolluk güçleri arasında aşırı derecede kudretli olanları ırmaklar, özellikle de Ganj, Camna ve Sarasvatī'nin heybetli sularıdır. Hinduların Prayāg adını verdikleri Allahabad kentinde Ganj'ın açık sarı suları, Yamunā'nın koyu mavi sularıyla karışır; burası, bin-

lerce yıldır önemli bir hac yeridir. Irmaklar dışıl tanrısal varlıklar, yiyecek ve yaşam veren analardır; bu nitelikleriyle de klasik dönemin sanat yapıtlarında en yaygın tasvir edilen tanrısal varlıklar arasında öne çıkmışlardır. Yılan prensler ve öteki doğa cinleri gibi tapınak girişlerinde kapı muhafızlarının alçakgönüllü rolünde yerleştirilir ya da kutsal mahallerin içindeki nişlerde yer alırlar. Su kuşları ve yaban kazlarının eşliğinde, kaplumbağaların, deniz canavarlarının ya da nilüferlerin üzerinde, ateşli bağlılık (*bhakti*), tatlı istirahat ya da merhametli koruma duruşlarındaki heykelleri, kimi zaman tanrıça Şri-Lakşmi'nin heykellerinden ayırt etmek çok güç olur.

Geç ortaçağ Bengal sanatının, onikinci yüzyıl Sena hanedanı üslubundaki muhteşem bir örneği, zarif bir ağırbaşlılık ve merhametli bir istirahat duruşunda tanrıça Gangā'yı tasvir eder (Resim 17). Bengal heykeltıraşlığının başat malzemesi olan siyah sabuntaşından yontulmuştur. Gangā, "hem zenginlik (*sukha-dā*) bahşeden hem de selamet (*mokṣa-dā*) sağlayan ana" olarak tanınır; (bu dünyada) mutluluğu ve (ötedünya için de) umudu temsil eder. Külleri ya da cesedi sularına atılan kişiyi bütün günahlarından arındırır ve onun göksel bir saadet âleminde tanrılar arasında yeniden doğmasını temin eder. Büyük Bengal eyaletinin ana can damarı, insanların sağlık ve zenginliğinin kaynağı olarak Ganj, insanların kapısının eşğine kadar gelen somutlaşmış ilahi inayettir. Pirinç yetiştirilen topraklara bereket getirir ve gündelik sabah ritüelinde onun verimli sularında yıkanan müminin yüreğini saflıkla doldurur.

Bizzat Şiva, Purānalardan birinde onu öven bir ilahi söyler.^φ "O, bağışlanmanın kaynağıdır. ... Bir günahkârın milyonlarca doğumu

^φ *Brahmavaivarta Purāna*, Krişna-canma Khanda, 34, 13 vd.

boyunca biriken günah yığınları, onun buğusuyla yüklü bir rüzgârın tek bir dokunuşuyla yok olur. ... Ateş nasıl yağı tüketirse, bu akarsu da kötünün günahlarını öyle yok eder. Bilgeler, Ganj'in basamaklı taraçalarını binek olarak kullanır; üzerinde Brahmā'nın yüce göklerinin ötesine geçerler: tehlikeden azade, göksel arabalara binerek, Şiva'nın konutuna giderler. Ganj'in suyunun yanında son nefesini veren günahkârlar, bütün günahlarından arınırlar: Şiva'nın hizmetkârlarına dönüşür ve onun yanında yaşarlar. Onun şekline dönüşürler; asla ölmezler – evrenin bütünüyle çözüldüğü gün bile. Ve eğer bir kişinin cesedi bir şekilde Ganj'in sularına düşecek olursa, o, bedeninin gözeneklerinin sayısı kadar yıl Vişnu'nun yanında yaşar. Eğer bir adam uğurlu bir güne Ganj'da yıkanarak başlarsa, ayak izlerinin sayısına eşit yıllar boyunca büyük bir mutluluk içinde Vişnu'nun göksel dünyası Vaikuntha'da yaşar.”

Gangā, Hindistan'ın bütün ırmaklarının prototipidir. Büyülü kurtarma gücüne –daha düşük bir düzeyde olmakla birlikte– ülkedeki bütün su kütleleri de sahiptir. Bengal'deki çok güzel, siyah bir heykelde, hem göksel hem de yeryüzüne ait canlılık ve tatlılığın tecessümü olarak tasvir edilir. Sağlık ve bolluğun, ağırbaşlılık ve cesaretin kişileşmesidir. Süslü bir saltanat tacı alnını çevreler; bir gerdanlık göğsünü süsler; kuşağı ve peştamalının zengin süslemeleri ve zincirleri bolluk ihsan eden erdemine işaret eder. Kendisine taşıt olarak hizmet eden bir deniz canavarının (*makara*) üzerinde durur. Yüzeyi hafif bir meltemle hareketlenmişçesine, muazzam ırmağın yumuşak çalkantıları sağlam ve zarif bedeninin üzerinde oynar. Tıpkı bir Bengal gelini ya da genç ve mutlu bir ev kadını gibi yeni yaşam üretmek ve evi yönetmek için dünyaya gelmiş gibidir. Irmak tanrıçasının heykelinde, Hindu köylü yaşamının pastoral, dünyasal yönü –evrenin canlı organiz-

masında hüküm süren ilahi kudretlerle dindarca birliği; çevredeki dünyanın yalın mucizelerinde tanrının zarif oyununu kabul edişi– tecessüm eder.

Tanrıca Gangā'nın bedeniyle fiziksel temasın, müminin doğasını kendiliğinden dönüştürmek şeklinde büyü bir etkisi vardır. Sanki simyaya dayalı bir arınma ve başkalaşma süreci aracılığıyla müminin dünyasal doğasının adi madeni tasviye olur; mümin, en yüce ezeli ve ebedi âlemin ilahi özünün tecessümüne dönüşür. Az önce aktarılan ilahide bu âlem, yine Şiva'nın ilahi biçimi olarak Şiva'nın göksel konutu imgesiyle tasavvur edilmişti. Bunun, insanın dünyasından uzak bir şey olarak değil, en küçük varoluşun bile özü, yaşamın her anının kaynağı olarak görülmesi gerekir. Bizzat Ganj'ın, doğrudan bu âlemden çıkarak aktığı –ve dolayısıyla onun mukaddes akışında kalbin Başlangıç ve Son mekânına geri götürüldüğü– kabul edilir. Çoğunlukla Ganj'ın Vişnu'nun ayak başparmağından geldiği söylenir: Ganj, Narāyana'nın, yani Samanyolu Okyanusu'nun ilahi yaşam-tözünün antropomorfik kişileşmesinin dev gövdesinden çıkarak akar.

Hindistan sanatında bugün de varolan en yaygın kabartma-heykel –bütün zamanların en güzel ve çarpıcı kabartmalarından biri– Ganj'ın cennetten yeryüzüne inişini betimleyen büyük ve ünlü bir mitin tasviridir (Resim 27). Güney Hindistan'ın kavurucu güneşinde dikey olarak yükselen muazzam bir kayalık duvar, tümü de kompozisyonun ortasında yer alan büyük bir yanığa doğru birleşecek şekilde oyulan tanrılar, titanlar, cinler, yılan prensler, insanlar ve hayvanlarla doldurularak muazzam bir başyapıtı dönüştürülmüştür. Genişliği yirmiyedi metre, yüksekliği dokuz metre olan ve yüzü aşkın figür içeren bu tablo, Madras yakınlarında Māmallapuram'da, Hint okyanusu kıyısındaki bir dizi diğer şaşırtıcı heykel arasında yükselir. Bunlar, ye-

dinci yüzyılda Güney Hindistan'ın Pallava kralları tarafından yürütülen muazzam bir sanatsal ve dinsel girişimden günümüze ulaşan yapıtlardır. Bu girişimin amacı bir grup etkileyici doğal kayalık ve kaya kitlesini, hepsi de yekpare kayalara oyulmuş irili ufaklı bir tapınaklar demetine dönüştürmektir.

Ganj'ın İnişi, gerçekçi bir üslupla yapılmıştır. Dahası bugün, merkezi dikey yarığın hemen üzerindeki düz kaya tabakasının üst kesiminde, bir dizi hazırlanmış kanal buluyoruz: ilk başta burada, yaklaşık on metre karelik, alçılı duvarlı bir sarnıç yer alıyormuş; kayadan oyulmuş basamaklar yerden buraya kadar yükseliyor. Anlaşılan belirli şenliklerde sarnıç dolduruluyor ve su, bir şelale biçimindeki yarıktan bir dağ akıntısı gibi –cennetten Himālayalar'a dökülen, oradan da yeryüzüne inen Gangā'yı temsilen– akıtılıyormuş.

Bu mit, *Rāmāyana*'da aktarılır.^Φ Bu, bazı insanüstü azizlerin mucizevi kudretini öven bir masaldır. Bu azizlerden ilki, güney Hindistan'ın koruyucu azizi, ülkenin o kesiminin sömürgeleştirilmesinde önemli bir rol oynadığı kabul edilen Agastya'dır. İyi yürekli, okçuluk sanatında kimsenin eline su bile dökemeyeceği büyük bir filozof olarak betimlenir. Vedik geleneğinde, iki büyük tanrının, Mitra ve Varuna'nın tohumlarından doğduğu söylenir. Vindhya dağları günün birinde, aşırı gururdan, güneşi bile gölgede bırakacak ve onun yolunu engelleyecek kadar kendilerini büyütünce, bu kudretli çileci, istencinin büyümlü gücüyle, kendisinin önünde eğilmelerini sağlayarak, onlara boyun eğdirdi ve böylece dünyayı kurtardı.

Özellikle sindirim yeteneği aracılığıyla gerçekleştirdiği harikalar-

^Φ *Rāmāyana*, I. 38-44; ayrıca *Mahābhārata*, Vanaparvan 108-109; yine *Bhāgavata Purāna*, IX, 9.

la ünlüdür. Örneğin,

... bir koç biçimine giren ve kendisinin kesinlikle hazmedilmez olduğuna inanan bir şeytan, zalimce bir hile geliştirmişti: kendisini bir et yemeğine dönüştüren bu habis yaratık, erkek kardeşinin kendisini zavallı bir kurbanına sunmasına izin veriyordu. Ve düşmanının midesine ulaştığı anda, yemeği sunan kardeşi bağırıyordu: “Haydi, dışarı kardeş!” Bunun üzerine şeytan ansızın dışarı fırlıyor ve kurban patlıyordu. Ancak bu hileyi Agastya’ya karşı denediğinde aldanan kendisi oldu; çünkü –bir şekilde güneş enerjisi ve onun güney Hindistan’daki kızgın kavurucu kudretiyle ilişkili olan– aziz, bu lezzetli yemeği hemen sindirdi. Öteki “Haydi, dışarı kardeş!” diye seslendiğinde, küçücük bir geçirmeden başka hiçbir şey dışarı çıkmadı.

Agastya günün birinde bu sindirim enerjisinin kavurucu tropikal güneş ısını büyük bir sınavdan geçirdi: bütün bir okyanusu yuttu. Niyeti iyiydi ve eylemi cesurcadı, ama bu eylem, yeryüzünü ve bütün varlıklarını yaşam veren elzem sudan yoksun bırakma gibi bir sonuca yol açtı. Bu, göksel ırmak Gangā’nın, bir tür Samanyolu’nun gökyüzünden inmesini gerekli kıldı. Hikâye, bazı brahmin keşişlerinin kutsal çileci ibadetlerini sürekli olarak bozarak onları kızdıran bir grup iblisten söz ederek sürer. Bu iblisler kovalanarak okyanusa kovuluyor, ama geceleri her zamanki kadar dinç bir halde yeniden ortaya çıkıyor ve kutsal adanları yeniden taciz ediyorlardı. Keşişler çaresizlik içinde tanınmış azize başvurdular. Agastya, okyanusu yutarak tek bir hamleyle sorunu ortadan kaldırdı. Ancak artık yeryüzü sudan yoksun kalmış ve üzerindeki bütün yaratıklar yok olma noktasına gelmişti. İnsan yardım etmeyi çok istese bile, kimi zaman ortadan kaldırdığı sorundan çok daha büyüğüne yol açabilir. Sınırsız sindirim ateşiyle, Agastya’nın durumunda da işte olan buydu.

Bu korkunç kuraklığa bir son vermek, bir başka insanüstü azizin payına düştü. Bu kahraman, yani dindar kral Bhagīratha, kökeni Manu Vaivasvata'ya^φ kadar uzanan uzun bir krallar soyunun evladıydı; üstelik daha önceki bir başka mitsel felakette yok olan kalabalık atalarının küllerini ve ruhlarını yatıştırmak ve onurlandırmak için suya çok fazla ihtiyacı vardı.

... İstencini göksel güçler üzerine dayatmaya ve onları göksel Ganj'ı serbest bırakmaya, dünyanın imdadına yetişmesi için onu göndermeye zorlamaya karar verdi. Krallığının yönetimini nazırlarına emanet ederek, güneyde Şiva'ya adanmış ünlü bir hac merkezine, Gokarna'ya, yani "İneğin Kulağı" adı verilen yere gitti. Burada, binyıl boyunca, kendisine en şiddetli yoksunlukları uyguladı. Yılmaz bir kararlılıkla, kendi kendisine uyguladığı bedensel eziyetler aracılığıyla, insanüstü enerjiyi kendinde topladı. Kollarını havaya kaldırarak (ürdhavabāhu), "beş ateşler kefareti"ni (pancatapas) uyguladı.^ψ Sonunda bu çileci adanmadan hoşnut olan ve etkilenen Brahmā, Bhagīratha'nın kusursuz çileciliğinden tatmin olduğunu bildirerek, ona bir dileğini gerçekleştirme sözünü verdi. Bunun üzerine kral soyundan gelen aziz, tanrıdan Gangā'nın yeryüzüne inmesini istedi.

Brahmā buna razı oldu, ama Şiva'nın inayetini kazanmak gerektiğini bildirdi. Çünkü muazzam su ağırlığıyla gökyüzünün bu kudretli ırmağı dosdoğru yere dökülürse, bu akıl almaz büyüklükteki su kitlesi yeryüzünü yarabilir ve parçalayabilirdi. Şelalenin bütün ağırlığını başına alarak birinin bu felaketi önlemesi gerekiyordu ve böylesi bir ameli yalnızca Şiva gerçekleştirebilirdi. Brahmā,

^φ Oudh (Ayodhyā)'da hüküm süren, en ünlü ismi *Rāmāyana*'nın kahramanı Rāma olan Güneş Hanedanı.

^ψ Çileci, acımasız güneşin altında, her biri dört yönde olmak üzere dört büyük ateşle kuşatılmış olarak oturur.

Bhagīratha'ya, Yüce Tann insafa gelene ve göksel tahtından aynlana kadar çilelerini sürdürmesini tavsiye etti. ...

Şiva, yani İlahi Yogī, örnek alınacak bir tanrı ve başçilecidir. Himālayalar'ın yalnız bir zirvesinde muhteşem bir yalıtım içinde, dünyanın kaygılarına ilgisiz, katışıksız ve kusursuz meditasyon içinde, kendi ilahi özünün billur berraklığındaki yüce Boşluk'una dalmış olarak oturur. Onu rahatsız etmek, onu bu dünyasal sorunda işbirliğine zorlamak, ancak bir kahramanın yapabileceği bir iştir.

... Bhagīratha, sorununun doğasını tam olarak anlamıştı; Himālayalar'a çıktı ve orada oruç tutarak, kuru yapraklarla, sonunda yalnızca su ve havayla beslenerek, her iki kolu da havada tek ayak üstünde durarak, bütün istenç gücünü tanrıya yoğunlaştırarak bir başka kefaret yılı daha geçirdi. Şiva sonunda azizin büyümesine karşılık verdi, onun önünde belirdi ve dileğini kabul etti. Kudretli tanrının başı, ırmağın akışının bütün gücünü karşıladı. Başın yukarısındaki karmakarışık kıvrıkcık saçlar, şelale halinde dökülen akıntıyı yakalayıp yavaşlattı; bu saçların labirentinde dolanan akıntı, gücünü kaybetti. Sular zarif bir biçimde Himālayalar'a döküldü ve sonunda muhteşem bir biçimde Hindistan ovalarına akarak, yeryüzüne ve bütün yaratıklarına yaşam ihsan eden nimetler getirdi.

Bu mitle övülen şey, çileci istenç gücünün kadiri mutlaklığıdır. Nefse uygulanan eziyetlere katlanarak yogī, muazzam bir psişik ve fiziksel enerji hazinesi biriktirir. Onda evrensel yaşam gücü öylesine bir kavurucu akkor odağı halinde yoğunlaşır ki, tanrısal varlıklarda kişileşen kozmik ilahi kudretlerin direnme gücünü eritir. Yoğunlaşmış bu enerji birikimine *tapas*, bedensel ısı adı verilir.^φ Bu düzeye

^φ *Tapas* sözcüğü İngilizce "tepid" [ılık, sıcakça] sözcüğüyle uzaktan da olsa

getirilen ısı, tapas, kendi kendini deşarj etme tehlikesi getiren yüksek bir elektrik yüküne benzer. Ansızın ışıldadığı zaman, her türlü direnişi yarıp geçer ve eritir.

Böylesi bir ısı enerjisinin üretimi, depolanması ve büyüsel amaçlarla kullanımı, yoga uygulamasının en kadim biçiminin amacıdır.⁴ Veda mitlerinde, bizzat tanrılar tarafından, pek çok amaçla bu tür enerji kullanılır. Tanrı-yaratıcı kendi kendisini ısıtır ve bu arada evreni üretir: içsel akkorlaşma, terleme biçiminde bir yayılım doğurma ya da kozmik yumurtayı çatlatmak yoluyla.

Nefse uygulanan eziyetler altında mutlak kayıtsızlığı korumak, insanlığını insan doğasının acil gereksinimleri ve sınırlamalarının üstüne çıkarır. Onu, kozmik güçlerin üstün enerjisinin düzeyine yüksel-

bağlantılıdır.

[*Tapas* coşku, gayret, akkor haline gelmedir; ancak asla günahları silme, “kefarete,” anlamına gelmez; güneş “ısıdan kızaran (*tapati*)”dir. Tapas, ille de fiziksel çileleri gerektirmez, zihinsel veya mesleki etkinlikleri de anlatabilir. *Jaiminiya Upanişad Brâhmana* III. 32. 4’den, gelişen ısının, “İç Benlik” (*antarâtman*), Philo’nun içsel νοῦς, ἐνθέρμων και πεπρωμενον πνεῦμα (Fug. 133) gibi yanan bir ateş olduğu açıktır; ısı, bizim iç Güneşimizin ısısıdır. Nihai etki, altının yüksek ısı bir fırında saflaştırılmasına benzer şekilde, “suttee” uygulaması, kendiliğinden yanıp kül olması bir mimesis olan ilk Satı’nın (Şiva’nın karısı) örneğinde olduğu gibi ve yükseldiği şürece bedeni tükenen Dabba’nın göğşe yükselişinde (Udana 93) olduğu üzere bedeni tüketmek olabilir –AKC.]

Bugün Tibetli Budist yogiler tarafından uygulanan ısı üretme ve depolama sanatı (karş. *tapas, tibet, tumo*) betimlemesi için bkz. Alexandra David-Neel, *Mystiques et magiciens du Thibet* (Plon, Paris, 1929).

[Fiziksel ısının üretimi, bazı Avrupalı mistikler tarafından da deneyimlenmiştir, ancak bu etkinin denetim altında tutulması yalnızca Doğu’da başlanmış gibi görünmektedir –AKC.]

tir. İnsanı, dünyasal mutluluk ve kedere karşı doğanın güçlerinde içkin olan ve mitolojik olarak tanrıların duygusuz suretlerinde kişileştirilen o yüce kayıtsızlıkla donatır. Bu yarı-ilahi, kendine tarafsız güçlü tutum, ilahi kozmik güçleri, insanüstü arzuları, doğanın düzeninin normal akışını geçersiz kılan arzuları gerçekleştirmeye zorlar.

Ganj'ın İnişi, devasa Pallava kabartması, sanat tarihçilerinin günümüzde "kesintisiz anlatı" adını verdiği bir uyuşma göre tasvir edilmiştir. Yalnızca hikâyenin can alıcı anı, bir dizi olayın sonucu ya da dramatik doruğu değil, birbirini izleyen diziler halinde, tarihin birçok farklı anı yan yana tasvir edilmiştir. Olayların doruk anı sahneyi oluşturur ve resme egemen olur, ama aynı alana birtakım yan-sahneler de eklenmiştir. Bu yan-sahneler, çarpıcı, en önemli ana yol açan belirleyici aşamaların tanıtımı niteliğindedir. İlginin odaklandığı asıl nokta bu temel andır.

Ganj kabartmasının ana bölümü, göksel akarsuyun inişidir. Bu sahne, büyük kaya duvarın tam ortadaki yarığında tasvir edilmiştir. Sular, yukarıdaki sarnıçtan (artık varolmayan bu sarnıcı gözümüzde canlandırmak durumundayız) büyük bir hızla aşağıya dökülür. Akarsuyla kaplanmış devasa bir yılan kral yukarıya doğru hareket eder, güçlü yılan gövdesi, ağır hareketlerle kıvrılmaktadır; yılan başları ve şişmiş boyunlarından oluşan halenin kalkanı altında, vecd içinde bir dindarlıkla sevince boğularak suyu selamlar (Resim 27). Onun peşinden, bhaktiye benzer bir duruşta, coşkulu bir esirlik ve dindarca saadet içinde bir yılan kraliçe gelir. Yine onun altında, bedenini taşıyan dev hayvan biçimli bir yılan cin vardır. Bu arada her yandan tanrılar, göksel varlıklar, iblisler ve cinler, insanlar ve hayvanlar, yer-yüzündeki yaşamı kurtaracak mucizeyi görmek için gelmektedir.

Ancak yarığın solunda, alt düzeyde, zamansal olarak bu son olay-

dan önce gelen bir sahne vardır. Burada, önünde çömelmiş bir azizin bulunduğu bir tapınak görürüz (Resim 28). Bu aziz, yoga duruşunda, oruç tutmaktan sıskalaşmış, yoğunlaşmaya gömülmüş, Brahmâ'nın lütfunu kazanmaya çalışan Bhagîratha'dır. Belirgin ve zarif bir üslupla yapılmış, aynı anda hem güçlü hem de ince olan, ayrıntıdan kaçınan, inandırıcı ve etkili bu tasvir, çileci coşkunun son derece etkileyici bir betimlemesidir. Bhagîratha, burada tipik Pallava üsluplu küçük bir tapınak olarak betimlenen Gokarna'nın tapınağının önünde çömelmiştir. Üstte, kapalı, süslü pencere, yüksek kubbeli çatılı, yatay bir yapı vardır. At nalı biçimli pencere pervazlarından dışarıyı izleyen yüzler görünür. Bunlar, tanrıların göksel saraylarının sakinlerinin melek yüzleridir (*gandharvamukha*). Tapınak anlamına gelen *devakula*, *de-ul*, "bir tanrının evi" demektir: bir tapınak, tanrının göksel konutunun dünyasal bir kopyası ya da simgesidir.

Bhagîratha, içedönük bir duruşta. Tanrının belirmesi için yalvarmaktadır. Tapınak kapısının öteki yanında, yoga duruşunda oturmuş iki çileci daha vardır. (Başları bugün tahrip olmuş durumdadır.) Bunlar, Bhagîratha'nın çileci eğitimde onu izleyen öğrencileri ya da hizmetkârlarıdır. Temrinlerin en can alıcı anına ulaşılmıştır. Azizin sebatkar yoğunlaşmasından etkilenen tanrı, tapınağın karanlık iç kesiminden o anda belirmiştir.

Hindistan'ın güneyindeki Gokarna'da, bu Brahmâ'ya yakarış sahnesi, kabartmanın alt kenarına yakın bir yere yerleştirilmiştir. En üstte doğru, ortadaki yarığın solunda, Himâlaya'nın tepesinde Şiva'ya yakarış tasvir edilmiştir. (Bu, Resim 27'de görülebilir.) Sakallı aziz yine Bhagîratha'dır. Oruç tutmaktan bir deri bir kemik kalmış bedeniyle, tapas-yoganın tipik duruşlarından birinde, parmakları sıkı sıkı birbirine kenetlenmiş olarak kollarını havaya kaldırmış (*ürdhavabâhu*),

sütuna benzer bir katılıkla tek ayağı üzerinde durmaktadır. Ve yine, ateşli çabasının amacına henüz ulaşmış durumdadır. Şiva, dört kollu, muazzam bir suret halinde, alttaki elini lütuf ihsan eden bir jestle uzatmış (*varadā-mudrā*) ve hizmetkârlarının (*gana*) cücemsi, koca göbekli tinlerinin eşliğinde, onun önünde tezahür etmiştir. Tanrının kafası, karmakarışık saçlardan oluşan muazzam bir taçla kuşatılmıştır. Elindeki simgeler net bir biçimde ayırt edilememektedir: kocaman, asaya benzer sopa, onun zıpkını (*trişüla*) ya da mızrağı olabilir.

Azizin sağında iki büyük su kuşu, suya doğru kanat açmış iki yabankazı vardır. Aşağıda bir tanrı ve tanrıça uzayda süzülürler ve gözlerinin önündeki mucizeyi sevinçle selamlarlar. Boynuzlu bir geyik de suya doğru koşurmaktadır. Kabartmanın sol yarısının geri kalan bölümünde, yukarıdan aşağıya kadar, neşeli varlık kümeleri ve her türden hayvan yer alır. Aslanlar ve geyikler ormandan çıkıp gelirler. Atletik yapılı titanlar ve iblisler çalımla yürürler. Himâlaya sıradağlarının daha yüksek bir düzeyinde, bir erkek ve bir dişi aslan yan yatmış, mucizeyi seyretmektedir. Göksel çiftler, suyun çağlayarak dökülüşünü selamlamak üzere havada kıvrak bir şekilde yürümektedir. Maymunlar, vahşi doğada koşuşturmaktadır.

Etkileri açısından hem cüretkâr hem de hassas olabilen belirgin ve enfes bir biçimde canlı üslupla, çeşitli yaşam biçimleri –tanrı, titan, insan, hayvan– kusursuz bir biçimde farklılaştırılmış ve tasvir edilmiştir. Çok küçük özellikleri ve ayrıntıları görmezden gelen bu sanat yapıtı, söz konusu varlıkların tutumlarını, tipik hareketlerini veya duruşlarını ortaya koymayı amaçlar. Bütün yaratıkların temel akrabalığı üzerinde ısrarla durur. Hepsisi de tek bir yaşam haznesinden çıkmış ve ister göksel ister yeryüzüne bağlı olsun çeşitli düzlemlerde tek bir yaşam enerjisi tarafından desteklenmişlerdir. Burada söz ko-

nusu olan, Hindu felsefe ve mitinde her yerde karşımıza çıkan monistik yaşam görüşünden esinlenmiş bir sanattır. Her şey canlıdır. Evrenin tamamı canlıdır; değişen tek şey yaşamın dereceleridir. Her şey ilahi yaşam tözü ve enerjisinden geçici bir başkalaşım halinde çıkar. Hepsini de, Tanrı'nın Mâyâ'sının evrensel gösterisinin bir parçasıdır.

Sol tarafın en alt düzeyinde, göksel ırmağın suyunun şiddetle aktığı yere yakın bir yerde bir grup insan tasvir edilmiştir. Bunlar, ırmağın kıyısına gelen genç brahminlerdir. Ortadaki brahmin, omzunda su dolu bir testi taşır. Günahın tüm lekelerini silip atan kutsal suda az önce yıkanan bir başka brahmin, uzun saçlarını burarak kurutmaktadır.

Irmağın karşı kıyısında bir fil ailesi, devasa bir erkek file eşlik eden daha ufak bir dişi fil ve anne-babalarının bacaklarının arasına sığınmış bir grup fil yavrusu vardır. Büyük filin ilerisinde, sarp bir kayalık üzerinde tünemiş, kayıtsız ve yoğunlaşmış halde suyun akışını seyreden bir çift maymun vardır. Bunların üstünde, kuş bacakları ve kanatlarıyla yarı insan, yarı kuş olan, *kinnara* ya da *kimpūruṣa*'lar denen, adları "ne çeşit (*kim*) insanoğlu (*nara*, *puruṣa*)" anlamına gelen bir çift efsanevi yaratık vardır. Kinnaralar göksel müzisyenlerdir. Bu türden yaratıkların, kusursuzluğa (*siddha*) ulaşan dünyasal azizlerin insanüstü varlıklarla arkadaşlık ettiği Himālayalar'ın yükseklerindeki yarı-göksel bir bölgede yaşadıkları kabul edilir. Daha da üstte, eşleyle birlikte hızla uçarak yaklaşan başka kinnaralar ve telaş içindeki tanrı kümeleri görünür.

Bu kabartmalardan birkaç yüzyıl önce yapılan Bhācā'daki Indra kabartmasında olduğu gibi^φ kaya kendisini, ışık saçan bulut kümesi mi-

^φ Karş. s. 65-6 ve Resim 1.

salı sürüklenen, uçarcasına geçen canlı figürlerin son derece etkili bir geçidine dönüştürür. Anonim, farklılaşmamış töz kendisini tüm varlıklarda ortaya koyar. Figürler, ilahi öze üretilir ve harekete geçirilir, tanrının kozmik düşünün serap-kişilikleri, yaşamdaki kör bir zevkle, Mâyâ'nın büyüğü ya da cazibesiyile ışıldarlar. Tanrı ve tanrıçalardan oluşan göksel çiftler, hafifçe ilerlerler. Dünyasal yaratıkların ağırlık ve cüsselerini paylaşmazlar. Zarif zihinsel malzemedен (*şükşma*), yani düşlerimizin ve hayallerimizin figürlerini veya yogî ve dindar müminin yoğunlaşmış içsel vizyonunda ortaya çıkan ilahi görünüşleri oluşturan malzemedен yapılmışlardır. Onlar şehvet uyandıran ruhanilikle, zarif, dünyadışı bir kösnüllükle dolu meleksel figürlerdir. Onlardan saçılan ışık, bedenlerinin dokunarak hissedilmezliğinin ihtişamından aldıkları zevktir. Onların bedensel bedensizliği, Mâyâ'nın yücelmiş bir biçimidir. Bedensel çekiciliğin ezgili, müzikal niteliği, uzuvları ve konturlarının hassas bir biçimde bağlanması ve sevinçli canlılığıyla verilmiştir. Ayırt edici bedensel özellikleri olabildiğince göz ardı edilmiştir; eril ve dişil figürler, cinsiyet farklılıklarının izin verdiği ölçüde birbirine benzer; aynı zarif çekicilik ve dünyadışı saadet tinine sahip olarak tasarlanmış ikiz kız ve erkek kardeşler gibidirler.

En üstte, kayanın üst kenarının yakınında, yukarıya kaldırdıkları başarılarıyla mucizeye yaklaşarak onu selamlayan ve ona ibadet eden pek çok tanrı tasvir edilmiştir: güneş diski sayesinde ayırt edilen güneş tanrısı ve tecessüm etmiş enerjisi ya da özgül erdemi (*şakti*) olan kraliçe zevcesinin eşliğinde muhteşem tacıyla bir başka tanrı. Belirli bir ayırtırmaya gitmemizi sağlayacak hiçbir özgülleştirici ayrıntı ya da özellik görülmez. Bu, resmi, dikkat dağıtıcı küçük özelliklerle yüklemekten kaçınan bir üsluptur. Sunduğu şey, yaşamı yeniden canlandı-

ran bu deneyimi paylaşan bütün varlıkları kaplayan baskın hayranlık ve sevinç hissidir.

Ateşli bağlılık ve dindarca esriklige yapılan bu özel vurgu, ortadaki yarıktaki betimlenen devasa, yosun kaplı yılan kral tarafından sağlanmıştır. Bu yılan kraldan resmi tamamen kaplayan ve bütün figürlerle canlılık kazandıran dinsel bir coşku havası yayılır. Bütün küçük özellikleri bastıran idealist üslup hayret verici bir yalınlığa ulaşır ve kendini adamanın ağırbaşlı, ciddi ve çileci ruh halini, gizli bir güçle dolu olan dingin haşmeti ortaya koyar. Ellerini bir hayranlık jestiyle kavuşturan Nāga kral ve kraliçesi, anıtın tamamında dile gelen bu duygunun –bu anıtı ortaya çıkaran ve önünde toplanan izleyici-hacıların içini dolduracak olan duygun– ifadesine öncülük ederler: Tanrı'nın bereketinin, Tanrı'nın sevincine boğulmuş dünyaya akışı karşısında duyulan hayranlık.

BÖLÜM DÖRT

ŞİVA'NIN KOZMİK HAZZI

I

“TEMEL BİÇİM” VE “OYUNBAZ TEZAHÜRLER”

Brahman sözcüğü nötrdür:♠ Mutlak, ayırt edici cinsiyet niteliklerinin, her ne olursa olsun bütün sınırlayıcı, bireyleştirici özelliklerin ötesindedir. O, mümkün olan her türlü erdem ve biçimin her şeyi içeren aşkın kaynağıdır. Brahman'dan, yani Mutlak'tan, bireyleşmiş biçimlerden oluşan bizim dünyamızı, sınırlamalar, kutuplaşmalar, düşmanlıklar ve işbirliğiyle tanımlanan bizim arı kovanı gibi işleyen

♠ Brahman (nötr) ve Brahmā (eril) birbirine karıştırılmamalıdır. Birincisi aşkın ve içkin Mutlak'tan söz eder; ikincisiyse Demiurgos'un antropomorfik bir kişileşmesidir. Brahman, metafizik bir terimken, Brahmā mitolojiktir.

[Sanskritçede, dilbilgisel cinsiyetin her zaman fiziksel cinsin bir işareti olmadığının anlaşılması gerekir. Cinsiyet işleve, cins ise biçime gönderme yapar; bu nedenle bir birey bir bakımdan erilken, bir başka bakımdan dişil olabilir. Örneğin Pracāpati'den (Üretici, eril) “hamile” olarak söz edilebilir, Mitra “Varuna'yı döller,” Brahman (nötr) yaşamın “rahmi” olarak görülebilir ve Hristiyanlıktaki gibi “bu adam” ve “bu kadın” eşit derecede Tanrı'nın gözünde dişildir. Kayıtsız şartsız ve aynı zamanda dilbilgisel olarak nötr olsa bile Brahman, bu tür bütün ayrımların temelidir; tıpkı Tekvin'de “Tanrı'nın sureti”nin “eril ve dişil” bir yaratımda ifade edildiği gibi. Genel anlamda eril cinsiyet etkinlik ve hareketi, dişil cinsiyet edilgenliği ve durgunluğu, nötr ise durağan ya da mutlak bir durumu ima eder. Sırasıyla eril ve dişil olan öz ve doğa, mantıksal olarak farklı, ancak ne biri ne de öteki olan, ne eril ne de dişil olan “Tanrı'da bir”dir –AKC.]

ampirik deneyim dünyamızı üretmek üzere Doğa'nın enerjileri çıkar.

İnsanın hayal gücü ve duygularının doğal eğilimlerine uygun olarak Mutlak, ibadet amaçlarıyla, yaygın bir biçimde kişileştirilir. Zihinde yüce, antropomorfik bir ilah, dünyadaki yaşam süreçlerinin her yere yayılan hükümdarı olan, "Tanrı" olarak tanımlanır. Bu "Tanrı," evrimin, korumanın ve çözülerek yok olmanın Mâyâ-mucizesini gerçekleştirendir.

Daha önce Vişnu'yu bu rolde görmüştük; şimdi, Şiva simge-ciliğini incelemek zorundayız. Hindu panteonunun tanrıları arasında, ancak özgül işlevler, etkinlikler ya da doğanın belli kısımlarıyla çok yakından bütünleşmeyenler kişileşmiş Mutlak'ın tecessümleri olarak hizmet edebilir. Ateş Tanrısı, özellikle de Ateş elementinin belli bir yönü olan Agni,^φ beş elementin hepsinin Kaynak'ını temsil edemeyecek kadar özgül niteliktedir. Benzer bir şekilde Rüzgâr Tanrısı Vâyü da, özellikle hareket halindeki Hava elementinin temsilcisi olarak ayrılmıştır, dolayısıyla Evrensel'i temsil edemez. Indra öncelikle bulut, fırtına ve yağmur tanrısıdır. Yaratıcı Brahmâ, Koruyucu Vişnu ve Yıkıcı Şiva'dan oluşan en yüce Hindu üçlemesinin bir üyesi olmasına karşın, Brahmâ figürü bile yeterince tatmin edici değildir. Çünkü Hindu mitolojisinde Brahmâ evrenin yaşam sürecinin yalnızca olumlu yönünü kişileştirir; asla ürettiği şeyin yok edicisi olarak betimlenmez. Tek yönlü bir şekilde yalnızca yaratıcı evreyi, saf ruhaniliği simgeler. Mutlak'ın kişileşmiş biçiminde, karşılıklı olarak bağdaşmaz bir dolu tutum ve etkinlik vardır, bu Mutlak'ın çelişkili, her şeyi kapsayan doğasının temsiline uyar, ancak Brahmâ, mitlerinde böylesi

^φ Agni sözcüğü, etimolojik olarak *igneous* [ateşle ilgili], *ignite* [tutuşturmak/tuşmak], *ignition* [yanma] sözcükleriyle ilişkilidir.

bir ikircikli, kendi içinde uyuşmaz, esrarengiz karakter sergilemez. Öte yandan Vişnu ve Şiva'nın yanı sıra, Dünya'nın Ana Tanrıçası da aynı anda hem korkunç hem de merhametli, hem yaratıcı hem de yıkıcı, hem tiksindirici hem de çekici olarak tahayyül edilir. Bu anlamda her üçü de Nihai Toplam'ı temsil etmeye mükemmel bir biçimde uygundur.

Şiva ve Vişnu, günümüz Hinduizminde aynı büyüklükteki tanrılar olarak kabul edilir: Yüce'nin, sırasıyla yıkıcı ve koruyucu maskeleri ya da tutumlarıdır.^φ Vişnu, mitlerinde Şiva'ya “dönüşür,” bütün varlıkları ve şeyleri dönemsel çözülmeye doğru götürürken, “Şiva”nın kılığına bürünür. Öte yandan Brahmā yalnızca Koruyucu'nun yaratıcı işlevinin bir aracı, Vişnu'nun göbek deliğinden doğan nilüferin üzerinde oturan ilk-doğan Varlık –kesinlikle Yüce Tanrı'nın bir eşiti değil, Vişnu'nun demiurgosa özgü enerjisinin antropomorfik bir tezahürü– olarak betimlenir.^ψ

^φ [Bu maskeler aslında Harihara kavramı ve ikonografisinde, yani Vişnu-Şiva'nın *mixta persona*'sında [birleşmiş maske] bir araya gelmiştir –AKC.]

^ψ Bu durum Vedik dönemde (İÖ yaklaşık 1500-1000) yoktur; bu dönemde, tanrı Brahmā bilinmez, Vişnu ve Şiva ise ancak görece önemsiz roller oynarlar. Şiva o dönemde Rudra, “Gülünç Hata” adıyla tanınır. Belki de Vişnu ve Şiva-Rudra yerli, Âri öncesi, Vedik olmayan panteonlarda önemli figürlerdi ve fatihlerin yakın geçmişte yerleştirdikleri özel geleneğe yavaş yavaş kabul edilmeye başlamışlardı.

[Bununla birlikte, Vedik dönemdeki Agni-Brihaspati “Brahmā,” yani tanrıların Yüksek Rahibi ve dolayısıyla kesinlikle tanrı Brahmā'dır –AKC.]

Brahmā mitolojisi, Brāhmanalar döneminde (İÖ yaklaşık 1000-700) gelişmiş ve ortodoks Âri düşüncesinin bir ürünüymiş gibi görünüyor. Brahmā, bir dönem, en yüksek Brahman'ın kişileşmesi olarak hizmet etti, ama en güçlü döneminde bile iki rakip, Vişnu ve Şiva, ona karşı hızla üstünlük kazandı.

Popüler Hinduizmin zaferiyle (Klasik, ortaçağa ait ve çağdaş dönemlerin sa-

Vişnu değil de Şiva sahnenin merkezinde yer aldığı zaman, kişileşmiş Brahman rolü, ölüm ve yıkımın rengini taşır. Çünkü Vişnu yaşamın daha hoş niteliklerine ilişkin bir anlayış uyandırırken –ve böylece yaratıcı-koruyucu karakterini en iyi şekilde örneklerken– Şiva'nın katı çileciliği, yeniden doğum çayırlarını kasıp kavurur. Onun varlığı, acıların ve zevklerin renk cümbüşünün etkisini yok eder ve bunları aşar. Buna karşın bilgelik ve huzur ihsan eder, yalnızca korkunç musibetler değil, muazzam iyilikler getirir. Tıpkı Vişnu'nun aynı zamanda bir yıkıcı olması gibi, Şiva da bir yaratıcı ve koruyucudur; doğası, canlı dünyanın tüm kutupsallıklarını aynı anda hem aşar hem de kapsar.

Şiva'nın karşılıklı olarak bağdaşmaz işlevleri ve yönlerinin bolluğu, ibadet edenlerin ona yüzlerce adla seslenmesi gerçeğinde de kendini gösterir. Yirmibeş ya da bir başka geleneğe göre, onaltı “oyunbaz tezahürü”yle (*līlāmūrti*) betimlenir. Zaman zaman, çarpıcı yönlerinin beşe indirildiğini de görürüz: (1) İyicil Tezahür (*anugrahamūrti*), (2) Yıkıcı Tezahür (*samhāramūrti*), (3) Aylak Dilenci (*bhikṣātanamūrti*), (4) Dansçıların Tanrısı (*nrttamūrti*), (5) Yüce Tanrı (*maheṣamūrti*). Uzun listeler oluşturan unvanları arasında şunlar yer alır: Saçında Ay Olan Tanrı (*candraṣekhara*), Ganj'in Taşıyıcısı (*gangādharma*), Fil-Iblis'in Katili (*gacasamhāra*), Tanrıça Uma'nın Eşi ve Savaş Tanrısı Skanda'nın Babası (*somāskanda*), Yarı Kadın Olan Tanrı (*ardhanārīṣvara*), Zirvenin Tanrısı (*śikhareṣvara*), Hekimlerin Tanrısı (*vaidyanāt-*

nat yapıtlarının yanı sıra Purānik ve Tantrik metinlerde, büyük Destanlarda ve Upaniṣadların bazı pasajlarında kanıtlandığı üzere) birlikte, Brahmā kesinlikle Vişnu ve Şiva'nın altında yer alır. Modern Hindu ya Vişnu'nun, ya Şiva'nın ya da Tanrıça'nın müminidir; ciddi ibadette Brahmā'nın artık hiçbir rolü yoktur.

ha), Zamanın Yok Edicisi (*kālasamhāra*), Sığırların Tanrısı (*paśupati*), Lütüfkâr (*śankara*), Uğurlu (*śiva*), Gülünç Hata (*rudra*).

Ancak Şiva tapınaklarındaki ibadetin en temel ve yaygın nesnesi fallus, yani lingamdır. Tanrının bu biçiminin izi, neolitik dönemde ilkel taş simgelere ibadet etmeye kadar sürülebilir. Mohenco-Daro'da bile^φ lingam, geç dönem Hindu ikonografisinde kullanılan öteki önemli simgelerle yan yana görülür (Resim 25). Lingam, Şiva'nın eril yaratıcı enerjisine işaret eder ve tanrının tüm diğer tasvirlerinden farklı olarak, "sabit ya da değişmez" (*dhruva*), "temel biçim" (*mūlavigraha*) olarak adlandırılır. Lingamla karşılaştırıldığında diğer bütün tasvirler ikincil önemlilikte kalır.

Antropomorfik heykeller "hareketli" (*cala*), "şenlik ya da tören figürleri" (*utsavamūrti*), "şenlik eğlencesi imgeleri" (*bhogamūrti*) olarak tanınır. Bunlar, kutlamalarda geçit alaylarında taşınır ya da ibadet edenlerin eğitilmesi amacıyla tapınakların salonlarına veya koridorlarına yerleştirilir. Ana tapınağı kuşatan ya da oraya giden koridorlarda diziler halinde duran bu heykeller, tanrının çeşitli yönlerini ya da tezahürlerini sergiler ve hacılar için öğretici bir resim galerisi oluşturur.

Bombay yakınlarındaki, Hindu dinsel sanatının en etkileyici ve güzel anıtlarından biri olan büyük Elephanta yeraltı kaya oyma mağara tapınağı, Şiva'nın birçok antropomorfik tasvirinin yanı sıra onun zengin mitolojisinden sahnelerle süslenmiştir. Geniş tapınağın ana salonu, yalın, anıtsal, kare biçiminde bir mekândır; dört bir yanında, her biri bir çift göksel kapı bekçisi tarafından korunan dört giriş vardır (Resim 29). İçeride, dört bir yana her şeyi üreten enerjisini yayan

^φ Karş. s. 111-2.

lingamın yalın simgesi vardır. Ana taş heykel olarak bu lingam, en iç tapınak bölümünün, kutsalların kutsalı ya da “rahim evi”nin (*garbhagriha*) merkezini oluşturur. Tapınak yapısının en gizli köşesinde, yeraltı mağarasının, yaşam odağını oluşturarak haşmetle dikilir.

Eril yaratıcı enerjinin simgesi olarak lingam sık sık birincil dişil yaratıcı enerji simgesi yoniyle birlikte sunulur; bu durumda, yoni, lingamın içinden yükseldiği kaideyi oluşturur. Bu, evrende yaşamı üreten ve sürdüren yaratıcı birliğin tasviri olarak iş görür. Lingam ve yoni, Şiva ve tanrıçası, iki cinsin uzlaşmaz, ancak işbirliği halindeki güçlerini simgeler. Kutsal Evlilikleri (Yunanca *Hieros-gamos*), dünya mitolojisinin farklı geleneklerinde çeşitli biçimlerde tasarlanır. Onlar arketipal anne-baba, Dünyanın Anası ve Babası, zıtlar çiftlerinin ilk örneği, şimdi üretken uyum içinde birleşen ilksel, kozmogonik gerçekliğin ilk çatallanışıdır. Yunanlılar tarafından Gök Baba ve Toprak Ana, Zeus ve Hera, Uranos ve Gaia biçiminde, Çinliler tarafından ise T'ien ve Ti, Yang ve Yin olarak bilinirler.

Lingamın kökeni hakkında öğretici bir hikâye anlatılır.^ψ Bu hikâye geç dönem, Güney Hindistan ortaçağ geleneğince bilinen belirli bir az bulunur fallik imgenin açıklanması esnasında aktarılır (Resim 30). Şiva bu mitte Hindu kutsal üçlüsünün diğer iki yüce tanrısına,

^ψ [Ateşli lingam, *Axis Mundi*'nin bir biçimidir ve yoniye, sunağa, Toprak'a, Ateş'in anasına nüfuz eden ve onu doğurganlaştıran ışık ya da yıldınmla (*vacra, heraunos*) denk tutulabilir – çünkü “ışık, üretici güçtür.” Hristiyanlıktaki, İsa'nın doğuşunun anlatıldığı daha eski tablolarla, yukarıdaki Güneş'ten, Toprak tanrıçasının Oğlu'nu doğurduğu mağaranın içine uzanan ışın olarak tasvir edilir.

Şiva-lingamın ve kültünün kökeninin bir diğer önemli Purânîk versiyonu için bkz. F. D.K. Bosch ve ayrıca benim *Yakşas II*, Washington, 1928, s. 44, 45'de alıntuladığım diğer kaynaklar –AKC.]

Brahmā ve Vişnu'ya karşı anlık bir zafer kazanmış olarak betimlenir ve bu zafer, edebi kalınlara bakacak olursak, gerçek, tarihsel bir gelişmeyle örtüşür. Çünkü erken dönem ve klasik Purānalarda,^φ Şiva, evrenin yeniden özümsemesi anı yaklaştığında Vişnu tarafından benimsenen bir işlev ya da maskeden başka bir şey değildir. Ancak Purānik mitin daha sonraki bir katmanlaştırılmasında^ψ Şiva'nın, yaratım, koruma ve imha gibi üç büyük dünya rolünü bağımsız olarak ve tek başına yerine getirmek üzere öne çıktığını görürüz.

“Lingam'ın Kökeni” (*lingobhava*)^θ miti tanıdık olduğumuz bir ilksel durumla başlar: evren yoktur, çözülme ile yaratım arasındaki cansız aralıkta, yalnızca su ve yıldızsız gece vardır. Sonsuz okyanusta evrim sonucu ortaya çıkacak bütün tohumlar, bütün gizilgüçler, hareketsiz bir farklılaşmamışlık halinde durmaktadır. Bu yaşam sıvısının antropomorfik tecessümü olan Vişnu –onu daha önce gördüğümüz gibi– kendi özünün tözünde bir yukarı bir aşağı yüzüp durmaktadır. Parlayan bir dev biçiminde, mukaddes enerjisinin sürekli ışıltısında aydınlanmış olarak sıvı elementin üzerinde uzanmaktadır.

Ama şimdi yeni ve şaşırtıcı bir olay gerçekleşir:

... Vişnu, ansızın bir başka parlıdayan görünüm farkettiler ve bu şey, bir güneşler galaksisinin ışıltısıyla parlayarak, ışığın çevikliğiyle ona doğru yaklaşmaktaydı. Bu, evrenin biçimlendiricisi, dört başlı olan, yogık bilgelikle dolu Brahmā'ydi. Yeni gelen gülümseyerek, uzanmış deve sordu: “Sen kimsin? Ne-

^φ *Vişnu Purāna, Matsya Purāna, Brahmā Purāna* ve diğerleri.

^ψ *Mārkaṇḍeya Purāna, Kurma Purāna*.

^θ *Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'études*, tome 27: G. Jouveau-Dubreuil, *Archéologie de Sud de l'Inde* (Geuthner, Paris, 1941), tome II, Iconographie, s. 24-5.

reden doğdun? Burada ne yapıyorsun? Ben bütün varlıkların ilk atasıyım; Ben Kendi Kendisinden Doğanım.”

Vişnu aynı fikirde değildi. “Tam tersine” diye itiraz etti, “evrenin yaratıcısı ve yok edicisi olan asıl benim. Onu zaman zaman yaratır ve yok ederim.”

İki kudretli varlık, birbirinin iddialarını sınamaya ve tartışmaya başladılar. Ve ebedi boşlukta çekişirken, o sırada okyanustan alevle taçlanmış bir lingamın doğduğunu fark ettiler. Lingam hızla büyüyerek sonsuz uzaya yayıldı. İki tanrı, tartışmaya son vererek, şaşkınlıkla ona baktılar. Ne yüksekliğini ne derinliğini ölçebiliyorlardı.

Brahmā dedi ki: “Sen aşağıya doğru dal; ben de yukarıya doğru uçacağım. Haydi, iki ucunu keşfetmeye çalışalım.”

İki tanrı iyi bilinen hayvan biçimlerini aldılar; Brahmā yabankazı, Vişnu da yabandomuzu oldu. Kuş göklere uçtu, domuz diplere daldı. Ters yönlerde ilerlediler ve ilerlediler, ama ikisi de ucuna ulaşamadı; çünkü domuz inerken ve Brahmā tırmanırken, lingam büyüdükçe büyümüştü.

Az sonra, bu muazzam fallus patlayarak açıldı ve nişe benzer yarıda ayakta duran lingamın efendisi, Şiva, evrenin yüce gücü belirdi. Brahmā ve Vişnu hayranlıkla önünde eğilirlerken, o kendisinin her ikisinin de kökeni olduğunu belirtti. Aslına bakılırsa kendisini bir Üstün-Şiva olarak tanıttı: Brahmā, Vişnu ve Şiva, yani Yaratıcı, Koruyucu ve Yok Edici üçlüsünü kendisi aynı anda içeriyor ve doğuruyordu. Lingamdan doğmalarına karşın, onlar yine de sürekli olarak lingamın içinde kalıyorlardı. Onun birer parçası, Brahmā sağ tarafta, Vişnu sol tarafta olınak üzere onun bileşeniydiler, ama ortada Şiva-Hara, “Yeniden Özümseyen, Geri Alan veya Alıp Götüren” vardı ...

Bu nedenle Şiva, her şeyi barındıran temel element olarak lingamda büyütülür, güçlendirilir, genişletilir. Yıkıcının rolü, artık üç temel tezahüründen yalnızca biridir. Yüce Şiva’da, Yaratıcı Brahmā ve Koruyucu Vişnu’yla yan yana, Yok Edici Şiva da varolur.

GENİŞLEYEN BİÇİM GÖRÜNGÜSÜ

Şimdi bu mitolojik düşüncenin tasvir edildiği anıta bir göz atalım (Resim 30). Birkaç yıl önce, o sırada müzenin yeni sahip olduğu bu sanat yapıtını görmek üzere Paris'teki Musée Guimet'yi ziyaret ettim. Bu anıta ilişkin miti önceden biliyordum. Ve önünde durup baktığım sırada, ansızın öteki Hindu anıt ve simgelerinin de karakteristik özelliği olduğunu kavradığım bir şeyin –özel bir üslup görüngüsü– farkında olduğumu yavaş yavaş anladım, bu en çarpıcı ve en önemli Hindu yapıtlarından bazıları dışında hiçbir yerde karşılaşmadığım estetik bir etkiydi. Bunu, “büyüyen ya da genişleyen biçim görüngüsü” diye adlandırmak istiyorum.

Artık bu özel anıtın, durağan, değişmez, somut boyutlara sahip bir şey olarak görülme, okunma ya da anlaşılma amacıyla yapılmadığından çok eminim. Daha çok masalda öne sürülen şeye uygun, büyüyen bir şey olarak anlaşılma zorunda. Brahmâ-yabankazı yukarıya uçar ve Vişnu-yabandomuzu aşağıya dalarken, bu sütun hâlâ uzamaktadır. Heykelin yalnızca mitsel bir olayın anısını yaşatmak ya da bu olayı anımsatmak için değil, aslında bu olayın gerçekleşme sürecini sergilemek için yapıldığı söylenebilir. Brahmâ ve Vişnu hızla ters yönlere uzaklaşırken taşın tözü, onların hareketini de geride bırakan bir hızla genişler. Katı bir kaya açıkça, büyüme enerjisiyle canlanır. Yan tarafındaki nişe benzer yarıklık, içindeki antropomorfik görüntüyü açığa çıkarmak için gerçek anlamda genişliyormuş, açılıyormuş gibi görünür. Katı, durağan taş kitlesi, zanaatkârın zarif ustalığıyla, dinamomorfik, katmerli bir olaya dönüştürülmüştür. Bu bakımdan sanat yapıtı, bir heykel olmaktan çok bir sinema yapıtına benzer.

Her şeyin doğduğu, büyüdüğü, zayıfladığı, yok olduğu amansız bir sürecin akışı dışında, değişmeyen hiçbir şeyin, daimi hiçbir şeyin bulunmadığı görüşü –yaşamın, bireyin ve evrenin tamamen devingen olduğu düşüncesi– (daha önce gördüğümüz üzere) geç dönem Hinduizmin temel anlayışlarından biridir. Bunu Karıncalar Geçidi masalında keşfetmiştik. Bu, Mâyâ anlayışının özüdür. Bu anlayışı, canlı dünyanın tüm özelliklerinin ve yaratıklarının, Dans Tanrısının uzuvlarından yayılan anlık ışıltılar olarak yorumlandığı kozmik Şiva'nın Dansında yeniden inceleyeceğiz. Büyüyen ya da genişleyen biçim görünüşünde, bir taş anıta bu tipik Hindu “bütünüyle devingen”liğini yansıtan bir etki kazandırılmıştır; kaygan zaman unsuru, sezilemez akıyla bir taş blokunun deseni ve özüne işlenir.

Bu etkinin bir kez farkına varınca, onu tekrar tekrar keşfedebiliriz; çünkü Hindu zanaatkârlar zarif ustalıklarını özgür bir biçimde kullanmışlardır. Örneğin Resim 31’de görülen Bādāmî’deki ünlü kabartmayı ele alalım. Erken Çalukya sanatının bir ürünü olan 15 altıncı yüzyıla ait bu yapıt, Vişnu’yu beşinci avatârının biçiminde, yani aniden büyüyerek kozmik deve dönüşen pigme olarak tasvir eder. Hikâyeye göre, güçlü bir iblis ya da titan, küçük tanrıların hepsini tahtlarından indirmişti ve dünyayı bu korkunç durumdan kurtarmak için her şeyin özü, evrenin koruyucusu Vişnu –daha önce de sık sık yaptığı ve daha sonra da sık sık yapacağı gibi– aşkınsal dinginliğinden kozmik olayın karmaşık alanına indi. Indra’nın annesi ve Indra’nın kardeş tanrılarının annesi iyi kadın Aditi’den doğarak, bodur bir çocuktan daha iri olmayan bir pigme brahmin olarak ortaya çıktı. Ve etkileyicilikten uzak, daha çok tuhaf olan, brahminlerin kullandığına benzer bir güneşlik taşıyan bu küçük figür, gülünç bir biçimde iblis zorbanın huzuruna çıktı ve ondan bir iyilik istedi.

... Tek arzusu, o küçük adımlarıyla üç adımlık bir yerd. Ancak bu durum karşısında eğlenen titan, bu küçük iyiliği bahsettiğinde bir de ne görsün? Kudretli bir biçimde genişleyen, uzuvları büyüyen tanrı, ilk adımıyla güneşin ve ayın ötesine geçti, ikinci adımıyla evrenin sınırlarına ulaştı ve üçüncüsüyle de geri dönerek, ayağını yenilgiye uğrattığı düşmanının kafasının üzerine koydu. ...

Bādāmī kabartmasında, hem pigme hem de sonsuz bir biçimde genişleyen dev biçimi, sırasıyla mucizenin başlangıcını ve işleyişini anlatmak üzere yan yana tasvir edilmiştir. Fatih, ya onu ezmek ya da (Varlık'ı kabul etmesi ve ona ibadet etmesi halinde) Vişnu'nun ayağının dokunuşuyla onu kutsamak üzere düşmanının kafasına basmak üzeredir. Gitgide büyümekte olan tanrının bedeni tacıyla birlikte, sanki uzayın sınırlarını yarıp geçecekmişçesine, kompozisyonun üst kısmını doldurur. Hindu felsefesince kavrandığı şekliyle, bütün yaratıklarıyla birlikte evrenin tamamının hareketli niteliği, bu etkileyici merkezi figürde verilmektedir. Yapıtın tamamı durağan bir simge olarak değil, bir olay olarak okunmalı ve algılanmalıdır; bu gerçek anlamda süregiden bir şeyin temsilidir. Zamanın niteliği, taşın hareketsiz maddesine nüfuz eder. Akış ve büyüme, mineral maddeyi, sonu gelmeyecekmiş gibi genişleyen bir organizmaya dönüştürür.

Bombay yakınlarındaki Parel'de, muazzam bir Şiva heykeli vardır; heykelde bu kendine özgü yontusal etki, özellikle çarpıcı bir şekilde sağlanmış (Resim 32). İS 600'e ait, beyaz granitten yapılmış yaklaşık 3 metre yüksekliğindeki büyük blok, bir yol yapımı sırasında tesadüfen ortaya çıkarıldı. Heykeldeki ayrıntılar tamamlanmamış durumdadır. Altta, ortada, her iki ayağı üzerinde (*samapādashānaka*) sağlam bir şekilde duran dev bir tanrı figürü vardır. Havaya kaldırdığı ve tespîh tutan sağ eliyle öğretme jesti (*vyākhyāna-mudrā*) yapar.

Aşağıda duran sol eliyle tuttuğu nesne, heykelin birçok küçük ayrıntısı gibi, tamamlanmamış durumdadır ve bu haliyle, tanımlamamız için yeterince net değildir. Figür belden bileklere kadar uzanan; üst taraftan dikkatlice katlanarak tutturulmuş ince, üste sımsıkı yapışan bir peştamal giymektedir. Göğüs ve omuzlar çıplaktır. Figür, bilezikler ve kolyeyle süslenmiştir. Başlık, tanrıların büyük yogisinin geleneksel yığılmış, karmakarışık saçından oluşur.

Bu tanrıdan yükselerek ikinci bir tanrı, sol elinde Brahmā'ya özgü bir şeyi –dilenci çilecilerin su kabı (*kamandalu*)– taşıyan ve sağ eliyle meditasyon jesti (*dhyāna-mudrā*) yapan bir benzeri çıkar. Ardından bu ikincisinden, on kolunu taç oluşturacak bir yarım daire halinde uzatan bir üçüncüsü belirir ve simgesel şeyler taşır: bir kılıç, bir tespih ve ayırt edilemeyen birkaç nesne, bir kement, bir kalkan, saplı yuvarlak bir nesne ve bir su testisi – bunlar bir yandan şeytani güçleri alt eden kozmik kahramanın, öte yandan da ruhaniliğin temsilcisi arketipal çilecinin simgeleridir. Tümü de çok yönlü Şiva'ya uygun nesnelere sahiptir.

Ancak lingama benzer bir sütun oluşturan bu üç merkezi figür, sağ ve sol yanlarında boy gösteren diğer figürlerle desteklenir. Bunlar şiddetli, yine de ağırbaşlı bir itkiyle, her iki yöne doğru açılan dallar gibidir. Büyük bir olasılıkla yüzleri, bedenleri, giyimleri ve özellikleriyle bizzat tanrıya benzeyen, onun refakatçileri, müritleri ve hizmetkârları olan *ganaları* temsil ederler. Bazıları müzik aletleri, bir tambur ve flüt taşır. Anıtın en alt kısmı, kabataslak yontulmuş, içlerinden yalnızca biri hemen hemen tamamlanmış bu tip beş figürle doludur. Bunlar Şiva'nın müritlerinin beş hizmetkârına denk gelir ve her hizmetkâr tek bir bireyle temsil edilir. Merkezi sütunun üst iki figürünün her iki yanında, bu iki figür birbirinden doğup büyürken,

oluşum halindeki yanal biçimler motifi güçlü bir şekilde ifade edilir. Burada merkezi tanrının benzerleri, her iki elleriyle merkezdeki tanrının jestlerini (*mudrā*) tekrarlar ve özdeş simgeler sergilerler. Uçuş durumundaki bacaklarıyla, eksendeki Şiva sütunundan ileri doğru çıkar, kaynak noktalarından dışarıya süzülürler. Yüzleri, sanki merkezle içkin özdeşliklerini doğrulamak istercesine, ona dönük kalır.

Bu çarpıcı anıtsal eserde, en aza indirilmiş aksesuarlar, aşırı derecede basit üsluptadır: düz yüzükler, bileklik ve pazıbentler. Birçok Hindu (içsel tahayyülden doğan ve bunu amaçlayan) heykelinde tasvir edici ayrıntılar ve süsleme özellikleri kendilerini öylesine belirgin bir biçimde hissettirirler ki, o parçayı durağan bir teferruat saplantısıyla adeta boğarlar; elimizdeki örnekte ise, dinç, ışık saçan, neredeyse başka her şeyi silen bir *élan*'ın [canlılık] lehine, ayrıntılar büyük bir gayretle geri plana atılmıştır. Bu kabartma, asla sona ermeyen bir süreç olarak kavranması gerektiği gibi, göz tarafından da böyle okunmalıdır. Muazzam granit blok, yüzeyi boyunca bir nabız gibi atan ve yükselip alçalan atletik organizmaların yaşam gücüyle, hem dikey olarak hem de yanlamasına genişlemekte gibi görünmektedir.

Yedi temel figürün fiziksel kudreti, görkemli göğüslerinde toplanmıştır. Bunlar aslana benzeyen, geniş omuzlu, ince belli Hindu kahramanının, Hint Üstinsanı'nın (*mahāpuruṣa*) sahip olduğu tipik göğsün ve ayrıca nefes alma alıştırmalarıyla eğitilmiş ve yaşam elementi *prāna*'yı, "Solugu," sonsuz bir miktarda içinde tutabilen kusursuz yogīnin geniş göğsünün güzel birer örneğini sunarlar.

Bu parça bir "Şiva Trimürti,"^Φ Şiva'nın üç görünüş ya da yönünü

^Φ [Kesin bir "Trimürti" (Ekapāda-mürti) değil, daha çok bir Maheṣa-mürti, aynı zamanda bir Teslis: Bkz. T. A. G. Rao, *Elements of Hindu Iconography*, II, ss.

(*tri-mūrti*) gözler önüne serecek şekilde katmanlara ayrılmasının sunumudur. *Şiva Purānaları*, Mutlak'ın kişileşmesi olan bu tanrının, önce kozmik maddenin üç *guna* ya da niteliğinin ilki olan *sattva* yönüyle –sükûnet ve dinginlik– tezahür ettiğini belirtir. *Şiva* bu tezahür evresinde Vişnu'dur. O sırada ilahi öz, hiçbir yaratıcı itkiyle harekete geçmemiş olarak, kendi içinde ve kendi kendine dinlenmektedir; bütün nitelikler ve enerjiler, hareketten yoksun bir uyum durumunda birbirlerini dengelemektedir. Ancak Mutlak'ın bu durağan, uyuşuk durumu, bu kendi içine kapalı, her şeyi barındıran uykusu daha sonra harekete dönüşecektir: nilüfer sudan ortaya çıkar, Brahmā varoluşa açılır, evren evrilmeye başlar. Vişnu olarak *Şiva*, yaratıcı Brahmā'yı –anıtın dikey eksenindeki merkezi figürü– doğurur. Bu, tanrının üç *guna* ya da niteliğinin ikincisi olan *racas* yönüyle –etkinlik, ateşli enerji ve coşku– tezahür etmesidir. Burada En Yüce Varlık, kendi tözünden görüngüsel dünyayı üretir. Son olarak üçüncü yön, yani Kāla-Rudra, yaratılan her şeyi boğan, her şeyi yutan Zaman yönü gelişir. Bu, *Şiva*'nın evrenin dönemsel çözülüşünü getiren, kesinlikle yıkıcı yönüdür. Kāla-Rudra, ilahi tözün *tamas* yönüyle –karanlık, engelleme, öfke, kasvet ve ıstırap niteliği ya da ilkesi– yönüyle kişileşmesidir.

Şiva, Mutlak'ın tümlüğünün bir kişileşmesi olarak görüldüğü zaman, Yüce Tanrı (*maheşvara*) diye adlandırılır. Bu kabartmada tasvir edilen işte bu *Şiva*'dır. Merkezi sütundaki teslis, aynı tözün üç tutumudur; ikincil figürler ise, bu tözden yayılan beş element ve dünyanın biçimleridir.^φ Bu nedenle bu anıtta yer alan bütün figürler aynı

382-385. Bu, yüzlerden hiçbirinin gerçekten Vişnu ya da Brahmā'nın tasviri değil, bizzat *Şiva*'nın çeşitli yönlerinin tasviri olduğu anlamına gelir –AKC.]

^φ Samkhya felsefesine göre, kozmik madde (*prakṛiti*), üç *guna* (*sattva*, *racas*, *tamas*) içinde tezahür eder, ardından bunlar beş elementi üretir, beş ele-

çehre ve özelliktedir; birbirlerine benzerler, çünkü nihai olarak aynı ve tektirler. Hindu felsefesi ve aydınlanmış Hindu ortodoksisi, mitolojinin çok sayıda tanrı ve insanüstü varlıkla dolu olmasına karşın, temel olarak monistik, tektanrıdır. Çok sayıdaki ilahi görünüş aslında yalnızca uzmanlaşmaları, özgül erdemleri, tutumları, bileşenleri ve farklı yüzleri temsil eder. İlahi'nin kendi bakış açısından (yoganın aydınlanmasıyla erişilen bir konumdan) değerlendirildiğinde, varoluşun görünüşte çelişkili yönleri –yaratılış, devam ediş, çözülme– köken, anlam ve son bakımından tektir. Bunlar, üç katmanlı olarak kendini göstermesine karşın, nihayetinde kendi üzerinde yapıyormuş gibi gözüktüğü bütün değişikliklerin ötesinde olan ve bunlardan etkilenemeyen tek bir ilahi tözün ya da yaşam enerjisinin değişen görüngüsel ifadeleridir. Bu birliğin anlaşılması, Hindu bilgeliğinin amacıdır. Mâyâ enerjisinin akışkan oyunu karşısında kafası karışmayıp, en ıstırap verici tezahürlerini bile sevinçle karşılama kudreti, bu görüşün zaferi ve tesellisidir. Hindu bilgeliği, Hindu dini, kaçınılmaz yok oluşu ve ölüm biçimlerini kozmik bir senfoninin karanlık notaları olarak kabul eder; bu muhteşem müzik, çelişkili bir biçimde, Mutlak'ın yüce dinginliği ve sessizliğidir. Tüm deneyim anlarına, yaşamlarımızın ve dünyalarımızın yüzeylelerini parçalayan acılar ve felaketlerden çok daha derin bir Dionysos'a özgü neşe sinmiştir. Parel'deki bu harika, granit başyapıtta olduğu gibi Hindu ruhunda da, tezahür-süreç-sürekli evrim hareketliliği ile ezeli ve ebedi varlığın dingin, durağan sükûneti arasında nihai, olağanüstü bir denge vardır. Bu anıt, her çeşit zıttın tek, aşkın kaynaktaki bütünüyle birliği ve bağdaşmasını öğretmeyi amaçlar. Zıtlar bu kaynaktan dışarı boşanır ve sonra

mentin çeşitli karışımları da bütün görüngüsel biçimleri doğuracaktır.

yine içine gömülürler.^φ

3

ŞİVA-ŞAKTI

Mutlak'ın uzlaşmaz, ama yine de işbirliği yapan zıt çiftlerine ayrıştırılmasını betimlemenin çeşitli yolları vardır. En eski ve en yaygınlarından biri, cinslerin ikiliğine dayanır: Gök Baba ve Toprak Ana, Uranos ve Gaia, Zeus ve Hera, Çin felsefesinde Yang ve Yin gibi. Bu, Hindu ve geç dönem Budist geleneklerde özel olarak vurgulanarak geliştirilmiş bir uyuşumdur; bu geleneklerde şekillerdeki dışsal simgeleştirme her ne kadar çarpıcı ölçüde erotikse de, bütün biçimlerin yananamları neredeyse tümüyle alegoriktir. Bu canlı, resimli kutsal yazılara ilişkin okumaların en ayrıntılı ve aydınlatıcı olanları, Tantralardır – Hinduizmin en geç büyük döneminin Şivacı okullarını temsil eden dinsel metinler. Varlık alanlarını üreten ilk çiftte ilahi özün, üretken yönüyle kişileştirildiğini ve verimli özyansımaya için kutuplaştırıldığını gözden kaçırmamalıyız.^ψ

^φ [Başka bir deyişle bu kabartma, Tanrılığın (Işvara, *kuriós* olarak) gerçekleştirilmesinden önce gelen ve doğasından (“brahmā-rahim”den) her şeyin tıpkı bir anneden gelir gibi doğduğu (bkz. Maheşvarānanda'nın *Mahārtha-mancari*'ni, metin s. 44), içsel doğası “tezahür etmiş ve tezahür etmemiş olan”ın (*vyaktāvvyakta*), yani tek bir özün iki doğasının birliği olan ilk özün, Sadāşiva'nın tasviridir. Bu “Yüce Kimlik”te, bütün karşıtlar çekişmesiz barınır, örneğin *sat* ve *asat*; τὸ ὄν ve τὸ μὴ ὄν ve bu durum (*mokṣa*), aynı şekilde “zıt çiftlerden”, örneğin insanın Cennetten Kovulma sonucu elde ettiği iyi ve kötü *bilgisinden* gelir –AKC.]

^ψ [Karş. Heinrich Zimmer'in “Some Aspects of Time in Indian Art,” *Journ. Indi-*

Tanrı ve Tanrıça'nın erotik oynaşma durumunda gösterilmesinin göz kamaştırıcı bir örneğine, zevcesiyle birlikte Şiva'yı tasvir eden bir Bengal kabartmasında rastlanır (Resim 34). Tanrıça, sağ koluyla omzuna sarıldığı tanrının sol uyluğunda otururken, tanrının sol kolu yumuşak bir şekilde onun beline dolanmıştır. Katı ve maskeye benzeyen iki çehre, yoğun bir heyecanla birbirine bakmaktadır. Derin ve sonsuz bir coşkuyla dolu bakışları, görünüşte iki olmalarına karşın, temelde bir olduklarının gizli bilgisiyle doludur. Mutlak, hiç kuşkusuz evren ve yaratıklarının iyiliği için bu düâlitide açıklanmıştır ve görüngüsel dünyayı tanımlayan tüm yaşam kutupsallıkları, uzlaşmazlıklar, güç ve element ayrımları bu düâliteden türemiştir. Bu muhteşem çift, ayak ve kol bileklikleri, pazıbentler, değerli gerdanlıklar ve kraliyet taçlarıyla donatılmıştır. İlahi yaratıcı enerjisi simgeleyen nilüfer tahtında otururlar. Şiva'nın kıvrılmış sol ayağının altında küçük bir nilüfer yastığı görünür; ilahi çiftin ayaklarının altında böylesi iki yastık daha vardır. Aşağıda, ikisinin havyan taşıtları (*vāhana*), yani Tanrıça'nın aslanı ve Şiva'nın öküzü Nandī dinlenmektedir.

Şiva'nın dört kolu vardır. Biriyle zevcesine sarılır, diğer ikisiyle çatallı zıpkınını (bir kahraman olarak sahip olduğu silah) ve tespini (çileci olarak simgesi) tutar; ikisi birlikte etkin ilke ile tefekkürün, dışadönüklük ile içedönüklüğün onda bir araya gelişini simgeler. İkinci sağ eliyle de, göğsünün altında bir nilüfer bitkisinin ince sapıyla sarmalanmış ve nilüfer yapraklarıyla taçlanmış bitki sapına benzer bir simgeyi tutar. Bu, tanrının üretici özünün simgesi olarak lingamdır. Tanrı bu simgeyi sessizce tanrıçaya sergilerken, tanrıça da

an Society of Oriental Art, I, 1933, özellikle s. 48; ve benim "Tantric Doctrine of Divine Biunity": *Annals Bhandarkar Research Institute*, 19, 1938 –AKC.]

sol eliyle bunun tamamlayıcısını, oluklu, kabarık, dışbükey bir simgeyi havaya kaldırır.

En altta sağda, çok küçük bir boyutta, oğulları olan fil başlı Ganeşa, “Orduların (*gana*) Efendisi (*işa*)” görülür,^φ bu tanrının borusu, salyangoz kabuğu, üç ayaklı bir tahtın yanında durur. İlahi çiftin diğer oğlu Skanda-Kärttikeya, tam karşıda, solda, sol elinin parmaklarıyla bir davulu çalarken ve başının arkasında bir kılıcı savururken tasvir edilmiştir. Bu ikisinin hemen üstünde, heykeli yaptıran ve tapınağa bağışlayan kişinin ve ailesinin portreleri vardır, kavuşturdukları elleriyle çiçekler sunarlar. Kompozisyonun Şiva tarafında yer alan babaya iki oğlu eşlik ederken, Tanrıça'nın tarafında da anne ve iki kızı vardır. Böylece insan çiftinin de ilahinin mistik birliğine dahil olduğu gösterilir; onlar da tek bedendir.

Nilüfer tahtının her iki yanında –ilahi çiftin göğüs hizasında– göksel refakatçiler, ellerindeki sineklikleri aşağıya dönük tutarak dururlar. Tüyden yapılmış sineklikleri tutan böylesi taşıyıcılar^ψ genellikle görkemli bir şekilde oturan kralların yanlarında dikilir, ama bir kural olarak ellerindeki sineklikleri havada tutarlar. Bu örnekteyse

^φ [Ganeşa, *Rig Veda*'daki Agni-Brihaspati'ye, “Orduların Efendisi”ne (yani Marutların, Solukların ve ruhun Güçlerinin ordularının efendisine) karşılık gelir ve Skanda sırasıyla Sacerdotium (*brahma*) ve Regnum'u (*işatra*), yani Sıradan Halk'ın (*vişa*) “ordularını” temsil eder. Ganeşa'nın fil başı, *Atharva Veda*'da Güneş'e ve Brihaspati'ye atfedilen “filsel haşmet” (*hastī-varcas*) ve “güç”e karşılık gelir. Dolayısıyla Ganeşa, genellikle belirttiği gibi “halk kaynaklı” değil, hiyerarşi kaynaklı bir kavramdır. Karş., ayrıca Alice Getty, *Ganesa*, Oxford, 1926 –AKC.]

^ψ Hindustani, *cāuri*, Sanskritçe *cāmari*'den türetilmiş, o da yak anlamına gelen *camara*'dan gelmiştir. Sineklikler, bu Tibet yük hayvanının beyaz kuyruğundan yapılır.

dindarca esrime nedeniyle refakatçılarının öylesine akılları karışmıştır ki, kendilerine verilen görevi yerine getirmeyi bile unutmuşlardır. Aslına bakılırsa tanrı ve zevcesinin birbirlerine bakarken sergiledikleri duygular, ister insan olsun ister ilahi varlık, bu sahneyi izleme ayrıcalığına sahip olan bütün figürleri etkilemiştir. Yalnızca bağışçılar ve sineklik taşıyıcılar değil, çoğu göksel müzisyenlerden oluşan Şiva'nın hizmetkârlar ordusu da yüce bir saadetle doludur. Tahtın üzerinde, çerçevenin en tepesinde yer alan yüz, kutsal Şiva mekânlarında ve Şiva tapınaklarının kapılarının üzerinde yaygın bir biçimde karşılaşılan bir iblis maskesi süslemesidir. Bu, Kirtti-mukha, "Görkemin Çehresi" adı verilen kötülüklerden koruyucu bir araçtır; işlevi dinsizliği önlemek ve mümini korumak olan, tanrının korkunç yönünün bir tezahürüdür.

Bu klasik Tanrı ve Tanrıça teması Hindu sanatının taş ve bronz anıtlarında çeşitli şekillerde tekrar tekrar ortaya çıkar. Tanrı ve Tanrıça, Mutlak'ın kendini ilk ifşa edişidir; eril, Sonsuzluk diye bildiğimiz edilgen yönünün, dişil ise harekete geçirici enerjinin (*şakti*), Zaman'ın hareketliliğinin kişileşmesidir. Görünüşte karşıt olmalarına karşın, özde birdirler. Kimliklerinin gizemi burada simgelerde ifade edilir. Tanrı, Parel anıtında üç katmanlı olarak gördüğümüzdür; lingâmın "kök figürü"nde ikamet edendir. Tanrıça ise yonidir, sürekli dönen kâinat devirlerinin, sonsuzbir biçimde genişleyen uzayın, canlı hücredeki her bir atomun ana-rahmidir. Tanrıça'ya "Evrensel Kudret" (*şakti*), "Üç Dünyanın En Güzeli" (*tri-pura-sundarī*) denir, mit dünyasında Umā, Durgā, Pārvatī, Kālī, Çāmundā, Gaurī, Haimavatī, Vindhyaśinī olarak bilinir. Tıpkı Tanrı'nın her erkekte canlı bir karşılığının olması gibi, Tanrıça'nın da her kadında canlı bir karşılığı vardır.

Ancak bu oturmuş çiftler, gizemi sunuşlarında durağandır. Daha hareketli –büyüyen ve genişleyen biçimi tasvirinde tipik bir biçimde Hintli olan– bir simge, muazzam bir etkililiğe sahip Şrı Yantra, “Uğurlu Yantra,” “Yantraların Üzerindeki Yantra” tarafından sunulur (Resim 36). Görünüşte geometrik bir aygıttan başka bir şey olmamasına karşın, bu karmaşık çizgisel kompozisyon, meditasyona bir destek olarak düşünülmüş ve tasarlanmıştır – daha kesin bir biçimde söylemek gerekirse, sonsuzluk ve zamanın kutupsal oyununun ve mantığı sarsan çelişkinin yoğunlaşmış bir biçimde tasavvur edilmesinde ve içsel olarak birebir deneyimlenmesinde yardımcı olarak kullanılır. Ancak bunun anlamının çözülmesi ve etkilerinin zihinde deneyimlenmeye başlaması için, bakan kişi, bu kompozisyondaki kısa ve özlü tasvirin Doğu metafiziğinin temel ilkeleriyle olan ilişkisini anlamak zorundadır. Bu kompozisyon, Hindu mit ve simge dünyasının bütün anlamını tek bir anda özetler.

Öyleyse başlangıç olarak şu soruyu soralım: “Yantra” teriminin anlamı nedir? Sanskritçede *-tra* soneki, araç ya da aletleri ifade eden adların çekiminde kullanılır. Sözelimi *khan* “kazma” demektir, *khani* “kazmak ya da kökünü çıkarmak”tır; *khanitra*, “kazmak için kullanılan bir araç, bel, çapa, kazma, kürek, oluk açmakta ve tohum ekmek üzere delik kazmakta kullanılan ilkel bir sopa” anlamına gelir. Benzer şekilde (etimolojik olarak “*mental*”le [zihinsel] bağlantılı olan) *man* “düşünmek ya da akılda olmak” demektir; dolayısıyla *mantra* “zihinlerimizde bir şeyi uyandırmak ya da üretmek için kullanılan bir araç,” özgül olarak da “bir tanrının görüntüsünü ve içsel varlığını akla getirmeye ya da akılda uyandırmaya yarayan kutsal bir kural ya da

büyülü bir tılsımdır.”^Φ Buna uygun olarak, *yantra* da *yam* yapmakta kullanılan bir araçtır.

Peki ama *yam* ne anlama gelir? “Gem vurmak, boyun eğdirmek, yönetmek, denetim altına almak. *Yam* fiili, bir element ya da varlıkta içkin olan enerji üzerinde denetim kazanmak demektir. Dolayısıyla *yantra* da, birincil anlamında, her tür makineyi –yani sanayi öncesi, teknik öncesi anlamında makine– ifade eder: sulama için su toplayan bir baraj, bir kaleye taş fırlatan bir mancınık – insan istencinin belirli bir amacı için enerji sağlamak üzere inşa edilen her türlü mekanizma. Hindu ibadet geleneğinde “*yantra*,” ibadet araçlarının, yani idoller, resimler ya da geometrik diyagramların genel adıdır. Bir *yantra* (1) İlahinin belirli bir kişileşmesinin ya da yönünün tasviri, (2) Bir tanrıya yönelik dışsal ibadet araçlarından (idol, kokular, sunular, yüksek sesle dile getirilen dualar) sonra, yüreğin derinliklerinden tapınma modeli, (3) Benliği, yavaşça değişen içerikleriyle, yani bütün değişim evrelerindeki tanrıyla özdeşleştirirken, bir görünümün yavaş yavaş gelişmesi için bir çeşit plan ya da program olarak hizmet edebilir. Bu üçüncü durumda *yantra* hareketli unsurlar barındırır.

Öyleyse bir *yantranın*, psişik güçleri bir desen üzerinde yoğunlaştırarak denetim altına almayı ve bu desenin tapınanın tasavvur gücüyle yeniden üretilmesini amaçlayan bir araç olduğunu söyleyebiliriz.

^Φ Başlangıçta mantra sözcüğü yalnızca zihinlerimizde bir şey üretmekte kullanılan sözel bir araç anlamına geliyordu. Bu aracın da bir güce sahip olduğu düşünülüyordu. Bir sözcük ya da kural –örneğin “demokrasi” ya da “iyilik”– zihinsel bir varlık ya da enerjiyi temsil eder; onunla zihinde bir şey üretilir, belirginleştirilir. *Mantra-şakti* terimi, sözcüklerin bir kural ya da etkili bir slogan içinde bir araya getirildiği zaman sahip olduğu bu büyümlü güce işaret etmek için kullanılır.

Yantra içsel tasavvurlar, meditasyonlar ve deneyimleri harekete geçirmekte kullanılan bir makinedir. Söz konusu desen, tapınılacak tanrıya, kavranacak insanüstü varlığa ilişkin durağan bir görüyü çağırabilir ya da bir sürecin halkaları veya basamakları gibi birbirinden büyüyen ve açılan bir dizi tasavvur geliştirebilir.

Bu ikincisi daha değerli, daha ilginçtir ve erginlenmiş kişiden daha büyük taleplerde bulunur. Bu, iki yönde işler: öncelikle bir evrim akışı olarak ileriye, ardından, daha önce kazanılan görülerin etkisinin ortadan kaldırıldığı bir yok etme süreci olarak bir kez daha geriye doğru. Yani bu işleyiş, dünyanın evrilmesi ve tersine bir yok etme süreciyle sona erdirilmesinde Mutlak'ın tezahürünün aşamalarını ya da yönlerini küçük çapta da olsa yeniden ifade eder. Dahası müminin tasavvur kudretinin, yaratılış ve çözülmeden oluşan bu ikili süreci iki şekilde takip etmesi gerekir: bir yandan zamansal ve uzaysal bir gelişme, öte yandan da uzay ve zaman ayrımını aşan bir şey –uzlaşmaz yönlerinin tek ve biricik Öz'de aynı anda varolması– olarak. Dolayısıyla bir yandan hareketli diyagramlar desenin merkezinden çevreye doğru sürekli bir genişleme sürecini ima eder ve ilerleyişi için bir zaman akışı talep ederken, öte yandan bunlar, aynı anda ortaya konulan varlık derecelerinin hiyerarşisi ya da aşamaları olarak kavranmalıdır; bu hiyerarşide en yüce değer merkeze yerleştirilmiştir. Bu dereceler, Mutlak'ın, Mâyâ-Şakti'nin görüngüsel düzlemindeki çeşitli dönüşümlerini veya yönlerini simgeler^Φ ve bununla birlikte insanın ruhunun ve bedeninin yapısının resimsel bir çözümlemesini sunar; çünkü dünyanın çekirdeği olan En Yüce Öz (*brahman*), insanın varoluşu-

^Φ Mâyâ ve Şakti tanımları için krş. s. 34-7.

nun özü olan En Yüce Benlik'le (*ātman*) özdeştir.⁴ Bu nedenle yantra tarafından yaratılan tasavvurlar, meditasyonlar ve deneyimler yalnızca ilahi özün evrenin üretim ve yıkımındaki yansımaları olarak değil, aynı zamanda (dünya süreçleri ve evrim aşamaları insan organizmasının yapısında ve tarihinde kopya edildiği için) müminin psişesinden yayılan ürünler olarak kabul edilmelidir. Yoga uygulamasıyla birlikte kullanıldığında yantra diyagramının içeriği, yoga deneyiminin dereceleri aracılığıyla, gündelik naif “cehalet” (*avidyā*) durumundan içe doğru bir ilerleyişle, Evrensel Benlik'in (*brahman-ātman*) kavranmasını sağlayan bilinç aşamalarını temsil eder.

Bütün yantra diyagramlarının tipik özelliği, Şrī Yantra unsurlarıdır (Resim 36): (1) Düzenli bir desene uygun olarak kırılmış düz çizgilerden oluşan kare bir dış çerçeve, (2) ortak merkezli daireler ve

⁴ *Brahman*, her şeyde yaşayan Yaşam'dır, [Heraklitos'un “daima yaşayan Ateş”i, Platon'un “daima üreten Doğa”sı –AKC.] “Asla doğmaz, asla ölmez, ne önceden yok olmuştur ne de ilerde yok olacaktır. Doğmamış, ezeli ve ebedi, daimi ve ilksel olan O, gövde parçalandığı zaman parçalanmaz.” (*Bhagavad Gītā*, 2. 20). Bu “O,” kendi bireysel varoluşumuzun kökü olarak içedönük olarak deneyimlendiğinde, *Ātman* (Benlik) olarak adlandırılır. Dışsal, evrensel akışı destekleyen biçim olarak sezildiğinde, O, *Brahman*'dir (Mutlak). *Brahman-Ātman*, hepimizin içindeki Tüm, insan aklını aşar, insan hayal gücü onu kavrayamaz ve betimleyemez; yine de içimizdeki (*ātman*) Yaşam'ın kendisi olarak deneyimlenebilir veya kozmosun (*brahman*) Yaşam'ı olarak sezilebilir.

“O'nun kavranamaz olduğunu bilen kavrar;

O'nu tasavvur eden, O'nu kavrayamaz.

Bilen kişiler için O bilinemezdir,

Bilmeyenlere bilinirdir.” (*Kena Upaniṣad*, 2. 3.)

[Bu nedenle ancak yadsımlarla, Hıristiyan dinbiliminde olduğu gibi *docta ignorantia*'yla (cehalet öğretisi) bilinebilir –AKC.]

stilize nilüfer yapraklarından oluşan bir düzenleme, (3) iç içe geçmiş dokuz üçgenin ortak merkezli bir kompozisyonu. Kare çerçeve, Tantik gelenekte “titrek” (*şişirita*) olarak adlandırılır, yani soğuktan titremekte olduğu gibi. Bu ilginç tanım, çerçevenin simgesel anlamına değil, biçimine gönderme yapar. “Titrek” çerçevenin temsil ettiği şey, dört bir yöne açılan dört kapısı, her bir girişin önünde birer sahanlığı ve mihrabın yerden yüksek zeminine uzanan birkaç basamaklık bir merdiveni bulunan kare biçimli bir mihraptır. Bu mihrap, tanrının tahtıdır (*pītha*) ve müminin yüreğinin merkezi olarak düşünülmelidir. Sonuçta müminin özgül varoluşunun, ezeli ve ebedi, yüce Benliğinin ilahi çekirdeğinin simgeleştirilmesi olarak anlaşılması gereken kendi özel “Seçilmiş Tanrısı” (*iṣṭa-devatā*) işte burada ikamet eder.^φ

“Titrek” çizginin kare mihrabın dört duvarına işaret etme özelliği, temel çizgisel desen renkler ve biçimlerle dolu olduğunda özellikle belirgin hale gelir. Ayrıntılarla bezenerek son derece güzel resimlere dönüştürülen Lamaistik bir dairesel desenler geleneğinin (*mandala*) bitmez tükenmez bir muhteşem biçimler hazinesi ürettiği Tibet'te yaygın durum budur. Bu kuzey Budist geleneği Hindu –özellikle de Şiva-Şakti– düşünceleriyle dolu öğretilerin etkisi altında gelişmişti. Örneğin Resim 37'de görülen, kutsal Lhasa kentinden çok güzel bir tapınak-tavanı süslemesinde kusursuz bir yantra diyagramı yer alır,

^φ [“Ezeli ve Ebedi Benlik”: Yani benliğin ölümsüz Benliği ve Lideri, belirli bir erkek ya da kadındaki Ortak İnsan; *bütun* ibadetler nihayetinde ona yöneliktir. “O sensin.” “Kim ki, ‘O biridir, bense bir başkası’ diye düşünerek herhangi bir tanrıya ‘öteki’ olarak sığınır, o bilmez.” (*Brihadāraṇyaka Upaniṣad*, I. 4. 10.) “Kimi basit insanlar vardır ki, Tanrı’yı *orada*, kendilerini de *burada* diye düşünürler. Bu böyle değildir; Tanrı ve ben biriz.” (Meister Eckhart, Pfeiffer, s. 469) –AKC.]

ancak diyagramda İştā-devatā'nın konumunda bir Budha figürü ve baştan sona Budist ayrıntılar vardır. Süslemenin merkezindeki kişileştirme ilk, ezeli ve ebedi Ādi-Budha ya da Vairoçana'dır. Ondandır hareketle dört yöne ve aradaki dört noktaya, renkleri, jestleri ve özellikleri farklı olan sekiz adet sureti ya da özünün tezahürü yayılmaktadır. Bunlar, değiştirilemez Mutlak'tan çıkıp dünyaya giden özgül bileşenlere işaret eder. Evreni aydınlatan ve genişleten bu suretler kozmik çiçeğin merkezinde olarak tasvir edilirler. Kozmik çiçeğin merkezi de kare mihrap içinde yer alır ve dört yönün her birinde titizlikle yapılmış resimli kapılar yükselir. Bunların ötesinde daha önemsiz görünüşler, kapı muhafızları, törensel şemsiyeler ve Lamacı kültürün öteki sembelleri vardır. Son olarak, yaratılmış evrenin nilüferinin en dış kenarı, çeşitli renklerde altmışdört taçyapraktan oluşan muazzam bir çiçek tacı olarak resmedilmiştir.

Budha figürünün önemini anlamak ve açıklamak için bir an durmamız gerekiyor. Kusursuz Bodhisattva'nın ya da Budha-zihninin başlı başına yalnızca tek bir öz, yani Budhalık, aydınlanmanın kendisi, Māyā-cehaletinin bütün ürünleri ve sonuçları aşıldıktan sonra gerçekleştirilen ve ulaşılan o betimlenemez durum ya da öz vardır. Bu, deneyim ve bilgileri, tanımlanabilir sınırları ve özellikleri farklılaştırmanın ötesindeki katıksız "Öylelik" ya da "Şu Olma"dır. Bu, *tatha-tā*, sözcüğün tam anlamıyla, "öyle" (*tathā*) olma durumu (*tā*)dır. *Tathā*, "evet, öyledir, öyle olsun, amin" anlamına gelir. Bu gündelik, içten bir onaylamadır. Dolayısıyla *tatha-tā*, "öylelik" terimi, Nirvāna aydınlanmasının, gerçekten gerçek tek durum ya da özün, bozulamaz ya da çözümlenip yok olmaz olan tamamen olumlu yönünü temsil eder. Bilinçliliğin tüm diğer durumları inşa edilir ve bir kez daha çözülür – duyu deneyimleri, düşünebilme ve duygularla uyaklılık durumu,

açıklanamayan görüntüleriyle düş durumu, hatta “daha yüce” deneyim durumları. Ancak *tatha-tā* durumu tahrip edilemez; çünkü aynı anda Mutlak’ın deneyimi ve gerçekliğidir. Ve bu durum “boyun eğmez” (*vacra*) diye adlandırılır; çünkü ister fiziksel şiddetle, ister eleştirel-analitik düşüncenin gücüyle olsun bölünemeyecek, parçalanamayacak, çözülmeyecek ve hatta tahrip olmayacak niteliktedir.

Tatha-tā için mümkün olan tek antropomorfik simge, boyun eğmezlik deneyimine erişen Budha’dır. Ve en uygun simgesel nesne ya da araç da Gök Baba’nın, daha sonraları da tanrıların kralı Indra’nın silahı olan yıldırımdır. Buna uygun olarak yıldırım (*vacra*, “boyun eğmez” için kullanılan sözcükle aynı), kendisini Vacrayāna, “Karşı Durulmaz Yıldırımın Taşıtı,” “Aşkın Gerçeğin Boyun Eğmez Hakikatine Giden Yol” diye adlandıran özel bir Budist öğretisi okulunun simgesidir. Vacra burada ikonografik süslemenin mümkün olan her yerinde yaygın bir biçimde kullanılır. Kötü güçlerin kovulmasında kullanılan büyülü bir asa ya da kutsal metinlerin anlatımında zamanı işaretleme için kullanılan çingırağın sapı olarak ortaya çıkar (Resim 47). Lhasa’daki tapınak tavanındaki desende, sekiz vacra ortadaki Budhayı, onaltı vacra ondan çıkan sekiz yansımayı, otuziki vacra da kozmik nilüferin dış kenarını çevreler. Aynı zamanda bu, Vacra-dhara, “Boyun Eğmez Tözü ya da Silahı (*vacra*) Tutan ya da Kullanan (*dharma*)” olarak bilinen son derece önemli, simgesel bir Budha-tipinin temel özelliğidir. Bu figür, Gerçekliğin Öylelik’inin Yüce Kişileşmesi olarak değerlendirilir; dolayısıyla Vacra-sattva, “Özü ya da Varlığı (*sattva*) Boyun Eğmez Töz Olan” olarak adlandırılır. Tıpkı Hindu tanrıların hayvan “belirleyicileri”nin özde, taşıdıkları antropomorfik biçimlerle özdeş olmaları gibi, Vacrayāna mezhebinin bu en yüce simgesinde de boyun eğmez yıldırım onu elinde tutan Budha’yla özdeştir.

Görüngüsel dünyayı üreten ve koruyan Mutlak'ın bir simgesi olarak, Vacradhara-Vacrasattva, nilüfer tahtına oturmuş olarak tasvir edilir. Başlangıçta tanrıça Padmā'ya –evrenin anası ya da yonisi–^Φ özgü bir işaret ve “taşıt” olan bu nilüfer ölümsüz, boyun eğmez, ezeli ve ebedi Töz'ün üretkenlik kudretinin (şakti) simgesidir. Dolayısıyla nilüfer üzerindeki ya da içindeki bir Budha, Zaman evrenine nüfuz eden ve onu kalıcı kılan aydınlanmanın özünü simgeler.

Bu gizemin, Hindu Tanrı ve Şakti'si desenine dayanan farklı bir simgesiyle, Tibet ikonografisinde yaygın bir biçimde karşılaşılır: dişil karşılığına sımsıkı bir şekilde sarılan Vacradhara (Resim 35). Bu yerleşik davranış Tibetçede “Yab-Yum” olarak bilinir. Büyük bir yoğunlaşma ve özümlenme içinde birbirine karışıp birleşen iki figür, asla bozulmaz bir sükunetin hakim tavrı içinde nilüfer tahtında oturur. Her ikisi de kral Bodhisattvaların mücevherli giysilerini ve taçlarını taşır. Ifşa edilmiş Mutlak'ın iki yönü olan Sonsuzluk ve Zaman'ın, Nirvāna ve Samsāra'nın nihai özdeşliği herhalde bundan daha görkemli bir samimiyetle tasvir edilemezdi.

Şimdi Şrī Yantra'ya geri dönersek, soyut çizgisel tasarım içinde aynı temel çifti algılayabiliriz. Şekilde birbirine geçen, beşi aşağıya, dördü de yukarıya dönük dokuz üçgen vardır. Aşağıya dönük üçgen, yoniye karşılık gelen dişil simgedir; buna “şakti” adı verilir.^Ψ Yuka-

^Φ Karş. s. 104-118.

^Ψ Aynı şekilde Yunan sözcükbilimcilerine göre Yunanca Δ delta harfi (yukarıya bakmakla birlikte) dişili simgeler: “Δελτα, ειδωλον γυναιχειον” Ayrıca Avrupa çingeneleri, simge dillerinde, kadın cinsini üçgenlerle belirtir; bu, onlara kadim anavatanları olan Hindistan'dan gelen bir kullanımdır. Bir evin sakinlerinden ne bekleyebileceklerini arkadaşlarına haber vermek için evin çitine ya da kapı pervazına gizlice koydukları işaretler arasında, içerideki ka-

rıya dönük üçgen, erkeği, lingamı anlatır ve “ateş” (*vahni*) olarak adlandırılır. *Vahni*, *tecas*’la eş anlamlıdır, “ateşli enerji, güneş ısısı, kralın görkemi, çilecinin tehditkâr coşkusu, sıcakkanlı organizmanın beden ısısı, tohumda yoğunlaşmış yaşam gücü” demektir. Dolayısıyla vahni üçgenleri tanrının özünü, şakti üçgenleri de zevcesinin dişil özünü anlatır.

Dokuz sayısı, Mutlak’ın, evrimin birbirini izleyen aşamalarında derecelendirilmiş kutupsallıklarda, kozmik ve dişil enerjilerin yaratıcı etkinliklerinde farklılaştığı sıradaki ilksel ortaya çıkışını anlatır. En önemlisi Mutlak’ın kendisinin, Gerçekten Gerçek’in tasvir edilmediği olgusudur. O tasvir edilemez; çünkü biçim ve mekânın ötesindedir. Mutlak, yoğunlaşma halindeki mümin tarafından, bütün üçgenlerin karşılıklı oyunu içinde bir gözden kaybolma noktası, “damla” (*bindu*) olarak tasavvur edilmelidir. Bu Bindu, bir nevi güç-noktasıdır, tüm diyagramın genişlediği, görülmez, ele geçmez merkezdir. Ve şimdi, şakti üçgenlerinin dördü, tasvir edilen vahni karşılıklarıyla bağlantılanırken, beşincisi ya da en içteki, gözle görülmez Nokta’yla birleşmek üzere açıkta kalır. Bu, İlk Şakti’dir, aşkınsal Şiva’nın zevcesi, saf, dingin Brahman’ın, Büyük Kaynak’ın dişil bir tezahürü olarak yaratıcı enerjidir.

Şiva-Şakti heykelleri gibi, Şrī Yantra da, işbirliği halindeki karşıtların dur durak bilmez bir etkileşimi olarak, gerek evrensel gerek bireysel düzeyde Yaşam’ı simgeler. Yukarıdan genişleyen beş dişil üçgen ve aşağıdan doğan dört eril üçgen, kesintisiz yaratım sürecini anlatır. Kesintisiz bir şimşekler silsilesi gibi birbirlerinin içine dalar ve

dinlann sayısını bildirmek üzere çizdikleri bir ya da daha çok üçgen de vardır.

ezeli ve ebedi üretkenlik anını yansıtır. – yine de bu geometrik sakinliğin durağan bir deseninde sergilenen bir hareketlilik. Bu, dünyanın görüngüsel serabının sırrının bir anahtarı olan soyut bir diyaframda tasvir edilen arketipal Hieros Gamos ya da “Mistik Evlilik”tir.

4

YÜCE TANRI

Eril ve dişil ilkelerin bu kutupsallığı, Hindu simgesel sanatının en muhteşem belgelerinden birinde, İÖ sekizinci yüzyılda yaratılan, klasik dönemin bir başyapıtı olan büyük Elephanta'nın Şiva-Teslisinde ifade edilmiştir (Resim 33). Bu yapıt, tapınağın ana idolü değildir; tapınaktaki temel ibadet nesnesi Resim 29'da görülen taş lingamdır.^Φ Aslında ana tapınağı kuşatan, yeraltındaki bu muazzam kaya oyma salondaki bir dizi kabartmadan yalnızca bir tanesidir. Buna karşın kolay kolay bir benzeri bulunamayacak bir sanat yapıtıdır. Tasvir ettiği şey, tam olarak Mutlak'ın görüngüsel varoluşun düalitelerinde kendini ortaya koyma gizemidir; bunlar eril ve dişil kutupsallığı tarafından insan deneyiminde kişileştirilir ve doruğuna varır.

Üçlü imgenin ortadaki başı, Mutlak'ın tasviridir. Görkemli ve yüce olan bu baş, diğer ikisinin içinden çıktığı ilahi özdür. Bu varlığın sağ omzunun üzerinden, Şiva'nın, Yüce Tanrı'nın (*mahādeva*) eril profili merkezi biçimden çıkararak sürekli olarak büyür – kavisli konturlarında eril kudret, istenç gücü ve meydan okuma vardır; mağrurluk, yiğitlik ve öfke çenesi, alnı ve burnunun dibinde parlamaktadır; eril

Φ Bkz. s. 146'daki tartışma.

bilinçlilik bükülmüş bıyıkta sergilenir. Buna uygun olarak, ortadaki maskın solunda dişil ilkenin profili yer alır – tarif edilemez bir çekiciliğe sahiptir, doğanın baştan çıkarıcı gücüdür, tomurcuk ve meyvedir, bir büyüleyiciliği vardır ve olası bütün tatlılık vaatleriyle dolup taşar. Kadınlığın bu ayartıcı maskesinde, duyuların bütün zevkleri vardır: *das Ewig-Weibliche* [Ezeli ve Ebedi Dişi] (*Faust*'u Fransızcaya çeviren ilk kişi olan Gérard de Nerval, bu çevrilemez terim için Fransızca hoş bir karşılık yaratmıştı: *le charme éternel*).

Ancak ortadaki baş, yüce, düşsel bir mesafelilik içinde kendi içine kapalıdır. Bu kayıtsızlığı sayesinde, uzlaşmaz özelliklerini sergileyişlerini bütünüyle görmezden geldiği sağ ve solundaki iki figürün jestlerini susturur. Ortadaki kişileşmeden kesintisiz bir biçimde doğan ve evrilen bu iki farklılaşmış profil kabartma halinde tasvir edilirken, onları doğuran merkezi baş, ortada tam olarak yontulmuştur. Yerinden oynatılamaz, güçlü, merkezi biçim mağrur ve dingin taşsal sessizliği içine gömülmüştür ve muhteşemdir, iki yanal çehrenin belirgin özelliklerinden üstündür, onları eritir ve kendi içine katar: kudret ve hoşluk, saldırgan dinçlik ve umutlu isteklilik. Aşkînsal dinginliğiyle muhteşem, kapsamlı, gizem dolu bu figür, onlara boyun eğdirir ve ezeli ve ebedi hareketsizlikte onların yaratıcı geriliminin etkilerini siler. Yan figürlerin kutupsallığından habersiz, kendi muazzam ağırlığına kayıtsız olan muhteşem Orta, Bindu'nun bu görkemli görünüşü,^φ dünyanın Mâyâ'sını sonsuza kadar üreten ilkel, arketipal kutupsallığı sakın bir biçimde geçersiz kılar. Görünüşe göre onların etkileşiminin zevkini ve acılarını hiçbir biçimde hissetmez. Anlaşılan bu belirsiz varlık insan bilincine yansıdığı şekliyle evrenin

^φ *Bindu*: “damla,” yani Mutlak, karş. s. 168.

ve yaşayan bireyin süreçlerini hiçbir biçimde bilmez. En azından kudretli kayıtsızlığında, etkilenmemiş bir biçimde hareketsizdir – aynı şekilde insanın en içteki Benlik'i, Âtman'ı da, boyun eğmez Varlık'ını sarıp sarmalayan kılıfların acılarının ve zevklerinin, organik ve psişik süreçlerinin orta yerinde, umursamazcasına öylece durur.

Ortadaki baş, Sonsuzluk'un yüzüdür. Hiçbir şeyde ısrar etmeden, aşkınsal uyum içersinde harmanlanmış bir biçimde iki yanındaki çifte varoluşun tüm güçlerini kendi bünyesinde barındırır. Katı sükûnetinden dışarı zaman ve yaşam süreçleri sürekli olarak akmaktadır – ya da görünüşte akmaktadır: Orta'nın bakış açısıyla, akan hiçbir şey yoktur. Sonsuzluk'un yüzünün yüce huzurunda, duygu dolu iki kabartma-profil, buluta benzer bir hal alır. Uzay ve zaman sahnesindeki oyunları, ışık ve gölge oyunu kadar asılsız bir etki verir hale gelir. Kalıcı bir biçimde kendilerini her iki yönde de gösteren –yine de aralıksız bir biçimde çıktıkları özün kendisi tarafından tümüyle göz ardı edilen– bu iki profil dünyadaki büyük gösterinin yapımcıları ve yönetmenleri gibidirler, sonsuz sayıda oyuncuda kendi kendilerini yeniden üretirler. Bu büyük gösteri yalnızca “cehalet”imizle (*avidyā*) izlenir niteliktedir; uyanmış gözün önünde ortadan kaybolur. Vardırılar ve yokturlar. Duman gibi, kendileri ve yaratımları gelir geçer, akar ve yiter gider. Bu, Mâyâ'nın gerçek doğası, yani –ister kişisel ister ortaklaşa, ister tarihsel ister kozmogonik olsun– yaşamın, bizim bireyselleşmiş, sınırlı, dayanıksız bilincimiz tarafından bizler uyanık ya da uykudayken, hatırlar ya da unutturken, eylemde bulunur veya acı çekerken, ellerimizi şeyler üzerine koyarken, ama kendimiz kendi avcumuzdan kayarken deneyimlenen görüngüsel karakteridir.

İki profil olagelmektedir; evren olagelmektedir; birey olagelmektedir. Ama hangi anlamda olagelmektedirler? *Gerçekten* olmakta mı-

dırlar? Ortadaki maske, hiçbir şeyin olmadığı, hiçbir şeyin gelip geçmediği, değişmediği veya bir kez daha çözümlenip yok olmadığı Ezeli ve Ebedi'nin hakikatini ifade etmeyi amaçlar. İlahi öz, tek gerçek, kendi içindeki Mutlak, en içteki En Yüce Benlik'imiz kendi yüce Boşluk'una gömülmüş, alimi mutlak ve kadiri mutlak, her şeyi ve her yeri kapsayan olarak kendi içinde ikamet eder. Bu, Âtman-Brahman'ın portresidir. Ve Mâyâ'nın çelişkisi de buradadır: evren ve kişiliklerimiz de merkezden doğan, ancak onun tarafından görmezden gelinen bu eril ve dişil profiller kadar –ama daha fazla değil– gerçektir. Brahman ve Mâyâ bir arada varolurlar. Mâyâ, Brahman'ın sürekli öztezahürü ve özdeğişimidir – bir yandan onun kendini ifşa edişi, öte yandan onun çok renkli, gizleyici peçesidir. Bütün dayanıksız şeylerin her düzeyde saygınlığı da buradan gelir. Onların genel toplamına bu nedenle, Mâyâ-Şakti-Devî kuralıyla En Yüce Tanrıça, Tanrıların ve Yaratıkların Anası ve Yaşam Enerjisi olarak ibadet edilir.

5

ŞİVA'NIN DANSI

Lingam'ın efendisi, Şakti-Devî'nin kocası olan Şiva aynı zamanda Natarâca, yani “Dansçıların Kralıdır.”

Dans kadim bir büyü biçimidir. Dansçı normal ötesi güçlerle donatılmış bir varlığa dönüşerek güçlenir. Kişiliği dönüşüme uğrar. Yoga gibi, dans da esrimeye, vecd haline, ilahinin deneyimlenmesine, kişinin kendi gizli doğasını kavramasına, ilahi özle birleşmeye yol açar. Hindistan'da dans, meditasyon tapınaklarında uygulanan korunç çilelerle –oruç, nefes alıştırmaları, mutlak içebakış– yan yana

serpilip gelişmiştir. Büyü yapmak, başkalarını etkilemek için kişi önce kendi kendisini büyülemek zorundadır. Ve bu, dua, oruç ve meditasyonla olduğu gibi dansla da gerçekleştirilir. Bu nedenle Şiva, yani tanrıların başyögesi, ister istemez aynı zamanda dansın da efendisidir.

Pandomim dansı, dansçıyı, ister iblis, ister tanrı, isterse dünyasal varlık olsun kişileştirdiği her kimse ona dönüştürmeyi amaçlar. Örneğin savaş dansı, onu icra eden erkekleri savaşçılara dönüştürür; onların savaşla ilgili erdemlerini uyandırır ve onları korkusuz kahramanlara çevirir. Avin başarılı geçmesini uman ve bunu temin eden av seferi dans-pandomimi, bütün katılımcıları iyi nişancı avcılar yapar. Doğa güçleri uyusukluk halinden verimliliğe çağrılır, dansçılar bitki örtüsü, cinsellik ve yağmur tanrılarını taklit eder.

Dans, bir yaratım eylemidir. Yeni bir durumu doğurur ve dansçıyı yeni ve daha yüksek bir kişiliğe davet eder. Kozmogonik bir işlevi vardır; bu işleviyle, dünyayı biçimlendirebilecek uyku halindeki enerjileri uyandırır. Evrensel bir ölçekte, Şiva, Kozmik Dansçı'dır; "Dans Eden Tezahürü"nde (*nritya-mūrti*), kendisi kendisinde tecessüm eder ve aynı anda Ezeli ve Ebedi Enerji'nin tezahürünü ortaya koyar. Çılgınca, sürekli dönüşünde toplanan ve yansıtılan güçler, dünyanın evriminin, devamlılığının ve çözülüp yok oluşunun güçleridir. Doğa ve bütün yaratıkları, onun ezeli ve ebedi dansının sonuçlarıdır.

Şiva-Natarāca, 15 on ve onikinci yüzyıllara ait, Güney Hindistan'daki bir dizi çok güzel bronz heykelde tasvir edilmiştir (Resim 38). Bu figürlerin ayrıntıları, Hindu geleneğine göre, karmaşık bir resimsel alegori bağlamında okunmalıdır. Sağ üst elin, ritm tutmaya yarayan, kum saati benzeri küçük bir davul taşıdığı görülür. Bu, konuşmanın aracı Ses'i, ifşaatın, geleneğin, büyülü sözlerin, sihrin ve ilahi hakikatin aktarıcısını çağırıştırır. Ayrıca Ses, Hindistan'da, beş

elementin ilki olan Eter'le ilişkilendirilir. Eter, ilahi Töz'ün temel ve fark edilmesi zor olan en yaygın tezahürüdür. Evrenin evriminde Eter'den tüm diğer elementler, Hava, Ateş, Su ve Toprak ortaya çıkar. Bu nedenle Ses ve Eter birlikte yaratılışın ilk, hakikate gebe anı, temel, kozmogenetik kudretinde Mutlak'ın üretken enerjisini anlatır.

Parmakları yarım-ay şeklinde (*ardhacandra-mudrā*) duran sol üst el, avcunda bir alev dili taşır. Ateş, dünyanın yıkımının elementidir. Kali Yuga'nın sonunda Ateş, yaratılış gövdesini yıkacak ve ardından boşluk okyanusu tarafından söndürülecektir. Dolayısıyla burada, havada asılı duran ellerle, kozmik dans oyununda yaratım ve yıkımın dengelenişi anlatılmaktadır. Karşıtların bir acımasızlığı olarak Aşkın, esrarengiz Efendi maskesiyle şunu gösterir: yok etmeye yönelik doyumsuz bir iştaha karşı yorulmak bilmez üretim, Alev'e karşı Ses. Ve bu korkunç oyunun alanı, tanrının dansıyla gösterişli ve korkunç bir yere dönüşen Evrenin Dans Sahası'dır.

Koruma ve huzur bahşeden "sakın korkma" jesti (*abhaya-mudrā*), ikinci sağ elle sergilenirken, göğüs hizasındaki diğer sol el, havaya kaldırılmış sol ayağa işaret eder. Bu ayak Azat Etmek'i anlatır ve müminin sığınağı ve selametidir. Mutlak'la birliğe ulaşmak için tapınılacak şeydir. Bu ayağa işaret eden el bize Şiva'nın oğlu, Engellerin Kaldırıcısı Ganeşa'yı hatırlatacak şekilde, filin öne uzanmış hortumu ya da "el"ini taklit eden bir biçimde tutulur.

Tanrı, cüce bir iblisin yere kapanmış bedeninin üzerinde dans ederken tasvir edilir. Bu Apasmāra Puruṣa, "Unutkanlık ya da Düşüncesizlik (*apasmāra*) adı verilen İblis ya da Adam (*puruṣa*)"dır.^Φ Bu ib-

^Φ Tamil dilindeki adı, yine düşüncesizlik ya da unutkanlık anlamına gelen Mu-

lis, yaşamın körlüğünün, insanın cehaletinin simgesidir. Bu iblisin denetim altına alınması, gerçek bilgelige ulaşılmasında yatmaktadır. Gerçek bilgelğin olduğu yerde dünya esaretinden azat edilmiş vardır.

Bir alev ve ışık halkası (*prabhā-mandala*) tanrıdan çıkar ve onu kuşatır. Bunun, evrenin ve yaratıklarının yaşamsal süreçlerini, içindeki dans eden tanrıyla hareketlenen doğanın dansını anlattığı söylenir. Aynı zamanda bunun Bilgelik enerjisini, Her Şey'in kişileşmesinden dansla çıkan hakikatin bilgisinin aşkınsal ışığını anlattığı da söylenir. Alev halesine atfedilen bir başka alegorik anlam da kutsal AUM ya da OM hecesidir.^ψ Vedik övgülerinin ve büyü sözlerinin kutsal dilinden doğan bu mistik söz ("daima," "amin"), bütün yaratılışın bir ifadesi ve onaylanması olarak anlaşılır. A – büyük deneyim dünyasıyla birlikte, uyanık bilinç durumudur. U – düşün belirsiz şekillerine ilişkin deneyimiyle birlikte, düş gören bilinç durumudur. M – tüm deneyimin yüce bir deneyimsizlik saadeti, bir potansiyel bilinç kitlesi içinde çözülüp eridiği düşsüz uyku, doğal durgunluk, farklılaşmamış bilinç durumudur. Bu üç harfin, yani A, U ve M'nin telaffuzunu izleyen Sessizlik, tezahür etmemesi içinde kusursuzlaşmış üst-bilincin bütünüyle İlahi Gerçeklik'in saf, aşkınsal özünü yansıtmaları ve onunla birleşmesidir – Brahman, Âtman, Benlik olarak deneyimlenir. Bu nedenle AUM, çevresini saran sessizlikle birlikte, bilinçli-varoluşun bütünü'nün ses-simgesi ve aynı zamanda onun memnuniyetle onaylanmasıdır.

Alev halkasının kökeni büyük bir olasılıkla Şiva-Rudra'nın yıkıcı yönüdür; ancak Şiva'nın yıkımı, nihayetinde Azat Etmek'le özdeşir.

yalaka'dır.

^ψ A ve U birleşerek O'ya dönüşür.

Kozmik Dansçı olarak Şiva, “beş etkinliği” (*panca-kriya*) içinde ezeli ve ebedi enerjinin bedenlenişi ve tezahürüdür: (1) Yaratılış (*sriṣṭi*), dışarı dökme ya da açma, (2) Koruma (*sthiti*), sürme, (3) Yıkım (*samhāra*), geri alma ya da yeniden özümseme, (4) Gizlenme (*tirobhava*), Hakiki Varlık'ın görünüş maskeleri ve kisvelerinin, mesafeliğin, Mâyâ'nın gösterisinin ardında gizlenmesi ve (5) Müminin iyilikle (*anugraha*) kabulü, yogînin dindarca çabasının onaylanması, ifşa eden bir tezahür aracılığıyla huzurun bahşedilmesi. İlk üçü ve son ikisi, işbirliği halindeki karşılıklı uzlaşmazlık grupları olarak eşleştirilmişlerdir; tanrı hepsini birden sergiler. Ve bu sergileme yalnızca eşzamanlı olarak değil, birbiri ardına da yapılır. Bunlar, tanrının elleri ve ayaklarının duruşlarında simgeselleştirilir – yukarıdaki üç el sırasıyla “yaratma,” “koruma” ve “yıkım;” Unutkanlık'a saplanmış ayak “gizlenme” ve havadaki ayak “iyilik”tir; “fil eli” bu üçünün diğer ikisiyle bağlantısına işaret eder ve bu ilişkiyi deneyimleyen ruha huzur vaat eder. Beş etkinliğin her biri, her anın nabzıyla eşzamanlı olarak ve zamanın değişimleri aracılığıyla birbiri ardına tezahür ettirilir.

Elephanta'nın Şiva Üçlemesi'nde gördüğümüz, yaratıcı gücün kuptsallığını temsil eden iki etkileyici profil, Mutlak'ın dinginliğini anlatan tek, suskun, merkezi başla dengeleniyordu. Ve biz bu simgesel ilişkiyi Sonsuzluk ve Zaman çelişkesinin belirtisi olarak okuduk: dingin okyanus ve hızla akan su sonuçta ayrı değildir; yok edilemez Benlik ve ölümlü varlık özde aynıdır. Bu harika ders, salınan uzuvların ardı arkası kesilmeyen, muzafferane hareketinin, başın dengesi ve maskeye benzer çehrenin hareketsizliğiyle çarpıcı bir karşıtlık içinde olduğu Şiva-Natarāca figüründen de çıkarılabilir. Şiva, Kāla'dır, yani “Siyah Olan”dır, “Zaman”dır; ama aynı zamanda, Mahā-Kāla, yani “Büyük Zaman”dır, “Sonsuzluk”tur. Natarāca, yani Dansçıların Kralı

olarak vahşi ve inayet dolu jestleri, kozmik yanılısamayı tetikler; uçan kolları ve bacaklarıyla gövdesinin salınımı, evrenin sürekli yaratılışını-yıkımını, doğumu kesin bir biçimde dengeleyen ölümü, yaklaşan her doğumun sonu olan yok oluşu üretir – aslında bunların kendisidir. Koreografi zamanın topacıdır. Tarih ve yıkıntıları, güneşlerin patlayışı, jestlerinin yorulmak bilmez salınma silsilesinden çıkan ani ışıltılardır. Ortaçağın küçük bronz heykellerinde yalnızca tek bir evre veya hareket değil, bu kozmik dansın bütünlüğü de mucizevi bir şekilde verilir. Mahâyugaların ya da Büyük Kâinat Devirlerinin durdurulamaz, tersine çevrilemez döngüsel ritmi, Efendi'nin topuklarının darbeleri ve vuruşlarıyla belirlenir. Ama bu arada yüz, etkileyici sakinliği içinde kalır.

Dinginlikle dolu esrarengiz maske, dört esnek kolun fırl fırl dönüşünün üzerinde durur, dünya çağlarının temposunu tutan dört enfes bacağı aldırış bile etmez. Egemen suskunluğunda her şeyden uzakta duran tanrının ebedi özünün maskesi, kendi enerjisinin bu heybetli gösterisinden, dünyadan ve ilerleyişinden, zamanın akışından ve değişikliklerinden etkilenmez. Bu baş, bu yüz, bu maske ilgisiz bir seyirci gibi aşkınsal soyutlanması içinde durur. İç dönmük, kendi içine gömülmenin saadetiyle dolu olan tebessümü, çok incelikli bir şekilde, gizlenmiş denemeyecek bir alaycılıkla ayak ve ellerin anlamlı jestlerini yalanlar. Dansın mucizesi ile bu anlamlı bir şekilde anlamsız çehrenin dingin sessizliği arasındaki bir gerilim, yani Sonsuzluk ile Zaman'ın gerilimi, Mutlak ile Görüngüsel'in, Ölümsüz Benlik ile fani Psişe'nin, Brahman-Âtman ile Mâyâ'nın –suskun ve karşılıklı birbirini yadsıyan– çelişkisi vardır. Çünkü hiçbirini sanıldığı bütünlükte değildir, öte yandan ikisi, yani görülmez olan ve görülür olan kusursuz bir biçimde aynıdır. İnsan, kendine özgü kişiliğinin bütün nitelikle-

riyle bu dūaliteye kaygı ve zevkle bağlanır; bununla birlikte, fiilen ve nihai olarak dūalite yoktur. Cahillik, tutku, bencillik, en yüce Öz'ün (billur berraklığında ve zaman ve değişimin ötesinde, ıstırap ve esaretten bağımsız olanın) deneyimini parçalayıp, bireysel varoluşlar dünyasının evrensel yanılmasına dönüştürür. Bu dünya, bütün akışkanlığına karşın yine de *vardır* – ve asla sona ermeyecektir.

Güney Hindistan'ın dans eden bronz figürleri, deneyimler ve duygularla sürüklenen kişiliğin, suskun, her şeyi bilen Benlik'le olan çelişkili özdeşliği üzerinde durur. Bu figürlerde, saadet içersinde düş gören suskun çehre ile uzuvların tutkulu kıvraklığının karşıtlığı, anlamaya hazır olanlar için Mutlak ve onun Māyā'sını tek bir dūal-ötesi biçim olarak tasvir eder. Biz ve İlahi, tek ve aynıyızdır, tıpkı bu salınan uzuvların canlılığının, onları savuran Dansçı'nın kesin ilgisizliğiyle tek ve aynı olması gibi.

Ancak Güney Hint bronz heykellerinde tasvir edildiği şekliyle dans tanrısı hakkında söylenecek daha başka şeyler de var.

Şiva'nın saçları uzun ve karışık, kısmen aşağıya salınmış, kısmen bir çeşit piramite tutturulmuş haldedir. Bu, tanrıların örnek yogîsinin saçıdır. Büyü kudretine ulaşan normal ötesi yaşam enerjisi, makas değmemiş saçın bu yabanılığında barınır. Benzer şekilde çıplak elleriyle bir aslanın çenesini parçalayan ve bir putperest tapınağın çatısını deviren Samson'un ünlü kudreti de kesilmemiş saçındadır. – Dahası, büyülerini konser sahnesinde icra eden büyücüler, cinleri ve harikulade tıslımlara sahip iblisleri düşünecek olursak, müziğin afsunu, aslan yeleli bir virtüözü gerektirir. Kuşkusuz Ezeli ve Ebedi Dişi'nin, *das Ewig-Weibliche, le charme éternel*'in kadını çekiciliğinin, şehvetli cazibesinin büyük bölümü güzelim saçlarının kokusunda, dalga dalga dökülüşünde, ihtişamındadır. Öte yandan bitkiler-hayvan-

lar âleminin üretken güçlerine sırt çeviren, mutlak çileciliğin ruhani yoluna girmek için yaşamın, cinselliğin, toprağın ve doğanın üreticilik ilkesine başkaldıran kişinin ilk iş olarak saçlarının kazınması gerekir. Saçları dökülmüş ve artık üretim zinciriyle hiçbir bağı kalmamış yaşlı bir adamın kısırlığını taklit etmelidir. Kafasının yapraklarını soğukkanlılıkla feda etmelidir.

Hıristiyan rahibi ve keşişinin tepesi kazınmış kafası, bedensel isteklerden böylesi bir vazgeçişin işaretidir. (Evliliğin, azizce mevkiyle bağdaşamayacak bir şey gibi düşünülmediği bazı tarikatlarda rahipler kafalarının tepesini kazıtmaz.) Budist aziz-yogiler ve din adamları, örneğin Lohanların sayısız Çinli portresinde tasvir edildiği üzere,^φ saçlarını büsbütün kazıtırlar. Bu türden kazınmış kafalar, Mâyâ'nın yaşam döngüsünün üretkenlik itkisinin "çekiciliği"ne^ψ meydan okumayı çağırıştırır. Yoga ruhsallığının zaferini temsil eden bu "Saygıdeğer Olanlar," keşiş yeminlerini ederek ve çileci kurallara uyararak bütün baştan çıkartmanın üstesinden gelirler. Gönüllü kellikleriyle, büyüme ve değişme mevsimlerinin ötesindeki huzura doğru ilerlemişlerdir. Resim 49'daki Çinli Budist din adamının yüzündeki muzaffer ifade neredeyse şeytanidir. Nefsin denetim altına alınmasıyla kazanılan, etkili bir sakinliği ve normal ötesi yoga yetilerinin manyetizmasıyla ışılda-

^φ Sanskritçe *arhant*, *arahan*'tan gelen Çince *lohan*, Japoncada *rakan*'a dönüşür. [Kökü *arh*, muktedir, nitelikli, saygıdeğer olmak demektir: *Rig Veda*'da ve *Brâhmanalarda arhana*, nitelik, değer, ölümsüzlüğün önkoşulu ve Güneş-kapısına kabul edilmenin kaçınılmaz şartıdır; Budizmde *arhatta*, bir Arhat olma durumu, Budhalkla eşdeğerdedir –AKC.]

^ψ Latince *fascinosum*, orijinal olarak ve sözlük anlamıyla, kokular âlemine, özellikle cinselliğin büyüleyici kokusuna –örneğin çanak yapraklarını açan ve döllenmek isteyen tomurcukların kokusuna– gönderme yapar.

yan, meydan okuyan kudreti yansıtır. Bu, dünyanın bütün zincirlerinden kurtulan, yaşamın sonu gelmez, anlamsız kendini üretiminin köleliğini aşan, titiz bilginin keskin kılıcını kullanarak insanlığı bitkiler ve hayvanlar âleminin itkiler ve zorunluluklarına bağlayan bütün bağlardan kendisini özgürleştiren kişinin hayali bir portresidir. Bu “Saygıdeğer Olan” kazandığı denetim aracılığıyla muazzam bir kudret edinmiştir. Richard Wagner’in, *Der Ring des Nibelungen*’inde [Nibelungen Yüzüğü] seslendirilen tanrıların, titanların ve Nibelung cücelerinin tınlayan ezgisine kulak misafiri oluruz: “*Nur wer der Minne Macht entsagt ...*” – “Kim ki, aşkın ve cinselliğin kudreti ve büyüsüne sırtını çevirir, sahibine sınırsız kudret kazandıran Yüzük’ü ele geçirecektir.”

İster Budist, ister Caynacı, isterse Brahmin olsun, doğanın bağlarından ve düzeninden kurtuluş için çabalayan Hintli çileci, şiddetli özişkenceler uygulamak yoluyla, istenç güçlerini ve dayanıklılıklarını ölçsüzce sınyayan ve artıran, kendileri için dünyada acımasız bir kudret kazanmaya çalışan titanvari mitolojik iblislerin eşdeğeri haline gelir – tek farkı ruhani bir amacı olmasıdır. Ruhani insan, maddi evrene hükmetmenin ayartıcılığının çok ötesindedir, bununla birlikte kozmik efendilik hedefine özlem duyar ve ona doğru ilerler. Budha, bir Dünya İmparatoru’dur (*çakravartin*), ama siyasal, fiziksel değil, ruhani düzlemde. Ve fatihlerin de tanıklık ettiği gibi ister ruhani, ister siyasal olsun, ister azizce ister titanvari olsun efendiliğin önkoşulu, Wagnerci Alberich yasası, yani Nibelung’tur. Gerek yogiler gerek tiranlar, ezeli, kozmik suların çok eski bilgeliğini dile getiren o gök-sel bakirelerin, Ren nehrinin kızlarının verdiği dersi almışlardır – bu, sırtüstü yatmış Vişnu’nun bilgeliğidir: *Nur wer der Minne Macht entsagt ...*

Kafanın kazınmasının önemine ilişkin bir ders, Budha’nın “büyük

ayrılışı”nın (*mahā-abhiniṣkramana*) hikâyesinde de izlenebilir.

... Budha, son bedenlenişinde (Bodhisattva olarak aydınlanmaya ulaşacağı, böylece Budha'ya, evrensel kurtarıcıya dönüşeceği bedenlenişi) girmiş ve soylu bir evin oğlu olarak doğmuştu. Ancak hayatta kalmasını ve güçlü bir kral, bir “dünya imparatoru” (çakravartin) olmasını istediği bu seçkin çocuğu her türlü hayal kırıklığı tehlikesine karşı korumak isteyen babası, oğlunun gözlerinin varoluşun üzücü yönünün en ufak bir işaretini bile görmemesine özen gösterdi. Mamafih zamanı geldiğinde işaretler belirdi. Büyüleyici sarayının hoş manzarasından insanların gerçek yaşam dünyasına yaptığı dört kısa gezi sırasında duyarlı ve son derece sezgili genç prens, önce yaşlı bir adam, ardından hastalıktan perişan olmuş bir kişi, ardından bir ceset ve son olarak da dünyadan elini eteğini çekmiş bir çileci-bilge gördü. Yaşamın Dâhisi'nin^φ sunduğu bu erginlenmeyi derhal kavradı ve kabul etti. Çilecinin görünüşünden esinlenerek, daha o gece babasının sarayından ayrıldı. Toprağın cinleri, nal sesleri uyuyan kenti uyandırmaması diye, atının toynaklarına yapıştılar. Sadık arabacısı ilerledi. Kentin öğretici tanrısı, başkentin kapılarını neşeyle, ancak sükûnet içinde ardına kadar açtı. Ve binici, babasının krallığının sınırını oluşturan geniş ırmağın üzerinden sıçrayarak, ölümlülere ve tanrılara bağışlatıcı aydınlanmayı getirecek serüvene doğru ilerledi. ...

Oluşum sürecindeki Budha'nın sınırın dışına atlamasının ardından ilk ameli, Burma'daki Pagan kentinin büyük Ananda Tapınağının on-

^φ Yaşamın Dâhisi, yaşamın her anında mümkün olan bütün erginlenmeyi, ifşaatları ve mesajları yaymaktadır. Ama yine bu aynı Dâhi, Doğa yönünü kullanarak, bizi doğal körlük ve sağırlık (*avidyā*, cehalet, *māyā*) gibi değerli bir yetenekle donatır, bu nedenle artık kendimizi WOB [Wisdom of the Buddha; Budha Bilgeliliği] istasyonuna ayarlamayı başaramayız. Bu ayar sorunu, bizim için çok büyük bir zorluk olarak kalmaya devam etmektedir.

birinci yüzyıla ait iki heykelinde tasvir edilir. (Resim 44-5). Budha, prenslik bıçağıyla uzun ve güzel saçlarını kesti.^φ En eski kanonik Budist kayıtlarında, İÖ ikinci yüzyılda Seylan'da yazıldığı sanılan Pâli Kanonu'nda, bu olay aşağıdaki muazzam anlatımla dile getirilir:^ψ

... Düşündü ki, “Benim bu örgülerim bir keşiş için münasip değil; ama bir Müstakbel Budha'nın saçını kesmeye uygun kimse de yok. Bu nedenle onları kılıcımla kendim keseceğim.” Ve sağ eliyle bir palayı kavrayarak, saç topuzunu sol eliyle yakaladı ve tacıyla birlikte kesip attı. Böylece saçları iki parmak uzunluğunda kaldı. Yaşadığı sürece bu uzunluk değişmedi ve sakalı da bununla ölçülüydü. Ve bir daha hiç saçını ya da sakalını hiç kesmesi gerekmedi.

Ardından Müstakbel Budha saç topuzunu ve tacını yakaladı ve havaya fırlatarak şu sözleri söyledi:

“Eğer bir Budha olacaksam, gökyüzünde kalsınlar; olmayacaksam, yere düşsünler.”

Saç topuzu ve mücevherli sarığı havada bir fersah kadar yükseldi ve orada durdu. Ve Sakka,^θ tanrıların kralı, ilahi gözleriyle bunları gördü, uygun bir mücevher kakmalı mahfazaya yerleştirdi ve mahfazayı “Taç Tapınağı” olarak Otuzüç Tanrı'nın Cenneti'ne koydu. ...

^φ [Birçok diğer sözel ya da görsel kural gibi Bodhisattva'nın kazınmış kafasının da Brahmanik ilk örnekleri vardır; “Saç topuzunu, 'Dünya cennetine daha hızlı ulaşabilelim” diye düşünerek, başarı için kestiler.” (*Taittiriya Samhitâ*, VII. 4. 9) –AKC.]

^ψ Yayımcıların izniyle yeniden basan Henry Clarke Warren, *Buddhism in Translations* (Harvard Oriental Series, 3), Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1896, s. 66, Pâli dilindeki *Jataka*'ya Giriş adlı eserin bir çevirisidir.

^θ *Sakka* (Pâli dili) *şakra*'ya karşılık gelir (Sanskritçe), yani tanrı, Indra demektir. Saç topuzunu yakalayan Sakka, Resim 45'in üst sol köşesindeki uçan figürdür.

*“Kestiği saçı bir sürü güzelim kokuyla öylesine tatlı,
Bu İnsanların Şefi onu gökyüzüne doğru hızla fırlattı;
Ve orada tanrı Vasava, bin gözlü tanrı,
Önünde eğilerek altın mahfazada onları yakaladı.”*

Resim 44, kendi kılıcıyla saçını kesen Bodhisattva'yı gösteriyor. Resim 45'te, mücevherli sarığıyla birlikte saç topuzunu, havaya fırlatmadan hemen önce iki eliyle tutmaktadır ve o sırada şu dilekte yoğunlaşmıştır: “Eğer bir Budha olacaksam, gökyüzünde kalsınlar...” Göksel sarayına, Otuzüç Tanrı'nın Cenneti'ne süzülmekte olan Indra, saygılı bir şekilde mücevher kakmalı mahfazayı taşımaktadır. Mahfazada, ruhani aydınlanmaya, yüce vazgeçişe yönelik belirleyici adımı simgeleyen paha biçilmez kutsal emanet bulunmaktadır. Zevk ve ibadet tutumu içindeki sağdaki dişi figür, Indra'nın kraliçesi-zevcesi, şaktisi ya da tecessüm etmiş enerjisi Indrâni-Şaçi, yani tanrıların kraliçesidir.

Kaidenin zemininde, nilüfer tahtın (*padmāsana*) kenarının altında, sadık saray hizmetkârı ve arabacı Çanna tasvir edilir. Çanna, Efendisi büyük ayrılışa çıktığı sırada, görevli olarak Bodhisattva'nın dairesinin eşiğinde uyuyordu ve ona eşlik etti; atı Kanthaka'yı dizgininden çekerek yol gösterdi. Çanna'nın artık geriye kalan tek işlevi ikametgâha geri dönmek ve efendisinin anne-babasına, oğullarını sonsuza kadar yitirdiklerini bildirmek olacaktır. Prens, krallık haklarından vazgeçmiştir. Bodhisattva adsız, anonim çilecinin yurtsuz yuvasız yoluna girmiştir. Gotama'nın arayışı artık yaşam ve ölüm döngüsünün ötesindeki Mutlak olacaktır.

... Müstakbel Budha saçını kestikten ve kraliyet giysilerini, çileci dilencinin

turuncu-sarı cübbesiyle değiştirdikten sonra,^φ sadık arabacısının gitmesine izin verir: “Çanna, git anneme ve babama söyle, ben iyiyim.” Çanna da Müstakbel Budha’ya itaat eder ve onu sağ tarafına almaya dikkat ederek, yanından ayrılır.^ψ Ancak orada duran ve olup bitenleri dinleyen at, yani Kanthaka, bu acıya dayanmayı başaramaz. Oradan uzaklaştırılırken, “Efendimi bir daha asla göremeyeceğim” diye düşünür, kalbi durur ve ölür. Otuzüç Tanrı’nın Cenne-
n’nde, tanrı Kanthaka olarak yeniden doğar. ...^θ

Hikâyenin bu bölümüne, son derece duygulu bir şekilde kaidedeki minicik bir at figürüyle gönderme yapılır. Sırtında efendisini değil, yalnızca eyerini taşıyan bu muhteşem hayvanın büyük üzüntüsü,^θ yalın, anlamlı başının kıvrımı ve havaya kalkmış sağ önayağının yalvarışı, sanki itiraz eder hâli sağduyulu, zarif, anlamlı, ateşli ve yaşam biçimlerine karşı sevecenlikle dolu olan Hint vücut dilinin çok hoş bir örneğini sunar.

Resim 46, Bhārhut harabeleri arasında bulunan İÖ ikinci yüzyıla ait Budist tapınağındaki bir sütundan ayrıntıdır. Bu, kurtarılmış saç

^φ İnsan toplumunun sınırlarının dışına çıkanlar, başlangıçta idam edilecekleri yere götürülen cezalandırılmış suçlulara giydirilen bu turuncu-san giysiyi gönüllü olarak giyerler [tıpkı çok üstün düşmanlara karşı çarpışmaya mutlak ölüm için yola çıkan Racput şövalyesinin giydiği din adamının safran rengi giysileri gibi. Bir “Vazgeçici” olan kişiye cenaze töreni düzenlenir; *sannyāsī*, Sufilerin “yürüyen ölü” adını verdikleri şeydir –AKC.]

^ψ Bu, saygıdeğer bir kişi, guru, aziz, ikon, tanrı ya da tapınma nesnesine yaklaşmanın ve yanından ayrılmanın alışılmış törensel biçimidir.

^θ Warren, s. 67.

^θ [“At” bedensel taşıtın, “binici” ise Tin’in simgesidir; ikincisi artık bedenlenmelerinin sonuna geldiğinde eyer boş kalır ve taşıt zorunlu olarak ölür. Bodhisattva’nın vazgeçışı, tüm diğer *sannyāsī*’ler gibi gerçekte bir ölümdür –AKC.]

topuzu tapınağının açılış anında Indra'nın krallığının bir tasviridir. Sol üst köşede, yeni kurulmuş, kubbeli tapınakta şu yazıt yer alır: *devadhammā sabhā bhagavato cūdā-maha*, “Budha'nın tanrıların gerçek yasası salonu, saç topuzu (*cūdā*) şenliği (*maha*).” İki yanda yer alan iki tanrı, ibadet pozisyonundadır; sağ elini havaya kaldırmış olan soldaki, kutsal emanetin dibine bir nilüfer çiçeği sunusu fırlatmaktadır – Vedik olmayan Hint buyruğuna uygun olarak: “Kişi, bir tanrısal varlığın (ikon ya da öteki tapınma nesnelere) huzuruna bir demet çiçek (*puṣpāncali*) sunusu yapmaksızın asla yaklaşamaz.” Göksel köşklelerin diğer sakinleri, sevinç ve coşkuyla, sarayların pencere ve teraslarından törenleri izlemektedir. Bu arada aşağıda, Indra'nın saraylarında yaşayan Apsaras adı verilen göksel genç kızlar, dansçılar ve şarkıcılar görülür; onlar da müzik eşliğinde yaptıkları bir dans gösterisiyle, şenlikte kendi paylarına düşeni yapmaktadırlar. Her zaman genç, her zaman çekici olan bu periler, Indra'nın cennetinin sakinlerinin haremini oluştururlar. Erdemli ve dindarca tavırlarının ödülü olarak Indra'nın cennetteki dünyasında yeniden doğan mukaddes ruhların, her zaman arzu uyandırıcı ve istekli sevgilileridir. Apsaraslar bedensel zevkleri ve aşk mutluluğunu ilahi bir ölçekte ve müthiş bir göksel uyumla kusursuz bir biçimde dağıtırlar. Bedensel aşkın tamamıyla dünya ötesi niteliğinin, Dünyasal Aşk'tan farklı ve onun karşıtı olan İlahi Aşk'ın tecessümüdürler.^φ Dünyasal Aşk, doğası gereği, drama ve gerilimlerle, aşıklar arasındaki yanlış anlamalar, tartışmalar ve uzlaşmalarla doludur ve kusursuz evlilik düzenlemesinin bile doğasında yer alan türden ağırbaşlı, itaatkâr teslimiyetin kaçınılması pek müm-

^φ Örneğin Titian'ın ünlü resminde, “Kutsal ve Dünyasal Aşk”ta betimlendiği gibi.

kün olmayan gizli kokusunu taşır. Apsaraslar^ψ “Doğanın Masumiyeti”ni, “Gözyaşı Dökülmeyen Mutluluk”u, “Pişmanlık, Kuşku ya da Sonradan Doğacak Kaygılar Olmaksızın Bedensel Doruk Noktası”nı temsil eder. Cinslerin karşılıklı çekiciliğine ilişkin daima-yeni kadim gizemin öğretici rahibeleri, bu gizemin mucizevi derinliğinin –renkli tekdüzeliğinin, tekrarlanan donukluğunun ve yüce saçmalığının– kutlanmasına ve iç yüzünün kavranmasına yönelik çok çeşitli etkinliği açık eden “gizem uzmanları”dır. Her ne kadar Budha’nın zaferi onların bizzat kudret ve varlıklarını yadsımak ve yok etmek olsa da Doğa ve Yaşam’ın tam da bu güçleri, Müstakbel Budha’nın yüce vazgeçişini ve denetimini coşkuyla selamlarlar. Onun kararlı adımını, saçlarını kesmesini kutsar, kendi kendisine yönelik, eninde sonunda bütün cennetleri ve cehennem çukurlarını, çekici ve korkunç bütün sakinleriyle birlikte –hepsinin yalnızca kendi bitkisel, hayvansal, duygusal-düşünsel eğilimlerimizin yansımaları, serapları, dışsallaştırmaları olduğunu göstererek– geçersiz kılacak, yok edecek, düpedüz çürütecek denetim altına alma serüvenine çıkmasını takdis ederler.

Erken dönem kayıtlarda, Müstakbel Budha’nın “bir sürü güzelim kokuyla öylesine tatlı” olan saçlarını kestikten sonra onların “iki parmak uzunluğunda ve sağa doğru kıvrık, başına yapışık” durduğunu öğreniyoruz. Kesilmiş, kıvrıkcık lüleler, günümüze kadar Budha imgesinin geleneksel saç biçimi olarak gelmiştir. Sekizinci yüzyıl Cava’sının klasik Budist sanatında, bu kural sadakatle uygulanmıştır; Borobodur’un muazzam mandala yapısının üst koridor ve teraslarına sıralanmış ezeli ve ebedi dünya ötesi Budha heykelleri buna tanıklık eder. Yine Kamboçya’nın Mon-Kmer yaratımlarında da bu motif değişmez

^ψ [İslami cennetin perileri ya da hurileri gibi –AKC.]

biçimde ve ustalıkla kullanılmıştır. Bu motif en iyi yapıtlarda, etkileyici ölçüde basit, soyut ve anonim bir süsleme yüzeyine dönüştürülmüştür. Örneğin bu motif, bir zamanlar Paris'teki bir sergide gördüğüm maskeye benzer bir Budha portresinde son derece esinleyici bir çerçeve oluşturuyordu (Resim 48). Bu, avuç içinden büyük olmayan, zamanın, yağmurun ve toprağın aşındırdığı, bir sonbahar yaprağı kadar kuru ve ince bir parçadır. Ama Budha'nın en bilgili ve ağırbaşlı –sükûneti ve duruşuyla nefes kesici– maskelerinden biridir. Tüm yaratıkların acılarını anlaması ve bunun nedenini kavramasıyla acının ötesindedir. Kurtarıcı bilgeliği ortaya koyar. Başlı başına acının kökeni olan bütün fani varlıkların ve şeylerin kırılabilirliği, bu tarifsiz yüze nüfuz etmiş, onu dönüştürmüş, hemen hemen onu tahrip etmiştir. Yine de –bu kuru yaprak– hâlâ karşımızdadır, üzerine eklenen bu fazladan güçsüzlük onu daha da güçlendirmiştir: yüce kayıtsızlığı ve yüz çizgilerinin dinginliğiyle, acı ve düşkünlüğün kudretini yok eder. Burada kendi yıkım hükmünü uygulayan zamanın yorulmak bilmez işleyişleri, Budha'nın Bilgeliği'nin kurtuluşu getirdiği kederli Samsāranın kötü yazgısı, insan ruhunun bu değerli belgesine son rötuşu yapmak için, adı bilinmeyen sanatçıyla işbirliği yapmıştır.

Resim 50'de Kamboçya'dan bir başka Budha başı görülüyor. Başta portreye özgü bir yalınlık vardır. Yine de yüce, göksel bir ezgiye, etkileyici bir biçimde, göz alıcı ayrıntılardan yoksun oluşuyla kendini ortaya koyan belli belirsiz bir ahenke sahiptir. Ve bu yumuşak bir biçimde tınlayan sessizlik, özellikle kafatası ve saçın işlenmesinden gelir. Paris'teki Musée Guimet'de toplanmış bir Kamboçya koleksiyonu arasında Budizmin özünün bu göz kamaştırıcı simgesini ilk gördüğüm zamanı hatırlıyorum: bu yapıttaki son derece olağanüstü bir şeyle çarpılmışım. Müstakbel Budha doğduğu zaman, brahmin

kâhinlerinin, yeni doğan çocuğun yüz özelliklerine bakarak, onun dünyayı fethedeceğini kehanet ettikleri ve topraklarını ya Evrensel Kral (*çakravartin*) ya da Evrensel Kurtarıcı (*tathāgata*) olarak yöneteceğini bildirdikleri söylenir. İşte bu kaderi belirleyen o fizyonomidir. Bu, dünyanın bütün krallıklarını reddeden kişinin maskesidir. Ve kafamda bu düşünceyle yüzünün çizgilerine baktığım sırada, düşüncelerim (Napoleon'un 1806'da Prusya'ya karşı kazandığı zaferin anısına verilen adla) Place Jena'daki Musée Guimet'den uzaklaşarak, Sen nehri'nin karşısındaki Napoleon'un mezarına, Şehitler Kubbesi'ne kaydı ve gözlerimin önünde bir başka maske, bir başka Fatih'in, Budha'nın profili duruyordu. Böylesi başlarda, çileciliğin simgesel ve belirgin işareti, yüce ruhaniliğin bir simgesine dönüştürülmüştür.

İnsan organizmasının tüylerine karşı çileci düşmanlık çok aşırıdır, hatta uç bir mezhep olan Caynacılıkta, din adamı olan bir kişide, her neresinde olursa olsun tüy kesinlikle hoşgörülmez. Din adamlığına kabul ritüelinin bir bölümü, baş ve bedende uzayan her bir tüyün eksiksiz biçimde kazınmasından oluşur. Yani başın tepesinin kazınması düşüncesi, burada en son sınırına kadar genişletilmiştir; buna uygun olarak da Caynacılığın hayattan vazgeçme düşüncesi, aklın almayacağı kadar çarpıcı boyutlara varır. Arkaik, köktendinci ve katıksız öğretilerine uygun olarak Caynacılar bedensel eziyet düzenlerini öylesine tasarlarlar ki, kaçınılmaz olarak bu temrinler ileriki yaşlarda mutlak bir oruç sonucu ölüme kadar ulaşır. Bedenin yiyecek gereksinmesine de tüy meselesinde olduğu gibi yaklaşılr: yaşam ilkesine karşı başkaldırı, sonuna kadar zorlanır.

Ancak çileci yaşamın ruhani, hatta dünyasal ödülleri yüksek olsa da Şiva, "bir sürü güzelim kokuyla öylesine tatlı" olan saçlarını ne tıraş eder ne de keser. Bedensel kısıtlama ve yoksunluğun bu simgesel

ve etkili araçlarından yararlanmayı reddeden ilahi dansçı ve başyogî, sonsuza kadar saçı kesilmeyen erildir. Genellikle bir çeşit piramit oluşturacak şekilde bir araya toplanan karmakarışık saçlarının uzun bukleleri, yorulmak bilmez dansının muzafferane, şiddetli coşkusu sırasında gevşer, sağa ve sola doğru savrulmuş iki kanat, bir çeşit hale oluşturacak şekilde –büyülü dalgalanışlarında, bitkisel yaşamın taşkınlığı ve kutsallığını, üretken Mâyâ'nın doğurgan güçlerinin çekiciliğini, albenisini, ağırbaşlı halini yayarcasına– dağılırlar.

Şiva'nın saçları, genellikle küçük simgesel figürlerle dolu olarak betimlenir. Tasvirlerinde en sık rastlananlar şunlardır: (1) Gökyüzünden yeryüzüne indiği sırada, başının üzerinde taşıdığı Ganj tanrıçasının minicik bir figürü,^φ (2) sarhoş edici bir içkinin hazırlandığı tatile çiçekleri, (3) ölümün simgesi olan bir kafatası – gerek Şiva'nın, gerek maiyetinin ve krallığının bir parçasını oluşturan daha önemsiz tanrıların taç mücevheri ya da alın süsü (Yıkım Tanrısının *Memento mori*'si [ölümü anımsatan bir nesne]), (4) Sanskritçede “hızla şişen, hevesle büyüyen,” ama aynı zamanda, tıpkı hilal biçimindeki ay gibi, annesinin göğsüne yapışmış, haftadan haftaya hızla büyüyen “yeni doğmuş bebek” anlamına gelen *şişu* diye adlandırılan bir hilal.

Şiva, özellikle evrenin yok oluşunda Mutlak'ın kişileşmesidir. Üstün-Ölüm'ün tecessümüdür. Yamântaka, yani “Evcilleştiricinin Sonunu Getiren, Ölüm Tanrısı Yama'yı yenen ve yok eden” olarak adlandırılır. Şiva, Mahâ-Kâla'dır, yani Büyük Zaman, Sonsuzluk, zamanı, bütün çağları ve çağ döngülerini yutandır. Bütün şeyleri, bütün varlıkları ve bütün tanrıları, billur berraklığındaki, hareketsiz –her ne olursa olsun her şeyin meydana geldiği– Sonsuzluk okyanusunun içinde çö-

^φ Karş. s. 132.

züp eriterek, görüngüsel ritmi ve girdabı hiçliğe indirger. Ancak arından bir kez daha Şişi, yani bebek, hilal şeklinde ay olarak Şiva, tepeden tırnağa zevke, görülebilecek en umut vaat eden şeye, yumuşak ama karşı konulmaz yaşam vaadi ve yaşam gücüne dönüşür. Ay, yani Şişi, bitkiler âlemini ve ayın altında yetişen ve büyüyen ne varsa hepsini, ayrıca ayın üstündeki ölümsüzleri de canlandıran ve böylece onları iyicil kozmik görevlerini yerine getirmeye uygun hale getiren ölümsüz yaşam sıvısının kadehi olarak kabul edilir. Şişi olarak Şiva, bu kadehtir, bu aydır.

Yani görünüşe göre Şiva iki zıt şeydir: arketipal çileci ve arketipal dansçı. Bir yandan Bütünüyle Dinginlik'tir – kendi içine, bütün ayrımların birbirine karıştığı ve çözülerek yok olduğu ve bütün gerilimlerin dinlenmede olduğu Mutlak'ın boşluğuna gömülen içedönük sakinlik. Ama öte yandan da, Bütünüyle Etkinlik'tir – yaşamın çılgınca, amaçsız ve oyunbaz enerjisi. Bu yönler, mutlak anlamda düal olmayan, nihai bir Gerçeklik'in düal tezahürleridir. Bu ikisi, Şiva tapınaklarında yan yana tasvir edilir: aydınlanmış olanların, Budhaların, bilginlerin ve yogilerin bildiği gerçeklik ve hâlâ dünyanın büyü-sü altında olan Mâyâ'nın çocuklarının keyfini çıkardığı gerçeklik yan yana durur.

İndus Uygarlığından –Vedik Ârilerin gelişinden önce var olan bir dindarlığın, Nil'in piramitleri kadar eski, kadim bir dindarlığın yankıları olarak yaklaşık altı binyıllık bir koridordan– bize kadar ulaşan pek az kalıntı arasında, Tanrı'nın bu iki yönünün daha o zamandan ortaya konduğunu görmek son derecede ilginçtir. Resim 42, Mohen-co-Daro buluntularından, üç yüzü olan ve fallusu sertleşmiş, topukları birbirine değecek şekilde bir yogi gibi oturan, çıplak, boynuzlu bir tanrının oyulduğu küçük bir fayans tabletini gösteriyor. Bu kişi kol-

larında birçok bilezik, başında da yelpaze biçiminde büyük bir başlık taşır – belki de bu bir başlık değil de toplanmış, karmaşık saçlarıdır. Küçük bir tahtın ya da sunağın üzerine oturur, çevresinde iki antilop, bir fil, bir kaplan, bir gergedan ve bir manda görülür. (Üst kenar boyunca uzanan kabartma şekillerin ne olduğu anlaşılamamaktadır.) Bu figür, en çok Şiva-Paşupati'yi, yani “Hayvanların Efendisi”ni andırır.^φ Bu arada, Resim 41’de görülen anlamlı başsız ve kolsuz heykel de, şiddetle Şiva-Natarāca’yı akla getirir. Bu parça, İndus Vadisi kentlerinden Harappa’da bulundu. Baş kayıptır; kollar da öyle; sol bacağın dizi, baldırı ve ayağı da yoktur. Bu uzuvların tümü ayrı olarak yapılmış ve sonra, bulunduğu parçalanmış olan, tıkaçlarla gövdeye tutturulmuştur. Ama sokuldukları delikler açıkça görülebilir. Anlaşılan heykel, işi kolaylaştırmak amacıyla, tekparça bir taş blokundan oyulmamıştır ve bu olasılık, kayıp uzuvların duruş şekline ilişkin bir ipucu da verir. Bunlar bedenē sımsıkı yapışık olamazlar; belki de tıkaçlar sayesinde sağa sola oynayabiliyorlardı. (Mohenco-Daro ve Harappa’daki çocuk oyuncaklarında böyle hareketli parçalar vardır. Örneğin, Resim 43’e bakınız.) Özellikle önemli olan yer, sol baldırın uyluğa eklendiği noktadır: bu nokta dizin üzerindedir. Bu konum, ayağın zemine basmadığını düşündürür; bir dans duruşunda olduğu gibi havaya kaldırılmış durumda olmalıydı. Aslına bakılırsa, bu arkaik heykelin, şekil olarak daha geç dönem Natarāca tipindeki heykellerden pek de farklı olmayan bir dansçıyı tasvir ettiğine inanmak için her türlü nedene sahibiz.^ψ Burada dört bin yıldan az olmayan bir dö-

^φ Karş., Sir John Marshall, *Mohenjo-Daro and the Indus Civilization* (Londra, 1931), c. I, s. 52-6’daki tartışma.

^ψ İndus Uygarlığı sanatı, daha geç dönemin çok kollu heykeller şeklindeki dogulu geleneğini bilmiyordu. Ortaçağda Hindistan’da geliştirilen bu araç,

nam boyunca bir gelenek sürekliliğinin çok değerli belirtisiyle karşı karşıya olabiliriz. İstilacı Āriler epizodunu, kendi ortodoks Vedik tanrılarından oluşan tanrılar dağı panteonunu yerleştirmelerini, daha erken döneme ait Hint biçimlerinin yavaş yavaş dirilişini ve Vişnu, Şiva ve Tanrıçanın, Indra, Brahmā ve onların maiyetine karşı zafer kazanarak gücü belirgin bir biçimde yeniden ele geçirmelerini, Hint ruhunun ölümsüz tiyatrosunda meydana gelen muazzam olay diye görmemiz gerekir.

Simgeler ve simgesel figürlerin yaşam gücü, hele Hindistan'ınki gibi son derece tutucu, geleneksel bir uygarlık tarafından aktarıldığı zaman, bitmez tükenmez niteliktedir. İnsanlığın gelişimi, insansal kurumların büyümesi, din, erdemler ve ideallerin ilerleyişine ilişkin geleneksel tarihlerimiz, yeni çıkış noktalarını arkaik, arketipal biçimlerin gücüne dönüş olarak tanımlamak yoluyla, çok sık olarak bu durumu yanlış anlatır.⁴⁹ Genellikle, Hindistan tarihinin büyük bölümü boyunca olduğu gibi, sürekliliğe ilişkin kanıtlar üzüntü verici ölçüde eksik olabilir; biçimlerin tasvir edildiği malzemeler –büyük ölçüde ahşap ve kil– dayanıksızdı ve bunlar tümüyle yok olup gitti. Dahası günümüzden yüzyıllarca ve yüzyıllarca önceki döneme ait sözlü gelenekleri ve halk şenliklerinin geçici özelliklerini ayrıntılarıyla yeniden inşa etmemiz uygulamada mümkün değil. Elimizde yalnızca yaşayan

ikonografik iletişim olanaklarını muazzam ölçüde zenginleştirmiştir.

⁴⁹ ["Meşru bir simgenin bin yıl boyunca canlı kalmakla kalmayıp, binlerce yıllık bir kesintiden sonra yeniden yaşama dönebileceğine şaşırın kişi kendisine, simgenin bir parçasını oluşturan ruhani dünyadan gelen gücün ezeli ve ebedi olduğunu hatırlatmalıdır. ... Bu, bilen ve isteyen ve zamanı geldiği anda ve yerde kendisini ortaya koyan ruhani güçtür." (Walter Andrae, *Die ionische Saule, Bauform oder Symbol?*, 1933, Schlusswort) –AKC.]

bugün ve tesadüfen korunmuş bazı kutsal emanetler var – ancak bu kutsal emanetler büyük ölçüde toplumun daha üst, resmi çevrelerine ait: peki, bir bütün olarak insanoğlu için nasıl yetkin bir görüş sunabiliriz? Elle tutulur kanıtlar her ortaya çıkışlarında –Harappa, Mohenco-Daro ve Çanhu-Daro'daki kazılarla birlikte ansızın önümüze açılmış olanlar gibi– tarihçilerin asla kuşku duymadığı sürekliliklere kanıt oluşturmalarıyla akıllara durgunluk veriyorlar. Ve geçmişe ilişkin yargılarımızda daha alçakgönüllü bir değerlendirme yapmaya zorlanıyoruz. İnsanlık tarihinin belgelenmemiş sayısız yüzyıllarından birinde ya da diğerinde dünyanın kazılmamış tepelerinden biri ya da diğerinde, çok yalın bir gerçek, ortaya çıkarıldığı takdirde olası en düşük seviyede sorgulanan inancımızı çürütecek bir gerçek çıkıp çıkmayacağından asla emin olamayız. İÖ üçüncü binyılda, bilginlerimizin ancak çok daha sonraları evrildiğini düşündüğü biçimlerin varlığına ilişkin kanıtlar önemsiz diye bir kenara atılamaz, atılmamalıdır da. Bu kanıtların süregitmeye ilişkin araladıkları görüş alanı, ilerleme ve değişim hakkında söyleme alışkanlığında olduğumuz her şeyi tamamen yalanlamazken, en azından kabul edilmiş görüşümüze bir karşı görüş sağlar – bu karşı görüş çok büyük zaman dilimleri boyunca varlığını koruyan ruhani süreklilikleri akla getirir.

Bu nedenle halka ait ve belki de ezeli tanrının, Şiva'nın canlı geleneklerini, sonsuza kadar kaybolup gitmiş olana ilişkin belirli bir anlayışla araştırmamız gerekir.[♠] Günümüzde dans Eden Şiva'yla ilişkilendirilen birçok mit ve efsane bulunabilir. Bunları geçmişte nereye kadar izleyebileceğimizi, toprağa gömülü yüzyılları hayalimizde yeni-

[♠] Açıkça görülüyor ki, *Sanskritçe* ad, Şiva, Āri öncesi geçmişte bu figüre verilen ad olamaz; ancak Şiva başka bir adla mevcut olabilirdi. "Şiva'nın anlamı, "Lütufkâr, Bağışlayıcı, Mukaddes Olan"dır.

den yaşatıp yaşatamayacağımızı asla bilemeyeceğiz. Yalnızca büyük bir olasılıkla bu geleneklerin muazzam derecede eski olduğunu söylemekle yetinelim.

Öncelikle Tanrı'nın iyicil ve gazap dolu tezahürleriyle örtüşecek şekilde iki temel ve karşıt dans çeşidi vardır. *Tāndava*, ateşli, şiddetli dans, patlayıcı, yok edici bir enerjiyle tutuşturulan, tahribatı tetikleyen hezeyanlı bir taşkınlıktır. Öte yandan *lāśya*, yumuşak, şiirsel dans, tatlılıkla doludur ve şefkat ve aşk duygularını temsil eder. Şiva her ikisinin de kusursuz üstadıdır.

Şiva, yumuşak yüzüyle Paşupati, yani "Sığırtmaç, Sığır Sahibi, Hayvanların Efendisi"dir. İster vahşi olsun, ister evcil, tüm hayvanlar (*paşu*) onun sürüsündendir. Dahası tüm insanların ruhları, bu sığırtmaçın "sığır"ıdır. Dolayısıyla İsa'nın erken dönem Hıristiyan sanatında tasvir edilen[¶] "İyi Çoban" figüründen aşına olduğumuz, sürüsünü gözeten sevecen sığırtmaç simgesine Şiva'nın müminleri de aşınadır. Çobanın sürüsünün bir üyesi olarak ibadet eden kişi, bu görkemli tanrının iyicil yönünün farkına varır.

Böylece, *paşu* terimi, "Şiva'nın bir izleyicisi, bir Ruh" anlamına gelmeye başlamıştır. Özgül olarak, *paşu*, henüz din alanında ilerlememiş, Şiva müminlerinin genel ve en alt derecesindeki kişiyi anlatan bir terimdir. Ruhani anlamda böyle bir kişi, bir hayvan kadar kafa-sızdır ve tanrı tarafından güdülmelidir. Bu nedenle *paşu*, ruhani evrimde daha yüksek olan kişiye, *vīra*'ya, yani "Kahraman"a karşıt dereceyi temsil eder.

Daha İÖ altıncı yüzyıl gibi erken bir dönemde, *vīra* teriminin, fe-

[¶] Örneğin Roma yeraltı mezarlıklarındaki resimlerde ve ünlü Ravenna mozaiklerinde.

odal destanın kahraman silahşorunu, soylu savaşıyı, savaş meydanlarının ve iblisler ve canavarlara karşı girişilen mitsel mücadelelerin kahramanını anlatmak için kullanılmasından vazgeçilmişti. Önceki kullanım, *Mahābhārata*'nın feodal savaşlarının kahramanları ve canavarlar ve iblislerin fatihi *Rāmāyana*'nın Rāma'sı tarafından temsil ediliyordu. Ancak örneğin altıncı yüzyıl ismi olan Mahāvira'da^φ anlaşıldığı şekliyle, *vīra*, kendi nefesine uyguladığı çileci yoksunlukların işkenceleri arasında, dış kaynaklı baştan çıkarmalar ve ayartmalar, hatıta ölüm tehditleri arasında bütünüyle kayıtsız duran, hasar görmez çileci kahramana işaret eder.

Şiva'nın müritleri arasında müminin *vīra*-derecesi, kusursuzlaşmış çileciyi, doğanın güçlerinin fatihini, sığır doğasını aşmış ve çileciliğinin mükemmeliyetinde bizzat Şiva'nın bile eşiti olmuş "muzaffer" kişiyi anlatır. *Vīra*, kusursuz yogīye, gerçek bir ruhani Üstinsan'a, artık yalnızca bir insan-hayvan olmaktan kurtulmuş "insan-kahraman"a dönüşmüştür.

İlahi enerjilerin şiddetli, çılginca fışkırması olan *Tāndava*-dansı, yıkıcı enerjileri uyandırmak ve düşmanı mahvetmek için yapılan bir çeşit kozmik savaş-dansını çağrıştıran özellikler taşır; aynı zamanda, muzafferin zafer dansıdır. Bu bağlamda öğretici olan, bir fil biçimini almış büyük bir iblisi denetim altına alan Şiva'yı betimleyen bir mit vardır. Hasmını kendisiyle birlikte dans etmeye zorlayan tanrı, kurban düşüp ölünceye kadar dans etmeye devam eder, ardından onun derisini yüzer, postunu bir pelerin gibi üzerine kuşanır ve son olarak

^φ Cayna öğretisini yeniden canlandıran Mahāvira, Budha'nın çağdaşıydı.

[Arna Mahāvira, "büyük Kahraman," zaten *Rig Veda*'da İndra'nın lakabıdır ve ima edildiği üzere (-*cit*) o bir "Fatih"tir (*cina*) ve bu lakaplar hem Caynacılık'da hem de Budizm'de miras alınmıştır –AKC.]

da bu kan damlayan ganimetin içinde korkunç bir zafer dansı icra eder. Fil-iblisin (*gacāsura-samhāra*) yok edilmesini kutlayan muzaffer savaşıyı tasvir eden, geç döneme ait olmakla birlikte muhteşem bir heykel, Güney Hindistan, Perür'daki onyedinci yüzyıl Natarāca tapınağında görülebilir (Resim 39). Bu, son derece gelişmiş bir üslupta yapılmış, müthiş ustalıklı bir yaratımdır. Tanrı, kafataslarından oluşan bir çelenk takar ve tacında da bir kafatası vardır. Üstteki iki eliyle, filin derisini gerer. Bunların hemen yanındaki diğer iki elinde, biri kement (*pāṣa*) diğeri de kanca (*ankuṣa*) olmak üzere bir çift silah taşır. Üçüncü çiftte ise kurbanının bir dişi ve dansçının tempo tuttuğu, kum saatine benzer küçük bir el davulu vardır. En alttaki çiftte ise üç çatallı bir zıpkın (*triṣūla*) ve gezgin dilencilerin bağış çanağı (*bhikṣāpātra*) vardır. Hezeyanlı enerjisini baskılayan ağırbaşlı, yavaş adımların tadını çıkarırken tanrının yüzünde hülyalı, ama yine de dikkatli, sinsi bir mesafelilik ifadesi vardır.

Fil derisi içinde dans eden bu Şiva, tanrının "korkunç ya da gazap dolu görünüşü"dür (*ghora-mūrti*). İlahi dansçı, tüyler ürpertici bir hale gibi, avının derisiyle kuşatılmıştır. Kurbanının heybetli kafası kocaman kulaklarıyla birlikte altta sallanır; küçük kuyruk en tepede görünür; dört ayağı yanlardan sarkar. İçeride tanrı, ölçülü, ağır ve ustalıklı dansında sekiz kolunu uzatır. Zıpkın ve kahraman-hükümdara özgü diğer simgesel silahlar, tanrının yüce mesafeliliğinin simgesi olan çileci bağış çanağıyla birlikte taşınır. Kıvraklığıyla kertenkeleye, inceliği ve zarafetiyle yılana benzer.

Bu desen, kutupsal karşıtların kusursuz, esrareniz bir karışımını temsil eder. Burada, yaşam güçlerinin diyonizyak belirsizliğini, müphem tebessümünü sezebiliriz. Parçalanan kurbanın kan damlayan, tüyler ürpertici yüzülmüş ganimet-derisi, kasvetli bir fon oluşturur. Kâ-

lidāsa'nın bir şiirinde,^Φ sevgili kocasının bu dövüşünü ve daha sonraki dansını izleyen Tanrıça-Zevce'nin bile, bu korkunç görüntü karşısında telaşa kapıldığı söylenir. Bu görüntü her yanının ürpermesine neden olmuştur. Yine de uğursuz fonun aksine, ölçülü ağırbaşlılıklarında hareket eden kıvrak, ince ve zarif, ilahi ve dinç uzuvlar parıldarlar ve bunlarda, gençliğin ilk atletik güçlerinin güzel masumiyeti vardır.

Hindu hitabet sisteminin dokuz “ruh durumu” ya da “nitelik”inden (*rasa*) dördü --en az dördü-- bu tasvirde harmanlanmıştır. Bunlar “kahraman” (*vīra*), “vahşi” (*raudra*), “büyüleyici” (*śringāra*) ve “tik-sindirici”dir (*bībhatsa*); çünkü Şiva yaşamın her türlü yönünü barındırır ve sergiler, dansı, karşıtların olağanüstü bir karışımıdır. Dans, yaşamın kendisi gibi, korkunç ve uğurlunun bir bileşimi, yıkım, ölüm ve yaşamsal zaferin, yaşamın yanardağ patlamalarının bir arada bulunması ve birleşmesidir. Burada Hindu zihni için bildik olan, Hindu sanatında her yerde belgelenen bir karışım vardır. Bu karışım, bütünlüğü içinde görüngüsel yaşamımızın bütün iyilik ve kötülüklerini, güzellik ve dehşetlerini, sevinç ve acılarını içeren İlahi'nin bir ifadesi olarak görülür.

Fil postu içinde dans eden Şiva'nın onyedinci yüzyıl Güney Hindistan'ına ait bir başka tasviri, Madura'nın “Büyük Tapınak”ında ortaya çıkar (Resim 40). Ancak burada hareket, asık yüzlü bir ciddiyette dondurulmuştur. Muzaffer tanrının hezeyanlı dansı, büyüleyici, şeytani kıvraklığını yitirmiştir; bunun yerine tehditkâr mesafeliliğin ve dehşet verici ihtişamın durağan denebilecek ifadesiyle karşı karşı-

^Φ *Meghadūta*, “Bulut Haberci” (çev. Arthur W. Ryder, Everyman's Library sayısı içinde, *Shakuntala and Other Writings*.)

yayızdır. Tanrı, kendi yalnız ihtişamına çekilmiş ve gömülmüş gibi görünür. Bu hantal, görece cansız üslup, bir önceki esere değil, çok uzun bir zamandır süren, ilkel, yerel el ustalığına yakındır. Maddenin ağırlığı, taşın katılığı ve ayrıntılardaki sofu yalınlık bu eserde kendini belirgin bir biçimde hissettirir. Katı malzemeyi uçuşan seraplara, ilahi görünüşlerin bedenlerinin incelikli doğasını ifade eden yüce bir fantasmagoriye nasıl dönüştürdüğünü bildiğimiz daha erken dönemlerin incelikli sanatı^φ burada silinip gitmiş ve yerini bir kez daha ilkel idol ve ilkel fetişin katı, elle tutulur maddesine bırakmıştır.

Fil-Iblis'i hiçbir silahla vurmadan, hiçbir ölümcül yara açmadan, yalnızca kendisiyle birlikte dans etmeye zorlayarak öldüren bu çarpıcı Dans Eden Tanrı motifi, Western'in "Hızlı ve Ölü'nün Dansı" motifini anımsatır. Bir grup sıska hayalet, pembe yanaklı bir bakire ya da güçlü bir asker kılığında dinç Gençlik'i dansa davet eder ve ince, bir deri bir kemik hayaletler, kurbanları tükeninceye kadar dansı sürdürürler. Fani, sınırlı birey, ezeli ve ebedi yıkım güçlerine denk değildir. Ama öte yandan yıkım –Şiva– sonu olmayan yaşamın yalnızca olumsuz yönüdür.

6

GÖRKEMİN ÇEHRESİ

Bir zamanlar Calandhara adında büyük bir titan kral vardı. Nefsine uyguladığı sıradışı çilelerin sayesinde, kendisinde karşı konulmaz güçler biriktirmişti.

^φ Gupta sanatı, Çalukya sanatı, Bādāmi sanatı, Rāṣṭrakūta sanatı, Elūrā ve Elephanta sanatı, Pallava sanatı ve Māmallapuram sanatı.

İnlarla donanmış olarak, bütün yaratılmış alanların tanrılarına karşı gelmiş ve onları tahtlarından ederek kendi düzenini kurmuştu. Aşağılayıcı iktidarı, zor-baca, savurgan, evrenin geleneksel yasalarına karşı umarsız, aşağılık ve tamamen bencilceydi. Muazzam ve aşın bir gururla Calandhara, Yüce Tanrı'nın, dünyanın yaratıcısı, koruyucusu ve yıkıcısı Şiva'nın kendisine bir haberci-iblis göndererek meydan okudu ve onu küçük düşürdü.

Calandhara'nın habercisi, işlevi ayın tutulmasına yol açmak olan bir canavar, Rāhu'ydu. ...^Φ

Ay –gündüzün kavurucu güneşi tarafından yaşamsal sınırları çekildikten sonra, bitki ve hayvanlar âlemini tazeleyen serin sütlerini akıtan gecenin bu zarif aydınlatıcısı– yaşam veren ilkenin bir temsilcisidir; ay, tanrıların Amrita, yani ölümsüzlük iksiri içtikleri ışık saçan kadehtir. Rāhu'nun lütuf ihsan eden küreyle ilişkisi, tanrılar ve titanların, dünyanın ilk günlerinden itibaren Amrita, yani ölümsüz yaşam iksirini sağlamak için Samanyolu Okyanusunu çalkaladığı, tarih öncesi çağın en eski dönemlerinden beri vardı. Rāhu, içkinin ilk yudumunu çaldı, ama Vişnu'nun bir darbesiyle derhal başı uçuruldu. İçecek, onun ağzından ve boğazından geçtiği için bunlar ölümsüz oldu, ama kesik gövde, çürüme güçlerine yenik düştü. Bir yudum daha içebilmek için can atan kafa, o günden beri iksirin kadehinin, yani ayın peşinde koşup durmaktadır. Ayı yakalayıp yuttuğu zamanlar ay tutulması meydana gelir; ama bu iksir çanağı, (onu alıkoyacak bir mide

^Φ [Bu, çok karmaşık bir konudur. Bkz. örneğin Willy Hartner, "The Pseudo-planetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies," *Ars Islamica* içinde, V, 1938 ve benim, *Yakşas*, II, Washington, 1931, Böl. 4, The Makara. Güneş ve Ölüm olarak çocuklarını hem üreten hem de yiyen tanrının Korkunç Yüzü olarak Kirttimukha, Yunanca Gorgoneion ve Çince T'ao t'ieh, "Obur"la eş anlamlıdır. –AKC.]

artık kalmadığı için) yalnızca ağızdan ve boğazdan geçer ve sonra yeniden ortaya çıkar. O zaman bu kovalamaca yeniden başlar. Rāhu daha sonra Calandhara tarafından Yüce Tanrı'yı aşağılamak için gönderildi.

... O dönemde Şiva, yalnızlığını ve içedönük çileci yaşamını evlenmek için terk etme noktasındaydı. Tanrıça, yani Şiva'nın ölümsüz Şakti'si, ondan bir dönem ayrı kaldıktan sonra, kısa bir süre önce, dağ kral Himālaya'nın güzel, aya benzer kızı Pārvatī adı ve biçimiyle yeniden doğmuştu. Uzun, nilüfer gözleriyle çok güzel yüzlü, zarif belli ama geniş kalçalı, birbirine yaslanan kusursuz yuvarlak göğüsleriyle –“tıpkı yüklü bir meyve ağacı gibi, göğüslerinin ikiz kürelerinin ağırlığıyla iki büküm olmuş”– Evrenin Hanımefendisi, ezeli ve ebedi Efendisi olan Tanrı'nın şahsıyla yeniden birleşmek ve Savaş Tanrısı olacak bir oğlu, Skanda'yı doğurmak için bu insansal bedene girmişti. Haberci Rāhu'nun getirdiği meydan okuma mesajı, Şiva'nın ışıltılı bir mücevher olan gelininden, “Bütün Dünyaların En Güzel Bakiresi”nden vazgeçmesini ve daha fazla patırtı etmeden onu varoluşun yeni efendisine, titan zorba Calandhara'ya vermesini bildiriyordu. ...

Bu hikâyeyi yazıya döken ve aktaran brahmin-din adamının bakış açısından bu küstah talep, şeytani körlüğün, katıksız megalomanlığın bir işareti olarak görünür. İblis-titanın, Māyā'nın ağıının bir parçasını oluşturan ikincil tanrısal varlıkların mertebesinde olan ve dünya organizmasının enerjilerinin belli biçimlerini temsil eden güçlü bir yaratıktan başka bir şey olmadığını düşünen, Şiva'nın *işvara*, “Tanrı,” Mutlak'ın kişileşmesi olduğunu bilen ortodoks bir mümine bu durum başka türlü görünebilir mi? Ancak görkemli mit ve uygulamanın büyük geleneği tarafından onaylanan bir bakış açısından Calandhara'nın, “gaspçı”nın (Māyā krallığının geçici efendisinin) talcbi kesinlikle

meşru, hatta son derece gereklidir ve buna doğal bir şey olarak bakılmalıdır. Çünkü eğer taç mücevheri, yani Kadın da kazanılmıyacaksa evrenin fethinin ne yararı olur ki?^Φ

Bir ülke ya da kent fethedildiği zaman yağmalanır ve kazanılan ganimet nesnelere “kadınlar ve altın”dır. Fethedilen toprakların dış ilkesinin temsilcilerinin –Toprak Ana’yı, fethedilen toprağın bereketini tecessüm ettiren ilkenin– mülkiyetini ele geçirmeksizin fatih kendini pek de muzaffer gibi hissedemez. Fethedilen ülkenin rahmini törensel bir biçimde döllemelidir; mitsel düşünceye göre, askeri fethi nihayetine erdiren eylem budur. Bu nedenle Büyük İskender Perslere boyun eğdirdiği zaman, genç fatih kralın kraliçeleri ve kızlarıyla evlenirken, maiyeti ve ordusunun ileri gelenleri soyluların kızlarını almışlardı. Zafer, mit kuralının dünyasal olarak yeniden hayata geçirilişiyle nihayetine erdirilmişti. Oidipus, farkında olmadan yaşlı ve etkisiz Thebai kralı, babası Laios’u ortadan kaldırdıktan ve ardından kenti canavar Sfenks’in lanetinden kurtardıktan sonra, annesi olduğu rastlantı eseri anlaşılan dul kraliçe İokaste’yle evlenerek tahta çıkmıştı. Ve bunu doğal bir şey olarak, başka bir deyişle, yerleşik bir ritüel

^Φ [Dolayısıyla bizzat İndra sık sık, zaferin onun ele geçirilmesine bağlı olduğu ve bu nedenle tanrıların ve titanların uğruna daima mücadele ettiği Gandharva’nın karısı Vâc’ı baştan çıkarırken tasvir edilir. Vâc, kraliyeti, iktidarı ve görkemi temsil eder; ama onun baştan çıkarılması bir ihlâldir ve *Rig Veda* ve *Atharva Veda*’nın çok iyi bilinen ilahilerinde “Brahman’ın karısı”nın iade edilmesi gerektiği vurgulanır, yani Regnum tarafından Sacerdotium’a, Kral’ın *fi-at*’ının meşru bir biçimde yalnızca Sacerdotium’un aracısı ve vekili olarak açıkça ifade edilebileceğini kabul eden bir boyun eğme eylemiyle iade. Calandhara’nın, Dr. Zimmer’in söylediği gibi, bir “zorbalık talebi”dir ve kral olarak değil, sözüm ona zorba olarak Calandhara’nın evrenin efendiliğine yönelik şeytani talepleri lanetlenir –AKC.]

olarak yapmıştı. Herhangi bir aşk söz konusu değildi, Freudcuların çok düşkün oldukları tutkulu ya da yumuşak ilişkiye hiç ihtiyaç yoktu. Oidipus, toprak ve diyarın kişileşmesi olan kraliyet kadınının mülkiyetini ele geçirmemiş olsaydı, Thebai'nin gerçek efendisi olmayacaktı. Aynı şekilde Calandhara da, “Üç Dünyanın En Güzel Dişisi”ni (*tripura-sundarī*) fethetmese, onunla evlenmese ve onun efendisi olmasa, evrenin gerçek efendisi olmayacaktı. Ona, kozmik Şakti'ye, güzellik ve ezeli ve ebedi gençlik ilkesinin yaşayan tecessümüne sahip olması nihai amaç, en yüce ödüldür. O, iblis-devler ile tanrılar arasındaki, dünya egemenliğine yönelik sonsuzcasına sürüp giden çekişmede daima arzu edilen, kazanılan ve yeniden kaybedilendir.^ϕ

Ancak Purāna mitleri, Hint dini ve felsefesinin belirgin bir biçimde kahramanlık sonrası, anti-trajik olan bir çağı tarafından yeniden biçimlendirilmiş olarak bize ulaştı. Hikâyelerin kendileri muazzam biçimde eskiydi. Bugünkü biçimlerini almadan önce, harika serüvenler yüzlerce yıl boyunca defalarca anlatıldı. Hindistan uygarlığı bu arada muazzam dönüşümlerden geçti: feodal beylerin kahramanlık çağları, şiddetli ruhani arayış dönemleri, soylu cömertliğin ve en ustalıklı sanatçılığın o altın çağları, istila felaketleri –Hunlar, İslam savaşçıları, Batı orduları– bu zengin toprağın ezeli, inatla yaşayan ilk mirasının defalarca parçalara ayrılıp, defalarca yeniden bir araya gelmesi. Daha yakın çağlara –elimizdeki materyallerin çoğunluğunu oluşturan ve deyim yerindeyse geçmişin muazzam mirasının sansür-cüsü ve düzeltmeni olan çağlar– ruhun dindar ve açıkça kahramanlık karşıtı niteliği damgasını vurmuştur. Eski masallar, “Her Yerde Ha-

ϕ Tanrılar ile devler arasında, Dünyanın En Güzel Bakiresi, çiçek ve gençlik, sonsuz yaşamın altın elmalarının muhafızı olan Freya'ya sahip olmaya yönelik Eddik-Wagnerci çekişmeyle karşılaşırın.

zır ve Nazır Bilinmeyen”den çok Mutlak’ın şu ya da bu ilahi kişileşmesine –Vişnu, Şiva, Tanrıça– hararetle tapınan mezhepçi din bilginleri, tarafından gözden geçirilmiş, yorumlanmış ve değişikliğe uğratılmıştır: ve bu müminler yalnızca kendi özel tanrılarının saygınlığına özen göstermekle kalmamış, alışkanlıklarını değiştirmeye uğraşmayan seküler insanın sevinçleri ve acılarına da tamamen şüpheyle yaklaşmışlardır. Kadim masalların onlara ait versiyonları, yaşamın etkin ve korkunç enerjileriyle dolup taşan, “kadınlar ve altın”a yönelik savaşçı arayışlarında çabalayan ve başarısız olan iblis-zorbaların körlükleri, tutkunlukları ve megalomanlıkları üzerinde insanın içine kasvet verecek derecede uzun süre dururlar. Yunan ya da Nordik mitoloji ve dramada birer trajedi olarak karşımıza çıkacak (ve artık unutulmuş, daha erken dönem Hint biçimlerinde, en azından trajik acıma ve dehşet kıvılcımıyla tutuşması gereken) serüvenler, bu dindar eller tarafından “tanrının görkemini daha da yüceltmek adına,” *ad majorem dei gloriam*, mezhepçi gizem oyunlarına dönüştürüldü. Burada Trajik Kahraman, kozmik ölçekte, Dev Budala olarak ortaya çıkar.[♠]

Bu nedenle bütün yaşamın en yüce ganimeti üzerinde hak iddia eden Calandhara’ya, dünyayı fetheden zorba-iblise karşı pek az yakın-

[♠] Bu bizi din bilginlerinin çok ender olarak birinci elden şiir veya sanat üretmiş olduğu gözlemine götürür. Yaşamın belirsiz ve kararsız özelliklerine bakışları, dogmatizmleri nedeniyle daralmıştır. (Eğitiminin bir sonucu olarak) mitlerle uğraşan her kişi için temel zorunluluklar olan kinizmden ve o samimi ve çocuksu, tehlikeli masumiyetten yoksundurlar. Kişi eğer önceden belirlenmiş önyargıya kapılmak ve bazı yaşamsal, son derece ironik ve rahatsız edici içgörülerle temasını koparmak istemiyorsa, onun entelektüel ve sezgisel kalıbının hiç değilse bir kısmını oluşturması gereken “ahlâkdışılık” yetisinden de yoksundurlar (ve bu yoksunluk onların zorunlu erdemi, görevidir).

lık duymamız –yalnızca kozmik anlamda dudak bükmemiz– beklenir. Bu iddiayı, kendi en yüce insansal umudumuz ve çabamızın bir karşılığı olarak deneyimlememiz gerekir. Tam tersine bizler tanrının müminleri, çocukları ve iyiliklerinden yararlananlar olduğumuz için bu zorbaca iddiada algılamamız gereken tek şey, haddini bilmezlik, zalimlik, küfür ve kendini dev aynasında görme saçmalığıdır. Hikâyenin bir sonraki dönüm noktası, cesurca olmasa da “olumlu” olan bu tutumda bizi desteklemek ve ardından bize çok güçlü bir muska ya da kült-nesnesi, “Görkemin Çehresi” (*kārttimukha*) tavsiye etmek üzere tasarlanmıştır; bu muskanın tüm gerçek inananları, evlerimizi ve yüreklerimizi, aç gözlü dünyanın zorba güçlerine karşı savunması ilahi olarak garantilenmiştir.

... Rāhu, Calandhara'nın Tanrıça'nın kendisine verilmesine –evrenin Şakti'sinin zorbanın başkraliçesine dönüşmesine– ilişkin talebini dile getirdiği an, Şiva bu heybetli meydan okumaya karşı durdu. İki kaşı arasındaki noktadan –aydınlanma merkezinin yer aldığı ve ileri düzey kahinin ruhsal gözünün açıldığı bu noktaya “Hakimiyet Nilüferi” (*ācā-çakra*) adı verilir– tanrı, dehşet verici bir güç patlaması fıskırttı; bu patlama hemen korkunç, aslan başlı bir iblisin fiziksel biçimini aldı. Canavarın korku yaratan bedeni, doyurulmaz açlığının işaretini verecek şekilde ince ve siskaydı, yine de kudreti devamlı esnek ve açıkça karşı konulmazdı. Bu görüntünün boğazından çıkan kükreme bir gök gürültüsüne benziyordu; gözleri ateş gibi yandı; karmakarışık yelesi, hem enlemesine hem de boylamasına uzayda geniş bir alana yayıldı.[♠] Rāhu korkudan dona kaldı.

♠ Vişnu mitolojisinde de buna benzer bir an vardır; Altın Giysi adında bir iblis-kral (*hiranya-kaşipu*) tanrının kudretine meydan okur. Vişnu, kralın sarayının bir sütunundan “Yarı İnsan, Yarı Aslan” bir tezahür (*narasimha*, Viş-

Bununla birlikte, haberci Rāhu, doğaüstü güçlere yaranma yöntemlerinin erbabıydı. Bedenlenmiş gazap patlaması ona doğru atılınca, yapılabilecek tek hamleyi yaptı: Kadiri Mutlak'ın, Şiva'nın kendisinin herkesi koruyan babacanlığına ve hayırseverliğine sığındı. Bu yeni ve çok zor bir durum yarattı; çünkü tanrı hemen canavarın ricacıyı parçalamasına engel oldu ve yan aslan yaratık, acı verici bir açıklıkla, onu doyuracak uygun bir yiyecek olmadığı gerçeğiyle yüz yüze kaldı. Yaratık, tanrıdan kendisine bu işkenceyi yatıştırabilecek bir kurban vermesini istedi. ...

Hint mitolojisinde, Vedalardan itibaren, bu güç-ilkeli aralıksız olarak yinelenir durur: ne zaman bir iblis, bir tanrının emriyle, şu ya da bu nedenle meşru avını serbest bırakmaya zorlanırsa, onun yerine bir başkasının konulması gerekir. Bu yeni gücün açıklığını yatıştırarak ve dünyanın uzak diyarlarında kalmasını sağlayacak yeni bir kurban sunulmalıdır. İçinde bulunduğu durumda Şiva yapılması gerekeni yaptı.

... Şiva, canavarın kendi ayak ve elleriyle beslenmesi gerektiğini söyledi. Kör açgözlülüğün bu inanılmaz bedenlenişi derhal bu akıl almaz ziyafete girişti. Yaratılışından gelen açıklıkla kendinden geçerek yedi ve yedi. Yalnızca el ve ayaklarını değil, kollarıyla bacaklarını da yuttuğu halde yine de durmak bilmedi. Dişler, kendi göbeğini ve göğsünü, boynunu kemirmeye devam etti, ta ki yalnızca yüzü kalıncaya kadar. ...

Bu canavarda tecessüm etmiş olan Yüce Varlık'ın gazabı, Şiva-Rudra (*rudra*, "Uluyan, Kükreyen"; bu, Şiva'nın Vedik adıdır ve onun dünyayı yok edici yönüne gönderme yapar) biçiminde, yaratılmış evreni dönemsel olarak yok eden Evrensel Tanrı'nın, dünyanın sonunda

nu'nun dördüncü bedenlenişi ya da avatān) içinde aniden ortaya çıkar ve kâfir dinsiz bir çırpıda paramparça edilir.

her şeyi küle dönüştüren ve ardından sel gibi akan yağmur tarafından söndürülen kozmik ateşin gazabı ve açlığıdır. Bu nedenle bu fantastik manzara, tanrı için hoş ve temel bir anlaşma içinde olduğu bir görüntüydü. Memnuniyet içinde, “Sen benim sevgili oğlumsun” diye seslenmiş olabilir,

... “senden son derece hoşnudum.” Bu kanı donduran, kâbusumsu sahneyi sessizce, ama müthiş bir zevkle izledi, ardından, kendi tözünün kendini yok edici gücünün bu canlı tezahüründen duyduğu memnuniyetle, kendi gazabının bu yaratığına –kendi bedenini, yüzü dışında tüm parçalarını tek tek yok eden bu yaratığa– gülümsedi ve merhametle şöyle dedi: “Sen bundan böyle, ‘Görkemin Çehresi’ (kirttimukha) olarak anılacaksın ve sana bundan böyle sürekli benim kapımda yaşamayı emrediyorum. Kim ki sana ibadeti ihmal eder, benim inayetimi kazanamaz.”^Φ

Kirttimukha (Resim 51), önceleri Şiva'nın kendisinin özel bir simgesi ve Şiva tapınaklarının lentolarında belirgin bir unsurdu. (Resim 34 üzerine tartışmamızda,^Ψ kompozisyonun en üstündeki “Görkemin Çehresi”ne dikkati çekmiştik.) Demek ki bir süre sonra “Çehre,” Hindu tapınaklarının çeşitli kısımlarında, ayırım gözetmeksizin, kötülüğü kovmak için uğurlu bir araç olarak kullanılmaya başlandı; genellikle dekoratif süs kuşaklarına eklendi. Kirttimukha ayrıca Şiva'nın dağınık saçlarından oluşan tacında da kendini gösterir – bu büyük olasılıkla hikâyenin, canavarın Şiva'nın lülelerine takılmakla ödüllendirildiği bir başka versiyonuna uygun olarak yapılmış bir şeydi. Bu konumda Kirttimukha, heykellerin üst süslemeleri için bir tepe süsüne doğru

^Φ *Skānda Purāna*, Cilt II, Vişnukānda, Kārttikamāsa Mahātmya, Bölüm 17. Karş. *Rūpam* I (Kalkūta, Şubat 1920), s. 11-19.

^Ψ Karş. yukarıda, s. 156-9.

evrildi ve bundan sonra halenin zirvesinde (*prabhā-mandala*), heykellerin sırtında “İhtişam Kapısı” (*prabhā-torana*) olarak resmedilmeye başlandı. Sürekli yinelenmeyle birlikte, Kirttimukha gelenekselleşti ve bir süre sonra, genellikle kendisiyle aynı işlevi yerine getiren bir çift deniz canavarıyla (*makara*) birleşti. Yunan geleneğindeki Gorgon başı gibi (ama gördüğümüz gibi bütünüyle farklı bir efsane arkaplanıyla) Kirttimukha esasen kötülüklerden koruyucu bir iblis-maskı, kapı eşliğinin tüyler ürpertici, korku verici muhafızı olarak hizmet eder. Ancak ibadet eden kişi –ortodoks mümin– “Çehre”yi güven ve inançla selamlar; çünkü Kirttimukha'nın bizzat tanrının tözünün etkin bir parçası, onun koruyucu, iblisleri yok edici gazabının bir işareti ve aracısı olduğunu bilir.

Özellikle Cava sanatında “Görkemın Çehresi” dikkate değerdir. Orada Şiva'nın maiyetinin diğer grotesk ve tehditkâr yaratıklarıyla –sopalarla (ilkel silah, fallik simge) silahlanmış iblisler, bilezik olarak ve geleneksel “kutsal iplik” yerine (efendileri gibi) yılanlar takınmış ifritler– yan yana resmedilir (Resim 52).^Φ Hinduizmi ortaçağda benimseyen Cava halkının asıl yerli özellikleri, aynı anda hem dehşet verici hem de mizahi nitelikleriyle, bu figürlerde kendini gösterir. Bu türden tanrılar, heykeller, yıkım güçleriyle bir çeşit şakacı ilişki için-

^Φ Kutsal iplik (*upavīta*), bütün üst-sınıf Hindular tarafından takılır. Bu, sol omuzdan sağ kalçaya kadar bedeni saran üç lifli pamuklu bir ipliktir. İlk olarak, genellikle sekiz ilâ on iki yaşlarında gerçekleşen erginlenme töreninde gurusu tarafından çocuğa takılır.

[*Cābāla Upaniṣad*'da açıklandığı gibi “kutsal iplik” Sūtrātman'ın, İplik-tinin dışsal ve gözle görülen simgesidir; evrendeki tüm bireysel varoluşlar, tıpkı mücevherler gibi bu ipliğe asılıdır ve tümü de kopmaz bir biçimde kaynaklarına bağlıdır –AKC.]

dedir. Ünlü ve sevilen ilahi güçlerin “öteki yüzünü,” gazap dolu yönünü (*ghora-mūrti*) temsil ederler. Gereğince yatıştırıldıklarında, böylesi varlıklar yaşamı destekler ve hastalık ve ölüm iblislerini kovarlar.

Bu ikircikli, bilgece tasvir tarzı, Şivacı panteonun tamamının belirgin özelliğidir. Bu biçimlerde, yaşamaya değer harika bir mizah vardır. Örneğin çok sevilen ve son derece popüler olan, “Orduların Efendisi”ni, Şiva ve Yüce Tanrıça’nın çekici oğlu ve tanrının gösterişli maiyetinin başı Ganeşa’yı ele alalım. Resim 53 tipik bir tasvirdir – Cava’dan değil, Hindistan topraklarından bir eser. Üst köşelerde, maiyetin (*gana*)[¶] iki üyesi uçmakta, kaidede de tanrının taşıtı (*vāhana*) fare çömelmiş oturmaktadır. Fare, tahıl ambarını güvenli kılan bütün engelleri aşır köy evlerinin pirinçlerini yedikçe ve fil de cangilda önüne çıkan bitki örtüsünü ezip köklerinden sökerek heybetle yürümeye devam ettikçe Ganeşa, “Engellerin Efendisi” de (*vighna-işvara*) müminin yolunu açar. Her türden girişimin başında ona dua edilir. Sol elinde, ya beslendiği pirinçle ya da müminlerinin üzerine boşalttığı mücevherler, inciler ve mercanlarla dolu bir çanak taşır. Şişman ve varlıklı Ganeşa, dünyasal zenginlik ve refahın dağıtıcısıdır.

Tanrıçanın bu koca göbekli, karşı durulmaz oğluyla önden yüzleşen kişi mukaddestir, ama bu tanrının sırt çevirdiği kişinin vay haline! Resim 54, Ganeşa’nın sırtını gösteren 15 onüçüncü yüzyıla ait bir Cava eseridir. Önden yaklaşan ateşli mümini selamlayan uğurlu, yarıdımsever yönü (*sundara-mūrti*) mizah ve nazik iyi niyetle dolu oldu-

[¶] *Ganeşa*, “Orduların Efendisi” adı, *gana* (ordu, hizmetkârlar) ve *işa* (efendi) sözcüklerinden oluşan bileşik bir addir. Sanskritçede, *a* ve *i* yan yana geldiğinde, *e*’ye dönüşür.

ğu halde, madalyonun öteki yüzü, korkunç-yıkıcı evresi (*ghora-mūr-ti*), yalnızca yaşam yolları kapalı kalanların bildiği obur dişlerini sergileyen tüyler ürpertici, vahşi bir canavardır. Bu canavar Kirttimukhadır, “Görkem’in Çehresi”dir, kutsal olan için bir koruma, dinsiz için ise, Rāhu’ya yönelene benzer bir gazap işaretidir.

Kirttimukha’ya Vanaspati,^Φ yani “Ormanların Efendisi-Tini, Yabaniılığın Koruyucusu, Bitkiler Âleminin Kralı” adı verilir. Orman, ev tanrıları ve köy tanrılarının himayesi altındaki köy ve evin güvenli bölgelerinin aksine her çeşit tehlikeyi ve iblisleri, düşmanları ve hastalıkları barındırır. Kirttimukha, caydırıcı ve koruyucu bir simge işlevi gördüğü Cava tapınaklarında sevilen bir süslemedir. Bu canavar her türlü kötülüğe karşı bire birdir. Etkileyici amelinde simgeleştirilen ilke bir kez zihinle kavrandıktan ve duyu organlarıncı özüksendikten sonra insanı dünya cangılının en derin karanlıklarında gerek ruhsal gerek fiziksel felakete karşı koruyacaktır. Felaket anında Tanrı’nın varlığını, onun müdahale etmeye ve düşmanlarını bile sunduğu korumayla rahatlatmaya hazır oluşunu, ölümdaki yaşam çelişki-sini ve kişinin kendini Tanrı’ya teslim etmesindeki bilgeliği temsil eder.

7

ÜÇ KENTİN YIKICISI

Devî’nin, “Tanrıça”nın gizemlerine dönmeden önce, “Sabit veya Temel Figürü” lingam olan yüce tanrının “Şenlik Yönleri”nden birine

^Φ [Başlangıçta ve yerinde olarak, Agni’nin, Kirttimukha’nın vahşi, Varunya yönüyle özdeşleştirilebilecek adlarından biriydi –AKC.]

daha göz atalım. Resim 55, Şiva'yı Tripurāntaka, yani "Üç Kentin ya da Kalenin Sonunu Getiren" kisvesi altında gösteren, Elūrā'daki, 15. yüzyıla ait bir kabartmayı gösteriyor. Bu, tüm dünyanın fatihi ve özgürleştiricisi olarak Tanrı'dır.

Kadim bir Vedic anlayışına göre, evren üç dünyadan (*triloka*) oluşur: (1) Yeryüzü, (2) orta uzay ya da atmosfer, (3) gökkubbe ya da gökyüzü. Bunlara "Üç Kent" (*tripura*) adı verilir.^ϕ Tripurāntaka olarak Şiva, Üç Kent'e bir son (*anta*, İngilizce "end") [son] sözcüğüyle ilişkilidir verir. Hikâyeye göre, tarihin akışı içinde bir kez daha iblisler, titanlar ya da karşıt-tanrılar (*asura*), dünyanın haklı hükümdarlarının üvey kardeşleri ve ezeli ve ebedi rakipleri, krallığın dizginlerini ele geçirmişlerdi. Her zamanki gibi Calandhara'ya benzeyen, yıllar boyunca çok şiddetli özdisiplin alıştırmaları sayesinde özel güçler edinmiş haşin ve becerikli bir zorbanın önderliğindeydiler. Bu zorbanın adı Maya'ydı.^ψ Ve yaratılmış kozmosun tamamını eline geçirdiği zaman, bir tanesi gökkubbede, biri yeryüzünde ve biri de aradaki atmosferde olmak üzere üç büyük kale inşa etti. Bir büyü yardımıyla üç kalesini bir tanede birleştirdi – bu, fiilen saldırılamaz nitelikte tek bir muazzam şeytani-kaos ve dünya-tiranlığı merkeziydi. Ve yoga gücü aracılığıyla, muazzam kalesini, tek bir okla delinmediği takdirde asla fethedilemez hale getirdi. Dünyanın birleştirilmiş bu şeytani kalesini delebilecek kadar büyük bir yayı çekebilecek güce sahip bir okçu yaşamıyordu, zaten böyle birini hayal etmek bile mümkün değildi. Yağmur ve yıldırım tanrısı, tanrıların efendisi İndra,

^ϕ Dolayısıyla Yüce Tanrıça'ya, Devī'ye, bütün yaratılış Enerjisi'nin dişil kişileşmesine, "Üç Kentin En Güzeli [Güzel Dişisi]" (*tripura-sundari*), yani Evrenimizin Hanımefendisi denir.

^ψ Māyā'yla karıştırılmamalıdır.

Ateş Tanrısı Agni, Rüzgâr Tanrısı Vāyu, hepsi de etkili, iyi uzmanlardı, ama böyle bir göreve uygun değillerdi. Büyük tanrıların, artık cennetlerinden korkunç bir sürgün boşluğuna yollanan Meru Dağının parlak sakinlerinin hiçbiri, bu savunmaları parçalama gücünü toparlamayı umut bile edemiyordu.

Vedik geleneğe göre Şiva uzun zaman önce bir avcıydı ve bir ok ve yayla silahlanmıştı. Çok erken bir dönemde –iskân edilmemiş cangıdan farklı olan insan yerleşimlerinin koruyucuları– Tanrılar dağının sakinlerinin saygın ve yüce topluluğunun hâlâ dışında olduğu zamanlarda Şiva, ormanın tanrısı, yaban hayvanlarının efendisi olarak kabul edilirdi.[¶] Bu ilkel silahıyla ormanda gezinirken, onların antropomorfik koruyucusu olarak görülürdü. Aynı zamanda buralara yerleşen ve köy binalarının ötesini çok tehlikeli yerlere dönüştüren hayaletler ve hortlakların da efendisiydi. Maiyeti, ölü ruhlardan oluşurdu ve bunlar, uluyarak onun peşinden giderlerdi.[♣]

Şiva'nın yayı geçmişte iyi bilinen ameller gerçekleştirmişti. Örneğin yaratıkların ilksel babası Pracāpati, kızı, güzel bakire Şafak'la enest ilişkiye girmeyi arzuladığında (ilk baba ile ilk kızın çok çok eski bir öyküsü), tanrılar tarafından müdahale etmesi ve yayını kullanarak sınırlarını aşan atayı cezalandırması için çağrılan Şiva olmuştu. Ve

[¶] Yunan Dionysos'un Zeus'un nezaretindeki yüce toplulukla olan erken dönem ilişkisiyle karşılaştırın. İskender döneminde, Yunanlılar Şiva'yı Dionysos'la denk tutuyorlardı.

[♣] Ölülerin Efendisi olarak Şiva, Nordik tanrı Wode-Wodan'a, "Vahşi Avcı"ya yakındır; bu tanrı, kükreyen ruh-maiyetinin eşliğinde, "Vahşi Av"a giderdi. Avrupa putperestlerinin Hıristiyanlaşmasıyla birlikte Wodan'ın esirgeyici yönü, Kış Dönencesi zamanında, bütün müminlerine nimetler dağıtarak çatıların tepesinde hızla dolaşan Aziz Nikolas'ya (Noel Baba) aktarıldı.

şimdi yine, evrenin ilahi düzenini yeniden kurmak için müdahalesi istenen de odur. Bu kez işi, tek bir atışla, iblislerin evrensel kalesi Tripura'yı yok etmektir.

Elürā kabartması, ilahi okçuyu, şaha kalkmış hayvanlarının çektiği bir hava arabasında ileriye doğru süzülürken gösterir. Sol el yayı kaldırır; kırdığı dirseğiyle, ipi sağ kulağının memesine doğru tam olarak açılıncaya kadar çeken sağ el de güçlü silahını henüz ateşlemiş-tir. Bu jestin ihtişamı, muhteşem sonucunun habercisi gibidir. Şiva'nın arabacısı, ağırbaşlı ve güzel, dört başlı Brahmā'dır. Ciddi dik-kat ve güven dolu büyüleyici bir ifadeyle Brahmā, görevine yoğunlaş-mıştır. Bu arada dinç ve dinamik, herakles-misali kahraman, dünyasal savaşçıların yoğunluğundan ve ağırlığından yoksun olsa da, bir şim-şeğin hafifliği ve karşı durulmaz kudretiyle, durağan katılıktan uzak, hızlı ve muzafferane bir jestle kabartmanın arkaplanından öne doğru fırlamaktadır. Büyülü iblis şatosu düşer ve halkı yeniden unutulmuş-luğa göçer; dünya, bir kez daha kötülüğün ağından kurtarılmıştır; ta-rih döngüsü yeniden akışına döner. Önemsiz tutkular ve açgözlülük-lerle zalimleşmiş korkak, yine de korkunç Ego'nun zorbalıklarına, tek bir vuruşla son verilir. Aşkınsal kaynaklarından yeniden özgürce akmaya başlayan evrensel varoluş enerjileri bütün dünyayı sarar ve kozmos, yeniden üreyen yaşam duygusuyla şarkı söyler. Tıpkı lin-gam gibi bu ok da Şiva'nın enerjisinin aracıdır: bu ikisi aynı şeydir.

Büyük Şiva tapınaklarının duvarlarında bu yüce tanrının kahra-manca amelleri tasvir edilir. Gerek sözlü gerek edebi gelenekte bun-lar tekrar tekrar anlatılır. Hac yerlerinde, kutsal mekanlarda ve tapı-naklarda rahipler ve bilgeler, dünyanın mitolojik tarihinin akışı için-de tanrının uğraşının genel görünümünü sergilerler. Yine de dingin-lik ve saadetin ötesinde dingin, mutlu, aşkın, bilinemeyen ve biline-

meyecek olan, Tanrı ve Tanrıça'nın, Lingam ve Yoni'nin, Ok ve Tripura'nın İkili mucizesinin bile ötesinde, Bir İkincisi Daha Olmayan Tek, Mutlak bulunur. Bu, bütün heykellerde ve masalarda anlatılmak istenen Brahman-Âtman'dır. Bu, gözle görülmez, yine de üçgenlerin gözle görülür bütün karışımları aracılığıyla öğretilen *Bindu*'dur.^Φ Bu, Genişleyen Biçim Görüngüsü'nün durdurulamaz bir güçle ilerlemesini sağlayan canlılıktır. Brahman, gebe nötr bir bütünlüktür – ne dişi ne erkek, ne iyi ne kötü, ama dişi ve erkek, iyi ve kötü. Şiva onun kişileşmesidir. Dönüp duran Yogî-Tanrı'nın uzuvlarından yayılan her ışıltı, Şiva'nın yayından çıkan her ok, bu ebedi dinginlik ve huzurun ilahi tözüyle özdeştir ve bunun en kusursuz örneğidir.

^Φ Karş. yukanda, s. 168.



BÖLÜM BEŞ

TANRIÇA

1

TANRIÇA'NIN KÖKENİ

Kirttimukha'nın hikâyesi, bir tanrının şiddetli duygusunun, özerk bir canavar şeklinde yansıtılabileceğini veya dışsallaştırılabileceğini gösterir. Bu tür görünümlere, Hindistan'ın mitolojik tarihsel kayıtlarında bol bol rastlanır. Şiva'nın yıkım gücü, onun gazap dolu "ordu" guruhunun çevresine toplanmasını hızlandırır: Tanrının Vedik adlandırılmasına uygun olarak "Rudalar" diye tanınan bir sürü mini mini Şiva'dır bunlar. Devî'nin, Yüce Tanrıça'nın öfkesi, gözü dönmüş bir aslan ya da kaplan olarak yansıtılabilir. Resim 57'de, insanları yok eden gazabında bir savaş meydanına şehvetle saldıran kara bir iblis şeklinde görünür; bu, Dünyanın Anası'nın yok edici yönünün cisimleşmesidir. Aynı şekilde bir lanet de kişileştirilebilir. Vedik sonrası, brahmanik din bilginleri döneminde gelişen iyi bilinen bir mite göre tanrıların kralı Indra, kozmosun sularını bükümleri arasından kurtarmak için kol ve bacak gibi uzuvları olmayan ejderha Vritra'yı vahşice katlettiği zaman korkunç bir günah işledi. Tanrı ve titanları brahmin kastının bir üyesi olarak kabul eden bu yorumcular, Vritra'nın katledilmesinde, Indra'nın mümkün olan tüm suçların en utanç vericisinden, yani bir brahminin katlinden sorumlu olduğu hükmünü verdiler. Suçunun lanetinin kişileşmesi olan azılı bir ogre tarafından

kovalanan tanrı-kahramanı betimleyen bir mit geliştirdi.^Φ

“Tanrıça’nın Olağandışı Tözünün Metni”nde (*devī-māhātmya*) kaydedilen muhteşem bir mitte, bizzat Tanrıça’nın ilk görünüşünün nedenini açıklamak için bu yansıtma ya da dışsallaştırma ilkesine başvurulur.^Ψ Heyette toplanan bütün tanrıların toplu gazaplarından doğan denetim altına alınamaz yüce bir savaşçı-bakire olarak betimlenir. Bu mucizeye neden olan şey tanrılar açısından yine o karanlık anlardan biriydi;

... bir iblis-zorba dünyayı yok etmekle tehdit ediyordu. Bu kez Vişnu ya da Şiva’nın bile yardımı olmadı. Titan, muazzam bir manda biçimindeki Mahişa adında korkunç bir canavardı.

Tanrılar, Brahmá’nın önderliği altında, Vişnu ve Şiva’ya sığınmışlardı. Muzafer iblisle yaşadıklarını anlatmışlar ve iki Her Şeyden Yüce’nin yardımını dilemişlerdi. Vişnu ve Şiva gazaba geldiler. Diğer tanrılar da, öfkelerinin gücüyle kabarak, ayaklandılar. Ve hemen şiddetli güçleri ağızlarından ateş halinde döküldü. Vişnu, Şiva ve tüm tanrılar enerjilerini, her biri kendi doğasına göre, alev dalgaları ya da akıntıları halinde gönderdiler. Bu ateşler birleşerek, gitgide büyüyen ve bu arada yavaş yavaş yoğunlaşan kocaman bir alev bulutuna dö-

^Φ [Aynı zamanda yaratım eylemi olan ilk kurbanda, Vritra’nın parçalanması – ki bu şekilde “tek” olan “birçok”a dönüştürülmüştür– Indra’nın ve tanrıların ilk günahıdır (*kilbişa*); bu günah nedeniyle Regnum, “Brahmanların Soma’yla ima ettikleri, belli bir içeceğin tözsel dönüşümü dışında kimsenin tatmadığı şeyi içmekten uzak tutulmuştur; bu günahın, birçoğun bir tekin içinde nihai olarak yeniden bütünleştirilmesiyle telafi edilmesi gerekmektedir. Evrim ve içe kapanma süreçleri, bir kişinin yaşamı boyunca ister ritüel olarak görünür bir biçimde icra edilsin ister zihinsel olarak gerçekleştirilsin, Kurban’da sürekli yeniden temsil edilir.

^Ψ *Mārkaṇḍeya Purāna*, 81-93. Bu Purāna, Tanrıça’nın karakterini ve amellerini betimleyen birçok mit derlemesinin en ünlüsüdür.

nüştü. Sonunda Tanrıça'nın biçimini aldı. Tanrıça'nın onsekiz kolu vardı.

Evrenin yüce enerjisinin bu en uğurlu kişileşmesine, bütün güçlerinin bu mucizevi birleşimine bakınca tanrılar sevindiler ve hepsinin ortak uniuodu olarak ona ibadet ettiler. Onda "Üç Kentin En Güzel Bakiresi"nde (*tripura-sundari*), ilksel, sürekli Dişi'de, çeşitli kişiliklerinin belirli ve sınırlı güçlerinin tümü güçlü bir şekilde birleşmişti. Böyle bir ezici bütünleşme, kadiri mutlaklık anlamına geliyordu. Tam bir teslimiyet ve tamamen gönüllü kendini adama jestiyle, tanrılar enerjilerini ilksel Şakti'ye, başlangıçta her şeyin çıktığı kaynağa, Tek Güce geri vermişlerdi. Ve sonuç evrensel kudretin başlangıçtaki durumuna dönecek şekilde müthiş bir yenilenmesi oldu. Kozmos ilk olarak kesin bir biçimde farklılaşmış alanlar ve güçlerden oluşan bir sisteme dönüştüğü zaman, Yaşam Enerjisi, bir sürü farklı tezahüre bölünmüştü. Ancak şimdi bunlar güçlerini kaybetmişti. Hepsinin anası, ilksel maternal ilke olarak Yaşam Enerjisi'nin ta kendisi, onları yeniden özümsemiş, yiyerek evrensel rahme almıştı. Artık varlığının tamlığıyla hareket etmeye hazırdı. ...

Resim 56, geç döneme ait bir *Devī-Māhātmya* el yazmasından bir resimdir; titan-şeytanın ortadan kaldırılabilmesi için tanrılar heyetinin kozmik olarak önem taşıyan çeşitli eril –soylu, yiğit, kahramanca– tutumlarından vazgeçme, gönüllü olarak mevkilerini teslim etme jestlerini tasvir eder. Hepsi de kendi özgül enerjilerini ve özelliklerini içeren çeşit çeşit silahlarını, araçlarını, süslerini ve simgelerini Yüce Tanrıça'nın eline verirler. Bizzat kendilerinin de doğup geliştiği, her şeyi kapsayan kaynakta, şimdi tümüyle farklı doğaları ve farklı eylem güçleriyle birleşmektedirler. Sol üst köşede çilekeş Şiva yer alır, üç çatalı zıpkını Tanrıça'ya uzatmaktadır. Sağ üstte, Şiva'nın tam karşısında, bağış çanağını ve Vedaların büyü bilgeliğinin el yazmalarını bırakan dört başlı Brahmā durur. Resmin önplanının tam ortasında, Tanrıça'ya bir kılıç ve bir kalkan uzatan Zaman Tanrısı Kā-

la yer alır. Onun sağında Tanrıça'nın efsanevi babası, kızının bineceği aslanla birlikte, dağ kral Himālaya durur.

Resim 59, "Manda-iblisi katleden Tanrıça"nın (*devi mahiṣāsura-mārdinī*) bir tasviridir. Bu, çok özenli ve canlı Pallava üslubunda, yedinci yüzyıla ait, Māmallapuram'dan bir kabartmadır. Pallava döneminin eserleri, son derece hareketli olmakla birlikte, son derece yumuşaktır; şimdi sözünü ettiğimize benzer zalimce olaylarla dolu sahneleri tasvir ederken, Pallava yapıtları doruk anından kaçınma eğiliminde ve meseleyi ölçülü ve dolaylı bir biçimde anlatma arayışındadırlar. Burada Tanrıça, aslanın üzerine binmiş ve sevinç içindeki tanrıların eşliğinde ilerlerken tasvir edilir. Devasa ve grotesk düşman, somurtkan bir çehreyle yere eğilmektedir. Nihai zafer betimlenmez. Yine de zafer soru işaretine mahal bırakmayacak derecede kesindir. Tüm tanrıların silahlarını kuşanmış ve onların övgü ilahileriyle yüreklenmiş bu parlak amazon, evrenin tüm olumlu güçlerinin temsilcisidir. Şeytan daha şimdiden çaresiz durumdadır; karanlığı, şiddeti ve öfkeyi hatırlatan koca kafası ve sopası düşmek üzeredir.

... Önce titanın ordusunu yok eden Tanrıça, bu güçlü manda-biçimini bir iple bağladı. Mamafih manda bedeninden çıkıp bir aslan biçimine giren iblis kaçtı. Tanrıça hemen aslanın kafasını kesti, ama özdönüşümü mümkün kılan Māyā enerjisi sayesinde, bu kez kılıçlı bir savaşçı biçimine giren Mahiṣa bir kez daha kaçtı. Tanrıça bu yeniecessümü bir ok yağmuruyla insafsızca delik deşik etti. Ama ardından iblis, bir fil olarak onun önünde dikildi ve devasa hortumunu uzatıp Tanrıça'yı yakaladı. Onu kendisine doğru sürükledi, ama Tanrıça bu hortumu bir kılıç darbesiyle kesip parçaladı. İblis o sırada en sevdiği biçime –yani toynaklarıyla çiğnediği evreni sarsan dev mandaya– dönüştü. Ama Tanrıça alaylı bir şekilde tebessüm etti, sonra onun bütün bu hilelerine ve araçlarına gök gürültüsü kadar yüksek kahkahalarla güldü. Gazap dolu olarak bir an

durakladı, sakin tavrıyla esritici, canlandırıcı ilahi yaşam gücü içkiyle dolu bir çanağı dudaklarına götürdü ve bu benzersiz içkiyi yudumlarken gözleri kıpkırmızı oldu. Boynuzlarıyla dağları kökünden söken manda-iblis küstahça böğürerek bu boynuzları Tanrıça'ya savurdu, ama Tanrıça oklarıyla bunları toza çevirdi. Böğüren canavara haykırdı: "Böğürmeye devam et! Ben boğazımı bu lezzetli içkiyle doldururken bir süre daha bağır seni budala. Tanrılar az sonra sevinçten haykıracaklar ve sen geberip ayaklarımın dibine düşeceksin."

Bu konuşmayı yaptığı sırada Tanrıça havaya sıçradı ve iblisin boynuna atladı. Onu yere yatırdı ve zıpkınını boğazına dayadı. Düşman bir kez daha manda bedeninden ayrılmaya, ağzından kılıçlı savaştının bedenini çıkarmaya davrandı; ama yakalandığı zaman henüz yarı yarıya çıkmış durumdaydı. Tanrıça, çok hızlı ve korkunç bir darbeyle başını koparttığı anda yansı mandanın bedeninde, yansı dışarıdaydı; sonra öldü. ...

Bu canlı dönüşümler dizisi, dışsallaştırma ya da yansıtmanın ayırt edici mitolojik özelliğinin kusursuz bir örneğidir. Mâyâ gücünü kullanan manda-iblis, yaşamsal enerjisini yeni biçimlere yansıtır. Saldırganlığı, ihtirası, zafer kazanma arzusuyla, hayatta kalabilmek için birbiri ardına biçim değiştirir. Yansıtmanın karakteri, kullanılan enerjinin doğasından ileri gelir. Şiva'nın gazabı, Kırttimukha biçimini benimsedi. Tanrılar topluluğunun gazabı, birçok kollu yenilmez tanrıçayı yarattı. Bu nedenle dünya-zorbasının, yıllar boyu süren insanlık dışı çilecilik ve nefis hakimiyeti çalışmalarıyla topladığı, tanrıları yerlerinden indirip, evreni dize getirmesine yetecek kadar güçlü normal ötesi enerjiler de hızla ve akıllıca şekilden şekile giriyordu.

Beden ve ruhun yaşamsal enerjisi, tahrik edildiğinde dışarı akar, içinde bulunulan durumun doğasına bağlı olarak gazap dolu veya iyicil, şeytani veya ilahi biçimlerde dışsallaştırılır. Evrenin savaş meydana, böyle geçici dışsallaştırmalara ya da yansıtmalara sahip tanrılar-

la doludur. Dahası evrenin kendisi de, bir dönüşümden –Mutlak'ın bir dönüşümü ya da dışsallaşması– başka bir şey değildir. Şiva'yı kutsayan mitlerde, Şakti, kocasının yaşamsal kudretinin cisimleşmesidir. Yaygın Vişnu kuralına göre Tanrıça, kozmik altın nilüferin antropomorfik karşılığıdır: Vişnu, nilüfer çanağını yaratır ve böylece evrim, dünyanın alanlarının yavaş yavaş ortaya çıkışı başlar – bu alanlar daha sonra aslında enerji dönüşümlerinden başka bir şey olmayan yaratıklarca iskan edilir değildir. Sırtüstü uzanmış Vişnu, kendinden dışarıya uzay göndermek ve ardından bunu evren süreciyle doldurmak yoluyla, açıkça kendi içinde barındırdığı güçleri yansıtmaktadır. Dünya süreci, Vişnu'nun düşünün cisimleşmesidir.

Bu ders, tanrı değil de sınırlı varlıklar olan bizlere uygulanmak yoluyla psikolojik olarak da okunabilir. Bizim kendi şaktimizin (yaşamsal enerji) aralıksız yansıması ve dışsallaştırılması, bizim “küçük evrenimiz,” bizim kısıtlı varoluş alanımız ve yakın çevremizdir, bizi etkileyen ve ilgilendiren her şeydir. Bizler kayıtsız, nötr ekranı, sinema figürleriyle, ruhumuzun içe yönelik düşünün dramasıyla doldurur ve renklendirir, sonra da onun çarpıcı olaylarının, zevkleri ve felaketlerinin kurbanına dönüşürüz. Kendi içinde değil, ama bizim onu algıladığımız ve tepki gösterdiğimiz şekliyle dünya, bizim kendi Mâyâ'mızın ya da yanılığımızın ürünüdür. Dünya, şeytani ve iyicil biçimler ya da görünüşler üreten ve yansıtan, neredeyse kör yaşam-enerjimiz olarak tanımlanabilir. Bu nedenle bizler Mâyâ-Şakti'mizin ve aralıksız ürettiği sinema filminin tutsaklarıyızdır. Ne zaman yaşamsal, ihtirash meselelerin karmaşık ağına takılıp işin içinden çıkmaz hale gelsek, kendi tözümüzün yansımalarıyla uğraşıyoruz demektir. Bu, Mâyâ'nın büyüüdür. Yaratıcı, yaşamı ortaya çıkaran, onu sürdüren enerjinin büyüüdür. Bilgisizliğin, “daha iyi bilmemenin”

büyüsüdür.

Bu söylediklerimiz doğru olduğu sürece, öfkeli ve savaş halindeki Hindu tanrıları tarafından yansıtılan şekiller ve figürler son derece açıklayıcı bir psikolojik içgörüyü temsil ederler; aslında bunlar bir felsefe ve bir metafizik olarak tanımlanabilir. En Yüce Varlık, Mâyâ'nın tanrısı ve efendisidir. Geriye kalan bizler –daha küçük tanrılar, iblisler, insanoğlu– kendi bireysel Mâyâ'mızın kurbanlarıyız. Körlüğü, tutkusu ve saplantılarıyla bize bulaşan kendi canlılığımızın kurbanları oluyoruz. Bu büyü'nün psişemizdeki süreçleri bizim denetimimizin ötesindedir; bunlara olan tepkilerimiz zorunlu olarak yaptığımız şeylerdir. Dolayısıyla durumumuz, Mâyâ-Şakti'nin yaşamı destekleyen, yaşamı hızla akıtan büyü'süne bir kölelik ya da bağımlılık olarak tanımlanabilir. Durum böyle olmasaydı, bizim *bireyler* olmamız da olanaksızdı; ne bir tarihe sahip olabilirdik ne de yaşamöyküsüne. Kişisel yaşamımızın özü, bizim yaşam yanılısamamızdır.

Indra, kendi kişisel Mâyâ'sı tarafından, kendi ihtişamına inanmaya sürüklendi ve kendisini kraliyet sarayını gittikçe büyüyen boyutlarda inşa ettirmeye zorunlu hissetti. İnsanı böylesi bir büyüden, kendi iç şaktisinin esaretinden, varoluşun amaçları ve hedeflerinin Mâyâ'sından, çevresindeki nesnelere rengini belirleyen ışıltılı çekicilik ve ür-kütücülük, korku ve haz tonlarından kurtarmak bütün büyük Hint felsefelerinin temel amacıdır. İnsan düşüncesinin içeriğini açıklayan, sınıflandıran, tanımlayan ve sistemleştiren, katıksız anlamda anlaksal uğraşlar olan çağdaş Batı felsefelerinin tersine, yoganın düşünceyi aşkınlaştıran deneyimlerine dayanan Hint bilgeliği, insan doğasının bütününü yapısal dönüşümünü ve kişinin gerek kendisine gerek dünyaya ilişkin yepyeni bir farkındalığa ulaşmasını amaçlar. Hint düşüncesi, insanları, kendi şaktilerinin yansıtma ve dışsallaştırmalarından –

kendi Mâyâlarının kendi öznel, görüngüsel, duygusal “gerçekliklerinin” ürünlerinden– kurtarmayı amaçlar. Aradığı şey, Mâyâ’nın kölesini En Yüce Varlık’a, gerek Vişnu gerek Şiva’da kişileşen Tanrı’ya denk olacak şekilde Mâyâ’nın efendisine dönüştürmektir. Hint felsefesi ciddi bir biçimde –ve sonuç almaya yönelik bir kararlılıkla– yoga ve aydınlanma aracılığıyla insanları, Indra gibi kendi Mâyâ’larının ağında tutsak kalan tanrıların bile ötesine geçecek şekilde ilahileştirmeye çalışır.

Hint sanat simgeleri, Hint felsefe ve mitiyle aynı gerçeği dile getirir. Bunlar, aynı kutsal ilerleyiş yolu üzerindeki insansal enerjileri aynı yapısal dönüşüm amacına yönelten işaretlerdir. Bu bakımdan Hint mit ve simgelerinin araştırmacıları olarak görevimiz, Hindistan’ın felsefi öğretilerinin soyut anlayışlarını, simgecilik ve sanatın figür ve desenlerinde billurlaşan ve açıklanan şeylere ilişkin bir çeşit entelektüel yorum olarak anlamak ve öte yandan simgeleri de Hindistan’ın nihai olarak değişmez bilgeliğinin resimsel yazısı olarak okumaktır.

Örneğin Resim 58’deki gibi bir örnekte, manda-iblisi parçaladığı sırada Tanrıça’nın özgül tutumunun anlamını kavramaya çalışmalıyız. Bu, Durgâ Mahişâsura-mârdinî’nin büyük bir olasılıkla en göz kamaştırıcı tasviridir. Klasik Cava sanatına ait bir yapıttır. 15. yüzyıl ve daha sonraki yüzyılların klasik Cava sanatı güney Hindistan’dan doğdu. Tohumlarını, Malabar kıyısından yelkenlilerle gelen göçmenler attı. Yalnızca Cava sanatı için değil, aynı zamanda Kamboçya’nın erken dönem Kmer sanatı için de Hindistan topraklarının Pallava üslubu örnek oluşturdu; üstelik, kolonyal başyapıtların, anavatanındaki başarılarla karşılaştırılabilecek güzellikte olduğu söylenebilir. Dahası Pallava sanatının özgül eğilimleri, Cava’nın klasik Hindu sana-

tının hedefleri ve üslubunda varlığını sürdürür. Şiddet ve gaddarlık unsurlarından kaçınılır, bunlar yumuşatılır, azaltılır; etkileyici, doruk noktasını temsil eden unsur, dingin bir ihtişama yüceltilir; şehvet, tinsel bir büyüleyicilik ve zarafete doğru inceltilir. Buradaki öfkeli manda-düşman gibi bir iblisin kocaman gövdesinde, tehditkâr şiddetten eser bile yoktur; neredeyse dostane bir görünüşe indirgenmiştir. Titan öylesine yumuşatılmıştır ki uysal, serinkanlı, geniş getiren, hantal türün en güzel çiftlik hayvanı örneğine dönüşmüştür. Ve son bir kurtuluş umuduyla manda-biçiminden doğmaya başlayan çaresiz iblis-savaşçı, özenli saç şekliyle, grotesk bir kadınsı güzellik sergiler. Kaderini bütünüyle Tanrıça'nın ellerine bırakmıştır.

Tanrıça, iblisi saçından yakalamıştır, ölümcül vuruşu, dünyayı kurtaracak görkemli darbeyi indirmek üzeredir. Ancak bu müthiş dişinin yüz çizgilerinde öfkenin izine bile rastlanmaz; ezeli ve ebedi sakinliğinin dinginliğine dalmıştır. Her ne kadar uzay ve zamandaki eyleminin başarıya ulaşması kaçınılmaz olsa da Tanrıça'nın çehresindeki ifade, bu eylemin önemini küçültür, hatta hiçe indirir. Ona göre, kurtarıcı rolünde kendi görünüşü de dahil olmak üzere, bu evrenin bütün akışı, kozmik bir düşün bir parçasından başka bir şey değildir. Yüce ilahi varlık olarak Tanrıça bir biçime giriyor ve evrenin düş-oyununda bir rol oynuyor, bu bölümün etkileyici doruk anında başrolü büyük bir keyifle yerine getiriyorsa da, kendi düşünde kahraman rolü oynayan ve bu arada yalnızca düş gördüğünün bilincinde olan biri gibi davranır. Temel olarak ve bilinçli bir şekilde bu varlık, kendi muzaffer tezahürüne karşı bütünüyle ilgisiz kalır. Canlı ve zarif, hülyalı ve dalgın olan görkemli çehresi, bu bakımdan dans eden Şiva'nın esrarengiz maskesiyle karşılaştırılabilir.

MÜCEVHERLER ADASI

Şiva ve Devī, Şiva ve pek çok adlı zevcesi –Kālī, Durgā, Pārvatī, Çandī, Çāmunda, Umā, Satī, vb.– Mutlak'ın ilksel ikili-kişileşmesi olarak kabul edilir. Şiva ve Devī, nötr Brahman'ı eril ve dişil ilkelelerin zıtlığına ilk dönüştürenlerdir. Edebi dinsel Tantra geleneği, birbirlerine dönüşümlü olarak öğreten ve sorular soran bu ikisi arasında sonu gelmez bir diyalogu temsil eder. Bu diyalog aracılığıyla Brahman'ın gizli özü insan zihnine açıklanır ve bu öze ritüel ve yogayla yaklaşma araçları hakkında bilgi verilir – Māyā'nın şaktisi tarafından gölgelenen bireyselleşmiş insan bilincinin doğal, doğuştan sınırlılıklarının ötesine geçen yoga ve bu sınırlılıklar içinde kalan ritüel.

Tekte-İki'nin kutsal birliğinin birçok tasviri vardır. Resim 34'ü daha önce ele almıştık. Resim 60, Şiva ve kraliçe-zevcesini Kailāsa dağındaki dağ evlerinde otururken gösterir. Çiftin kusursuz dinginliği ve sonsuz uyumu, bu kabartmada, bir iblisin onların Tanrılar Dağı'nı sarsma girişimine gösterdikleri tepkiyle vurgulanır. Bu yapıttaki kötü karakter, *Rāmāyana*'da Rāma'nın düşmanı olan Rāvana'dır; ilahi güçlerin büyük bir düşmanı olarak yeraltı dünyasına hapsedilmiş ve Şiva'nın kule gibi yükselen dağının ağırlığıyla orada tutulmaktadır. Burada ansızın kaçmaya çalışırken görülür. Dağı sallamakta, yarattığı sarsıntı hissedilmektedir. Tanrıça zarif, yarı-yatar durumda, sanki ani bir korkuya kapılmış gibi Şiva'nın kolunu yakalar. Ancak yüce tanrı kıpırdamaz ve soğukkanlılıkla ayağını sınıksız basmaya devam eder. Pārvatī'nin canlı kaygı jestine karşın, evreni yirmi koluyla sallayan iblisin bozamadığı bir güvenlik havası hakimdir. İlahi çiftin karakterinin kanıtı olarak burada kozmogonik döngünün tekrar tekrar ortaya

çıkan hareketli savaşlarından birinde, bir kahraman-tezahürü aracılığıyla tanrısal ilkenin çarpıcı bir zaferini değil, asla ele geçirilemez ihtişamlarının dramatik olmayan, neredeyse buna tamamen karşıt, bir görüntüsünü görürüz. Onlar tüm dünyasal – hatta insanüstü-şeytani-saldırıların ötesinde, tümüyle güvendedir. Bu, Elürâ’daki Kailâsanâtha Tapınağı’ndan bir sekizinci yüzyıl eseridir.

Resim 61’de yer alan onsekizinci yüzyıl minyatüründe, Şiva ve Pârvatî yine o sessiz dinlenme yerlerinde baş başa görülür: bu kez bir balayı atmosferi sezilir. Şiva’nın hayvan tasviri ve taşıtı süt beyazı öküz Nandî önplandadır. Şiva’nın zıpkını arkaplanda görülür. Tanrı, brahmin-çilecinin, siyah antilop derisinden tipik peştamalına sarınmış ve kıvrıkcık saçlarına bir hilal takmıştır; bileziklerin ve diğer alışılmış süslerin yerini yılanlar almıştır. Âşıkların yatağı, yogînin klasik oturak örtüsü olan bir kaplan postudur. Yalnız eril ve dişil zıtlığının değil, aynı zamanda çileci ve mükemmel koca-âşık zıtlığının burada aşıldığını görürüz. Her ne olursa olsun tüm kutupsallıklar, bu sonsuz, dünya merkezli saadet sahnesinin göksel düal-olmayan düalitesinden türer. Kailâsa, kalbin dağıdır; yaşam ateşi, yaratıcının enerjisi, ezeli ve ebedi kaynağının gayretiyle hızla yanar ve zamanın nabzıyla aynı anda bu yürekte atar. Burada Yaratan ve Yaratılan birdir, Sonsuzluk ve Yaşam tek ve aynı şeydir. Burası esrikliğin, kozmogonik esrikliğin dağı, mağarası, yatağıdır; dünya ve bütün yaratıkları asla İki olmayan Tek’in yeniden çatallanmasından ortaya çıkmaktadır. Bu kusursuz aşk saadetinin sevecen havası, Hindu, Tanrı ve Zevcesi sahnelerinin tipik özelliğidir. Ayrıca Şivacı Budizm okullarının ve Tibet’in Lamacılığının tanrılar ve zevceleri tasvirlerindeki genel kalıbın da Şiva ve Devî’den türediğini görüyoruz.

Şiva ve Tanrıça tek bir özün kutupsal yönleridir ve bu nedenle

uyuşmazlık halinde olamazlar; Devī, Şiva'nın gizli doğasını ifade eder ve onun karakterini ortaya koyar. Bu düşüncenin şaşırtıcı bir ifadesi, Şivacı geleneğin Kamboçya'daki geç dönem gelişiminde kendini gösterir; burada, lingam simgesi dört bir yana açılır ve kudretini temsil eden diğer figürlerle birlikte Tanrıça'yı da ortaya koyar. Resim 64 güzel bir örnek oluşturur; burada Tanrıça'nın on kolu ve beş kafası vardır, bu son özellik, Şiva'nın evrensel egemenliğinin simgesidir, çünkü beş kafası onu, dört kafalı Brahmā'nın üstünde bir konuma getirir. Bu dışıl figür, fallik sütunun özü, yaratıcı enerjisi, şaktisidir.

Bu geç dönem gelişmenin, en yüce Budist simgesi olan stüpanın koşut evriminden esinlenmesi de mümkündür. Yüzyıllar boyunca Budizm ve Hinduizm özdeş etkilere boyun eğerek ve kendilerine özgü farklı ikonografi sistemlerinde özdeş fikirleri ifade ederek yan yana serpilip gelişmiştir. Stüpa, lingamdan çok farklı bir şeydir. Bu genellikle Budha'nın bir kemiğinden oluşan ve aydınlanma aracılığıyla yok olmaya ulaşan kişiyi simgeleyen bir kutsal emanettir. Evrensel ruhani imparatorluğun şemsiyesiyle taçlanan son derece yalın, tümüyle anonim bir yapı olarak, tüm kavramların ve şekillerin ötesinde olan Nirvāna durumunun temsilcisidir. Resim 62, Bedsā'daki, İÖ yaklaşık 175 yıllarına ait bir çaitya'nın, yani Budist kilisesinin salonunu gösteriyor. Bu anıt doğal ortamdaki bir kayaya oyulmuştur. Fiilen belgelemeyen daha erken yüzyılların ahşap yapıları modelinde yapılmıştır; iki yanında koridorlar bulunan ve yarım dairelik bir alanla biten büyük bir sahından oluşur. Koridorlar sahından sütunlarla ayrılır (bu sütunlar inşa edilmemiş, kayadan oyulmuştur) ve yarım dairelik alanla dönerek birleşir. Bir sunağın yerine yalın, sert, dingin, muhteşem ve ürkütücü görünen basit bir stüpa görürüz. Salonun kendisinde de süsten eser yoktur. Burada en erken dönem Budist yaşam düzeninin

pürüten sertliği çok anlamlı bir şekilde yansıtılır; Nirvāna idealine ve deneyimine yoğunlaşmanın şiddeti, biçim dünyalarının her türlü oyun önerisini yüzeysel, oyalayıcı ve ilginç olmayan bir şeye dönüştürür. Daha sonraki dönemlerin stüplarının zenginliği bununla tam bir zıtlık içersindedir. Resim 65, Acānta'daki yedinci yüzyıl başına ait bir yapıyı gösteriyor. Nirvāna'nın, insan anlayışının ötesindeki, tüm dünyasal ve göksel biçimlerin ötesindeki olumsuz, ürkütücü kabuğu, şimdi olumlu çekirdeğini ortaya koymaktadır – Mutlak'ın bedenlenmiş ve kişileşmiş tözü olan Aydınlanmış Olan'ın, aşkın Kurtarıcı'nın görünümü. Katıksız Öylelik, Şu Olma sınırlayıcılığın ötesinde, nitelici özellikler ve karakteristikler bedeninde kalmakla birlikte onunla tek olana yansır. Ve lingamdan, erilliğin bu aşırı simgesinden Devī'nin görünüşü bile yeni bir kavrayışın (yani Tanrı ve Tanrıça'nın, Mutlak ve Görüngüsel Doğa'daki yansımalarının, nihai olarak tek olduğu kavrayışı) sarsıntısını beraberinde getirir; öyleyse bu stüpa antropomorfik bir Budha'nın Nirvāna'dan, anonim boşluktan ani bir biçimde çıkışını, nihai aydınlanmanın ışığı altında, düşünceyi aşkınlılaştıran "Öteki Kıyının Bilgeliği" (*pracnā-pāramitā*) deneyiminde, nihai kutupsallığın –Nirvāna ve Samsāra, Özgürlük ve Esaret– ortadan kalktığını açıkça gözler önüne serer. Nirvāna'ya özgü dinginlik ve biçim dünyalarının vahşi oyunu tek ve aynıdır. Açıkçası bu, Şivacı kavrayışın Budist bir paralelidir. Ortaçağ Hindistan'ının zengin ruhsal toprağında bu iki sistemin dostça ortak gelişme yüzyılları boyunca hatırı sayılır bir etkileşime girmesi olasılığı çok yüksektir.

Daha katı bir geleneğe bağlı olanlara fazla süslü ve belirsiz gelebilirse de sonraki simgeler için söylenecek çok şey vardır. Anlam ve imaların derinliği ve bolluğu, sanki yüzeylerde bir kırılma ya da aşınma meydana geliyormuşçasına, bu simgeler aracılığıyla gün ışığı-

na çıkmaktadır. O zamana kadar zihne yasaklanan duygu ve düşünce derinliklerinden doğan görüntüleri hayranlıkla izleriz. Duygular ve yargı güçleriyle, o zamana kadar ya tiksindirici ya da absürd görünmüş olabilecek her şeyin muazzam bir biçimde uzlaştırılması, canlı egonun, nihai huzurun her şeyi kapsayan, her şeyi onaylayan, her şeyi yok eden yaşam ve ölüm rahmine karşı son direnişini de çözer.

Şiva simgeciliği Tekte-lki'nin gizemine, Şakti tapınmasının tüm diğer Hindu geleneklerinden çok daha derinlemesine dalar. Şiva simgeleştirmesini özellikle ilginç ve aydınlatıcı yapan da bu özelliğidir. Zıtların birliği motifi burada keskin uyumlar eşliğinde en iyi etkiyi verecek şekilde düzenlenir. Ancak içerimleri tam olarak kavramak için yalnızca kendi kaynaklarımızla yetinemeyiz; belirli minyatürler ve bunlarla örtüşen edebi metinlerde betimlenen son derece derin bir Şivacı-Tantrik geleneği incelememiz gerekir. Resim 66, "Mücevherler Adası" (*mani-dvīpa*) adı verilen şeyin bir tasviridir. Minyatür, her ayrıntısında simgesel anlamlarla doludur. Birbirleriyle birlik içinde, birbirinden büyüyen, birbirini destekleyen ve durduran zıtlar çiftini ortaya koyar. Bu resmin, ergin-mümine içsel tefekküründe yol gösterecek bir model ya da örüntü olarak hizmet etmesi amaçlanmıştır. Bu bir yantradır. Müminin, bu resmin içsel görüşünde anlaşılmasına izin vermesi, ardından da bunun üzerinde yoğunlaşması gerekir. İçini bu resmin anlamlı özellikleriyle doldurması ve bunların gerek evrenin gerekse kendi varlığının doğasının gizli özünü, hakikatini ve batını gerçekliğini ortaya koyduklarını anlaması gerekir.

. İlk başta, yaşam-tözü okyanusunun koyu mavi, dingin suları vardır. Wagner'in *Rheingold*'unun prelüdünde ve suların evrensel yangını söndürdüğü *Götterdämmerung*'un sondan bir önceki ölçü çizgisinin yatıştırıcı pasajında bunların ezgisi dile getirilir. Bu, ilksel halinde

ezeli ve ebedi yaşam okyanusudur. Ve tıpkı Vişnu mitolojisinde kozmik yılan ve uzanmış yatan Vişnu olarak betimlenen okyanusun, dalgalarının üzerinde yüzen kozmosun nilüferini doğurması gibi burada da sonsuz yaşam-enerjisinin muazzam denizi, bu nektar okyanusu, bu ölümsüzlük iksiri (*amrita-ārṇava*) de, tam ortasındaki gizemli bir adayı ortaya çıkarır.

Okyanus, “Mantıkdışı Uçsuz Bucaksızlığı” temsil eder. Kendi içinde uyku halinde ve tüm olanaklarla dolu geniş bir alandır. Çatışan bütün zıtların tohumlarını, işbirliği halindeki tüm uzlaşmazlık çiftlerinin bütün enerjilerini ve özelliklerini içerir. Ve bu enerjiler burada, merkezde, Ada’da yoğunlaşır ve evrilir. Burada uyku halinde, suskun durumdan yaratılışa doğru hareket ederler.

Evrensel bilinci temsil eden okyanus, temel olarak bütün uzamı oluşturan ve bunu izleyen bütün evrim ve gelişme aşamasını sağlayan, her yerde hazır ve nazır, zarif eter (*ākāṣa*) elementiyile karşılaştırılabilir. Kendisini çevreleyen bu sıvının tersine Ada metafizik Güç Noktası olarak kabul edilir. Yayılan, açılan, genişleyen ve sınırlı bilincimizin ve evrenin elle tutulur alanına dönüşen “Damla” (*bindu*), ilk damla diye adlandırılır.

Ada, altın bir daire şeklinde tasvir edilir. Kıyıları, toz haline getirilmiş pırlantalardan (*mani*) yapılmıştır – Ada’nın adı bu nedenle *Mani-dvīpa*’dır. Çiçekli ağaçlarla süslüdür ve ortasında bütün dilekleri yerine getiren (*cintāmani*), bir çeşit *lapis philosophorum* [filozof taşı] denilebilecek değerli taştan yapılmış bir saray yükselir. Sarayın içinde, mücevherli bir tente (*mandapa*) vardır; altında, mücevher kakmalı altın bir tahtın üzerinde, Evrensel Ana (*cagad-ambā, mātar*), “Üç Dünyanın ya da Kentin En Güzeli” (*tripura-sundarī*) oturur. O, Bindu’nun, evrensel ilahi tözün dinamik gücünün yoğunlaşmış Dam-

la'sının enerjisi, tanrıçadır. Tanrıça'dan, gökyüzü, yeryüzü ve aradaki uzay olmak üzere üç dünya-alanı varlık bulur.

Tanrıça yaratıcı olduğu için rengi kırmızıdır. Kırmızı etkin renktir. O, evrenin evrimini tasarlayan ve gerçekleştiren ilksel enerjidir. Ona *vimarşa-şakti* adı verilir; *vimarşa*, “kararlılık, akıl yürütme, tasarlama;” *şakti* ise “enerji” demektir. Tanrıça, bizim için tanıdık olan Mâyâ'dır: *mâ*, “ölçmek, (marangoz ya da inşaatçı gibi) tasarlamak” demektir. O, dünyanın gizilgücü ve maternal ölçüsüdür. Her şeyi kapsayan ilahi Töz açısından değerlendirildiğinde o yalnızca bir “Bu”dur; aslına bakılırsa, ayrışmamış, gizli bütünlükten ilk doğan “Bu”dur; “Bu”nun en kusursuz örneğidir, Tanrıça'nın içinden doğduğu yüce, ilahi Benlik-deneyiminin bildiği ilk saf deneyim nesnesidir. İnsanın, sonradan (evrim zincirinin sonlarının bir ürünü ve halkası olarak), “madde” adını vereceği şeyi, aslında Yüce Benlik'le özdeş olan şeyi, ilahi Bilinç öncelikle yalnızca bir “Bu” ya da “Öteki” olarak deneyimledi. Yavaş yavaş Mâyâ'nın işlemesiyle, “Bu” Zihin tarafından Kendisinden farklı ve Kendisinin dışında bir şey olarak deneyimlenmeye başladı; bütün bir “ötekilik” olarak deneyimlendi. Bu deneyim, dünyanın yaratılışıyla özdeşti.

Mücevherler Adası'nın taht salonunda Tanrıça elinde, onun savaşçı, iblisi katleden tasvirlerinden tanıdığımız dört silah ya da araç tutar. Silahların burada psikolojik bir anlamı vardır ve ruhani düzeyde anlaşılmaları gerekir. Tanrıça ok, yay, kement ve üvendire taşır. Ok ve yay, irade gücüne işaret eder. Kement –valişi hayvanları yakalayan ve savaş meydanında ani baskında düşmanı bağlayan ilmek– bilgiye, nesnelere sıkıca yakalayan ve sabitleyen anlağın temel gücüne işaret eder. Bineğin ya da yük hayvanının uyarılmasında kullanılan üvendire

eyleme işaret eder.[♠]

Mücevherler Adası'nın taht salonunun içinde kırmızı renkli tanrıça, altı yanlı tahtta birbirinin üzerine uzanmış iki hareketsiz, az çok cesede benzer eril figürle oturur. Her ikisi de Mutlak olarak Şiva'yı temsil eder. Üstteki figüre Sakala Şiva adı verilir. *Sakala*, bileşik isimdir; *kalā*, "herhangi bir şeyin en küçük bir parçası, bir zerre, bir nebze, bir atom," özellikle de "ayın bir evresi," *sa* ise, "ile" demektir. Ay evrelerinin sayısı onaltıdır: *Sakala*, bütün evrelerine sahip olan ay, "bütün, toplam, tam, hepsi"dir – yani Dolunay'dır. *Sakala*'nın karşıtı, *nişkala*, yani "evrelerden ya da birleşen parçalardan yoksun olan"dır; gerçekte var olduğu halde, algılanamayan, elle tutulamayan, görünürde olmayan Yeni Ay'dır. Dolayısıyla üstteki figür Sakala Şiva, alttaki ise Nişkala Şiva'dır: yani üstteki figür bütün gerçekliğiyle Mutlak, alttaki ise onun aşkın, uykudaki, suskun durumu, yalnızca gizilgüç halidir.

Psikolojik açıdan yorumlandığında üstteki Şiva her şeyi kapsayan, alimi mutlak üst-bilinçtir; alttaki ise yine her şeyi barındıran, ama görünüşte boş, tam hareketsizlik durumunda olan en derin bilinçdışıdır. Bu ikisi, her şeyi içeren ve yansıtan ve içinde bütün ayrımların

♠ Ok ve yayın bir başka simgesel anlamı daha vardır. Yay, zihin anlamına gelir, beş ok gönderir – beş duyu organı. Bunların her biri, kendisine tekabül eden ses, dokunma, ışık, tatma ve koku nesnesine gönderilir. Duyular ve bunlara karşılık gelen nesnelere özdeş unsurlardan oluşur, yani: Eter (işitmeses), hava (dokunma-dokunulabilirlik), ateş (görüş-ışık), su (tatma-tat) ve toprak (koklama-koku). Beş duyu organında barınırken bu unsurların, "zarif madde" (*śūkṣma*), maddi, elle tutulabilir alanda karşılaştığında "kaba madde" (*sthūla*) halinde olduğu söylenir. Bu temel benzeşme ve ortak kaynaktan gelmeleri nedeniyle duyu organlarının her biri kendi nesnesini kavrama yetisindedir.

ve karşıtlıkların yok olduğu ve dinginliğe kavuştuğu Mutlak'ın, bir-biriyle uzlaşmaz, ama yine de eşit derecede geçerli yönleridir. Mutlak, hem bütünlük hem boşluk hem her şey ve hem de hiçbir şeydir. O, tüm enerjilerin kaynağı ve mahfazası, aynı zamanda kesin hareket-sizlik, bütün uyuklayanların en uykucusu, derin ve sessiz olanıdır.

Üstteki Sakala Şiva, kendi evrensel enerjisiyle, Şaktiyle, Tanrıçay-la, dişil etkin ilkeyle, evrenin etkili ve maddi nedeniyle, farklılaşmış unsurları ve varlıkları doğuran Mâyâ'yla bedensel temas içinde olduğu için gerçekleşme durumundadır. Sakala Şiva, başında ayın hilalini taşır. Bu ay, hilalin bu küçük orağı, burada sesin ilk dile getirilişini simgelemektedir, yani ses niteliği aracılığıyla algılanan elementin ilk tezahürü olarak anlaşılmalıdır: eter, uzay, beş elementin en hafif olanı ve ilk doğanı. Duyu algılamasının ana elementi olarak, ilk olan eterle bütünleşmiş bu "ses" (*nāda*), Kudret Durumu'nu temsil eder. Kendi içine dalan yogî tarafından deneyimlenir. Kendisini kalp atışlarında ortaya koyar. Ve mikrokozmos sonuç olarak makrokozmosla özdeş olduğu için yogî Nāda'yı, bu Kudretin Sesi'ni duyduğu zaman, Mutlak'ın kalp atışını dinliyor demektir; bu, yoginin kısa ömürlü bedeninde kendini ortaya koyduğu şekliyle evrensel Yaşam Kudreti'dir. Yogî artık bizzat Mutlak'ın nihai deneyimine çok yakındır.

Mücevherler Adası'nın her bir ayrıntısı, gözde canlandırılmayı ve yüreğin en derin köşelerinin bir yönü olarak anlaşılmayı gerektirir. Sakala Şiva, tınlayan Kudretin Sesi'yle birlikte nabız gibi atar, çünkü etkin, yaratıcı, dişil ilkeyle yakın temas halindedir. O, katıksız bilinç, içten gelen Öz-Aydınlanma (*sva-prakāṣa*) olduğu için beyazdır. Onun üzerindeki Tanrıça, Sakala Şiva'nın kendi enerjisi (*şakti*), kendisini hem varlık hem oluşum anlamına gelen evren olarak ortaya koymasında ona yardımcı olur. O kendi içinden ışıldayan Benlik'in leke-

siz ruhsallığıdır; Tanrıça ise bütün şekillerin şekillendiricisidir. Tanrıça'nın doğurduğu şekilleri aydınlatan Sakala Şiva'dır.

Ama şimdi bu Sakala Şiva'nın altında bir başkası, onun ikizi veya benzeri Nişkala Şiva uzanır. Gözleri kapalıdır ve bu figür, renksiz de-nebilecek kadar beyaz ışıltılı değildir. Nişkala, "parçaları olma-yan"dır. Bir erkek hakkında kullanıldığında "yıpranmış, kocamış, ih-tiyar" anlamına gelir. Bir kadına yöneltildiğinde, "çocuk sahibi ola-mayan, kısır" anlamına gelir. Şimdi Şiva hakkında kullanılırken hiç-bir şeyin olup bitmediği durumdaki Mutlak'a işaret eder. Nişkala Şi-va, değişmeyen, kısır, çoğalmaya ve kozmogonik dönüşüme yönelik her tür enerji itkisinden yoksun Mutlak'tır. Bu, yüce cansızlık, temel ve nihai hareketsizlik, yüce boşluk olarak Mutlak'tır; burada her ne olursa olsun kıpırdayan ya da titreşen hiçbir şey yoktur.

Nişkala Şiva, "ölü beden, ceset" (*şava*) olarak adlandırılır. Sans-kritçede bu iki adın, Şava ve Şiva'nın yan yana gelişinde anlamlı bir oyun vardır. Buradaki sözcük oyunu, Sanskritçe yazı üslubunun bir özelliğine dayanır ve kavrandığı zaman, Mücevherler Adası'nın bu üç simgesel kişiliği anlamının çok incelikli bir çözümlemesini verir. Klasik Devanāgarī yazısında, temel işaretler *a* seslisi *eklenerek* sessiz harfleri temsil eder. Örneğin श = *şa*, व = *va*; *a*'yı *i*'ye dönüştürmek için *ī* işareti eklenir: शि = *şi*, वि = *vi* Dolayısıyla Şiva शिव, Şava da शव olarak yazılır; bir başka deyişle, Şiva adının yazılışından *ī* işareti çıkarılırsa, geriye kalan Şava olacaktır. Bu *ī* veya *i* olmaksızın Şiva bir cesetten, Şava'dan başka bir şey olmaz. Dolayısıyla bu canlandırıcı sesli harf-işaret ya da *i*, Tanrıça, Şakti, hareket ve yaşamın yüce temsilcisi değil de nedir? Mutlak (*brahman*) kendi içinde bu harekete geçirici, canlandırıcı enerjiden, üretici kozmogonik itkisinin (*māyā*) bu işaretinden yoksun bir ceset olarak görülür. Alman filozof Hegel,

büyük yapıtı “Evrensel Tin İlkesinin Görüngübilimi”nin (*Die Phaenologie des Geistes*) o müthiş sonuç bölümünde, aynı Nihai’ye *das leblo-se Einsame*, “cansız Tek Başına Olan” diye gönderme yapar. Dolayısıyla Şava durumunda, Mâyâ’dan yoksun Brahman olarak kabul edilen Şiva, (Tezahür söz konusu olduğu sürece) hiçbir şey yapamaz; o hiçbir şeydir; o, en saf Hiçlik’tir.

Mücevherler Adası’nın taht odasının resminde, üstteki dişil figürle bedensel temas halindeki Sakala Şiva’nın tersine, Nişkala Şiva kırmızı yaşam enerjisinden kopmuştur. Dişil enerjiden ayrı olması nedeniyle o *î*den yoksun olandır, Şava’dır, bir cesettir. Bu nokta, resimde olduğu gibi, öğretilerde de vurgulanır. Vurgu, Tanrıça’nın ağırbaşlılığı ve yüce erdeminin altını çizer. O, dünyayı üreten Mâyâ’dır; bizim bireysel, hızla geçip giden yaşamlarımızın anasıdır. Bunun anlamı şudur, her ne kadar her şeyin bir sonunun olduğu ve acılar ve suçlulukla, kusurlar, gaddarlıklar ve absürd bağılıklarla dolu olan yeniden doğum girdabına yakalansa da yaşamlarımız yine de ilahi enerjinin eşsiz tezahürüdür. Evrensel yaşam süreçleri aracılığıyla ilahi, görüngüsel gerçekliğe dönüşmektedir. Bizim algıladıklarımız ya da deneyimlediklerimiz ne olursa olsun ve biz onları nasıl algılıyor olursak olalım –ister görkemli, ister kasvetli– gerek kendimiz gerek dünyamız, her şey ilahi enerjinin gerçek sonsuzluğunun kendini ortaya koyuşudur. Dolayısıyla –o na ifade ederse etsin, ne olursa olsun– Mâyâ’nın yüce kutsallığıdır.

Kaçınılmaz olarak ıstırap çeksek de, bütün eksikliklerimizle, yine de bu bereketli gösterinin parçalarını oluştururuz. Bizler Mutlak’ın yayımları, çocuklarıyız: bizler onun-îçinden çıktık; bizler onun kucağındayız; yitirilemeyiz. Bireysel olarak her çeşit felaketten geçer ve sonunda yok oluruz. Aynı zamanda bireysel olarak Tanrı’nın İmge-

si'nin kırılmalarıdır. Kendi içinde ve kendi başına Mutlak'ı aramaya, ilk ve nihai hareketsizliğinde bir ceset gibi serilmiş yatan Mutlak'ın peşinde koşmaya ihtiyacımız yok; çünkü yaşam özünün kendisi, Mutlak'ın enerjisi, çevremizdeki her şeyde tezahür eder, Tanrıça'nın, Şakti'nin, Ana'nın dönüştürücü gücü sayesinde O gözlerimizin önünde, her yerdedir. Her şey çılgıncasına bir hızla ölümün bilinçsizliğine sürüklenir; Tanrıça bitip tükenmez rahminden bir kez daha yeni bir yaşam boşaltır. Filozoflar, varoluş üzerinde tartışmışlardır; çileçiler ise Ceset'in müthiş arayışına girmek için varoluşu aşağılamış, ondan vazgeçmişlerdir: bununla birlikte Mutlak'ın kendisi, hareketli yönü içinde, oyunbaz, yorulmak bilmez enerji olarak yaşamımızdır, bize ve şaşkın düşünce ve eylemlerimizin sonuçlarına dönüşmüştür. Dünyanın dindar çocukları olarak Tanrıça'ya ibadet ettiğimiz zaman, İlah'a olan yakınlığımız yogilerinki kadardır. Onlar en derin Benlik'lerinde, durgun bir hareketsizlik, yüce dinginlik, aşkın huzur durumunda Mutlak'ı kavrarlar. Ancak bizler Mâyâ'nın, Dünya'nın çocukları olduğumuz oranda, Mutlak'ızdır .

Mücevherler Adası'nın verdiği ders, ruhani olmayan eğilimlerimizi görünüşte temize çıkarmasıyla ilk başta bizim gururumuzu okşayacaktır; ama üzerine yeniden düşündüğümüzde, bütünüyle kabullenme tutumuyla bu muazzam ölçüde diyonizyak, ahlak ötesi, büyük çaplı Onay'ın, sonuç olarak çilecinin bütünsel yaşam-olumsuzlaması kadar vahşi, onun kadar haşın olduğunu hemen kavrarız. Hindistan'da düşünce sarkacı aşırılıklar, insanlık dışı uçlar arasında gider gelir; bu sırada insanlık dışı tutumları ima eder ve insanlık üstü amaçlara işaret eder. Bir yandan yaşam düşünün bir uyanışla darmadağın edilmesi gereken korkunç bir kâbus olarak kabul edildiği en sert çileci nitelikteki öğretisi ve uygulamalarda yaşamın kötümser bir eleştirisini bul-

ruz. İnsansal varoluş, dünyanın büyüğü ve peçesinin ötesindeki, insanüstü, tanrı-üstü, kozmik-ötesi varlık alanına ulaşmak üzere yüce bir atlayışla geride bırakılması gereken bir sıçrama tahtasından başka bir şey değildir. Ama öte yandan burada, bu Tantra simgecilğinde, gerçeği, ilahi gerçekliği perdeleyen, Benlik'i bireysel kişilik serabının ardında, kısa ömürlü evren gösterisinin ardında perdeleyen aynı Mâyâ bir şekilde o Benlik'in, Mutlak'ın kendisidir – katıksız tin, katıksız saadet. Kısacası Mâyâ, Mutlak'ın hareketli yönüdür. Dolayısıyla her şey tek ve bir ilahi özün bir ifşaattı, bir tezahürü, bir özelleşmesidir. Bu, dünyasal alandaki her şeyin öylesine büyük çaplı, ayrımsız bir biçimde kutsanması anlamına gelir, artık yogaya, çilecilik yoluyla yücelmeye hiç gerek kalmaz. Dünyanın çocukları eğer her şeye yalnızca onun kendisini daima değişen-sonsuzca kadar süren özifşaattının ayrılmaz parçası olarak bakmayı başarabilirse, ilahiyle doğrudan temas halinde olurlar. Şivacı Tantra felsefesinin ürettiği buna benzer simgelerde eski “kasvetli ve kederli görünüşlü lanetli Mâyâ,” Nārada'nın Mâyâ'nın büyüünü deneyimlemesine izin verirken bizzat Vişnu'nun biçim verdiği haliyle çok yol almış coşkun azizler için bile üstesinden gelmenin çetin olduğu büyük kudrete sahip Mâyâ, şaşırtıcı bir yön kazanır: ansızın Mutlak'ın ilahi enerjisinin ifşaattına, bedenlenmesine dönüşür. Bütün özellikleri ve deneyimleriyle yaşam, bütün o zayıflıkları ve çekişmeleriyle evren, içimizdeki ilahi Benlik'i perdelese bile kutsal ve ilahidir. Mâyâ'nın peçesinin, evrenin büyüğü serabının hemen ardında Mutlak vardır. Ve Mâyâ'nın enerjisi, hareketli yönüyle kesin bir biçimde bu Mutlak'ın enerjisidir. Şakti, Tanrıça, Nişkala Şiva'dan doğar ve böylece cansız beden, tıpkı tam bir küre halindeki ay gibi, gizilgüçlerinin tamamını ortaya koyabilecektir.

Üç figür –Nişkala Şiva, Sakala Şiva ve Şakti-Mâyâ– birbirinin üze-

rine yatmış olarak, ister yukarıya ister aşağıya doğru, bu sıraya göre, evreni ortaya çıkarması ve yeniden özümsemesi sırasında Mutlak'ın evrilişi ve içine kapanışı olarak yorumlanabilir. Nişkala Şiva, Mutlak'tır, olayın ve değişimin ötesinde, hareketsiz, uykuda, boş olan, kendi içinde ve kendi başına ilahi özdür. Sakala Şiva, Mutlak'ın evrenin farklılaşmasına yönelik sonsuz gizilgücünü gösterdiği durumdur. Şakti-Mâyâ, Mutlak'ın kendisini ortaya koymasını, durağan yatışının üretken enerjiye dönüşmesini sağlayan enerjidir. Dolayısıyla resmi aşağıdan yukarıya doğru yorumladığımızda Mutlak, üç yön ya da aşama aracılığıyla evrilir: eylemsizlik, tam hareketsizlik ve boşluk kutbundan, sonsuz etkinlik ve hareketli farklılaşma kutbuna, yaratıklarla dolup taşan ve her çeşit biçimi barındıran evrene doğru. Öte yandan yukarıdan aşağıya doğru yorumlandığında bu üç figür, kısaca ergin-yogînin normal bilinçten, Benlik'in kavranışına doğru gelişmesini ifade eder. Duyuların deneyimlerinden, anlağın farkındalığından, önce bireysel-üstü bilincin tamlığına, Sakala Şiva'nın ışıltılı ve katıksız özüne ve sonra da nihayet katıksız Boşluk'ta, yüce suskunluğunda kendi kendinin bilinçdışı olan Nişkala Şiva'da tam bir içe gömülmeye doğru giden yolun ana hatlarını çizerler.

Bu simgesel örüntü bütün özelliklerin, sınırlamaların ve nitelermelerin ötesinde tam bir içe dönme sürecinde, ergin-yogî'ye kılavuzluk etmeyi amaçlar. Bu psikolojik süreç zaman ve uzayda gerçekleşir. Ancak zaman ve uzay bizim bireysel, sınırlı bilincimizin sınıflandırmalarından, insansal algılama ve kavrayışımızın en ilkel sınırlamalarından başka bir şey değildir ve aşkın Mutlak'a uygulanamazlar. Usta yogînin insansal zihnine –normal bireysel bilincin Mâyâ'sından (en tepedeki Şakti) başlayıp en yüce Benlik'in deneyimine (alttaki Şava) ilerleyen– uzlaşmaz durumların bir dizisi ya da evresi gibi görünen

şey, Mutlak'ın bakış açısından kesinlikle bir dizi değildir. Bu üçü yalnızca tek, biricik ve ezeli ve ebedi özün yönleridir. Hakikat boşluk ve doluluk, her şey ve hiçbir şeydir. Bu hakikat üzerine yoğunlaşarak ergin kişi nihayetinde *bireysel kişiliğin evrensel Benlik'le temel özdeşliğini anlayacaktır*. Kendi içinde ölümlü olan ile yok edilemez olanın tek olduğunu bilecektir. Değişen şeyin, değişimin üzerinde olan şeyle örtüş-tüğünü keşfedecektir. Böylece sonunda kendi geçici, kırılğan varoluşunun Mâyâ'sının, Ezeli ve Ebedi-Benlik'in hareketli bir yansıması olduğunu kabul etmeyi öğrenecektir.

Mücevherler Adası resminde Şakti, yani ilahi enerji, elinde tuttuğu el yazmasının, yani Vedaların kutsal bilgeliğinin buyrukları doğrultusunda evreni ortaya çıkaran demiurgos Brahmâ'nın alışılmış oturuşuna benzer bir şekilde oturur. Dolayısıyla Tanrıça burada yüce yaşam enerjisinin çok olumlu, aşırı derecede iyiliksever, katıksız anlamda yaratıcı yönünü gösterir. O "Düşünen Şakti" (*vimarşa-şakti*), yani evrenin yavaş yavaş ilerleyen evrimini çözümleyip tasarlayandır. Ancak yaşam enerjisi sonuç olarak yaratıcı olduğu kadar yıkıcıdır da: Tanrıça da öyledir. Yaşam, yaşamdan beslenir. Sonunda, her yaratık bir başkasının yiyeceğine dönüşür. Yaşlanan ve ölen kuşağın yerini, hiç zaman kaybetmeden daha genç olan kuşak alacaktır. Tanrıça iyilikle birine ihsan ettiği şeyi, bir başkasından geri alacaktır. Bu zengin ve anlamlı Mani-dvîpa örüntüsünün simgesini, Mücevherler Adası Tanrıçası'nı incelerken, insan bir şeyin eksik kaldığı hissine kapılabılır – en azından Mutlak'ın bakış açısından; çünkü Brahmâ'ya benzer Vimarşa yönüyle Tanrıça son derece iyicil, hayırsever ve parlaktır. Şakti-Mâyâ yaşam gücünün yalnızca olumlu yönünü sergiler. Artık madalyonun arka yüzünün Hint mit ve sanatının korkusuz dünyasında nasıl betimlendiğini de görmemiz gerekiyor.

Tanrıça'nın, dişil doğasıyla, yeterince açık bir biçimde, yaşamı üstlenen, yaşamı besleyen, maternal ilkeyi temsil ettiği söylenebilir; bu noktayı, yani Tanrıça'nın olumlu yönünü daha fazla vurgulamaya hiç gerek yok. Ancak bunu dengeleyen olumsuz yönü, doğurduğu yaratıkları geri alan ve yeniden yutan, her şeyi yok eden işlevi, gereğince ifade etmek gerekirse, canlı dehşetin sarsıntısını yaşatır. Bu amaçla Kālī, Siyah Olan şeklinde betimlenir. *Kālī*: "Zaman" anlamına gelen *kāla* sözcüğünün dişil biçimi – her şeyi doğuran, her şeyi yok eden, akışı sırasında, varoluşa gelmiş her şeyin, kendi payına düşen yaşamın kısacık büyüünün sona ermesinden sonra yeniden göçüp gitmesine yol açan Zaman.

İS 800 civarında yaşamış, ortodoks Vedantik düal-olmamanın Akinalı Thomas'ı olarak tanımlanabilecek, tanınmış filozof ve din bilgini Şankarāçārya'nın yazdığı, Kālī'ye adanmış ünlü bir ilahi vardır. Bu filozof, Tanrıça'nın ateşli bir müminiydi. Bu ilahide, Tanrıça'ya önce klasik tarzda, "O, enerji biçiminde bütün dayanıksız varlıkları meskenine alandır"^Φ sözleriyle, özünün bolluğunu överek seslenir. Bunun üzerine Tanrıça kendisini anlatır:

"Kim ki yiyecek yer, benim tarafımdan yedirilir;
Kim ki gözleriyle dünyaya bakar,
Kim ki soluk alıp verir,
Evet aslında kim ki söyleneni işitir,
Bütün bunlar benim tarafımdan yaptırılır."

O, "yiyeceklerle dolu olan, ağza atılır her şeye bol bol sahip olan"dır (*anna-pūrna*). Sağ elinde, ender mücevherlerle süslü altın bir kepçe

^Φ *Yā devī sarvabhūteṣu śakti-rūpena samsthitā.*

tutar,^Φ sol elinde de evrendeki tüm çocuklarına “tüm yiyeceklerin en iyisi” (*parama-anna*) olan tatlı pirinçli süt verdiği bolluk kâsesini tutar. Ama artık, hemen sonraki stanzada, Şankarâçarya, bu Tanrıça’yı öteki yönüne göre betimler: bolluğun değil ölümün, terk edişin ve dindarlığın ruhani yolunun simgelerini tutan dört eli vardır. Bunlar, (kurbanı yakalayan ve boğan) kement, (kurbanı ölüme sürükleyen) demir kanca, tespih ve dua kitabıdır. Şankarâçarya ona seslenir:

“Kimsin sen, Ey En Güzel! Ey Uğurlu Olan!
Eleri her ikisini de tutan: hem zevk hem acı?
Her ikisini: ölümün gölgesi ve ölümsüzlük iksiri,
Senin şefkatin mi, Ey Ana!”

Başka bir deyişle, yaratıcı ve yıkıcı ilke tektir. Her ikisi de, evrenin yaşamöyküsü ve tarihi sürecinde tezahür eden ilahi kozmik enerji içersinde uyum içindedir.

Yırtıcı Kara Kâli'nin sayısız tasviri, Evrensel Ana'nın, Alma Mater'in, “Ölümün Gölgesi”nin bu tümüyle olumsuz yönünü betimler. Resim 68'de sıskalaşmış, kemikli parmaklı, fırlak dişli, doyurulamaz bir şekilde aç, tüyler ürpertici bir acuze gibi görünür – soğukkanlı, benmerkezci, yaşlılığın bencilliği içinde, inatçı bir köhnemişlik içinde ve saplantılı derecede oburdur. Ömrümüzün sonuna kadar hepimizi pençesine alan –şirin bebeği ağlatan ve annesinin tatlı yaşam sütünü içmek için onun memesine yapıştıran– yaşama yönelik açlık, burada kendisini en tiksindirici, iğrenç ama yine de, o şirin bebeğin sevimli jesti kadar kendiliğinden, “doğal” ve masum dönüşümü içinde gösterir. Tanrıça, kurbanının iç organlarıyla beslenmektedir. Ve do-

^Φ Aşınmayan maden olarak altın, yaşamın, ışığın, ölümsüzlüğün, gerçeğin simgesidir.

ğan varlıklar arasında kim onun kurbanı olmamıştır ki? Karnı yarar ve sönmekte olan canın son soluğuyla tütmekte olan bağırsakları –en çok sevdiği şeyi– iştahla yer. Ve o sırada bir alev halesiyle, Dans eden Şiva'nın halesiyle kuşatılmıştır: bunlar bir dünya-döneminin (*kalpa*) sona erişiyile her şeyi küle dönüştüren evrensel yangının dilleridir. Ancak bu diller, daha da öteye giderek, dünyayı dur durak bilmeden yalar: çünkü yaşam, yaşamla beslenir. Her yeni doğan yaratığın dünyaya girmesiyle, bir başkası toprağa geri dönmektedir.

Tıpkı Yaratıcı gibi Ana Şakti de bir okyanusla çevrelenmiş ve onunla destekleniyor olarak tasavvur edilir. Tantra metinlerinde, onun bilinen şeklinin ayrıntılarını veren çok canlı bir betimleme vardır. Şakti, bir kan okyanusunda yüzen tekne de ayakta durmaktadır. Kan, doğurduğu, yaşattığı ve yeniden yuttuğu dünya çocuklarının damarlarındaki yaşam özsuyudur. Orada dikilir ve doymak bilmez dudaklarına götürdüğü bir kafatası-çanak, bu sarhoş edici ılık kan-içkiyi yudumlar. Bu, Mücevherler Adası'nın ve billur berraklığındaki mavi sularının kırmızı hanımefendisinin “öteki yüzü”dür.

Tanrıça'nın tek bir yönünden çok, onun özünün bütününün tasvirin konusunu oluşturduğu her seferde, tasvir edildiği biçimde onun bu ikircikli karakterinin kendini göstermesi zorunludur. Başka bir deyişle olumsuz, ölümcül özelliklerin vurgulanması gerekir. “Evre nin Üç Alanının En Güzeli” olarak, bir ve tek “dişi,” bu görkemli, harikulade figür, insanın arzuları ve zevklerinin tecessümü, tüm özelemlerin ve bütün düşüncenin arketipal nesnesidir. Şakti-Mâyâ'nın tam önemini temsil edebilmesi için Ruh'umuzun bu baştan çıkarıcı, her daim büyüleyici Ezeli ve Ebedi Dişi'sinin siyaha boyanması, yaşam simgelerinin yanı sıra, yıkım ve ölüm simgeleriyle örtünmesi gerekir.

Resim 67’de, Şiva-Şava üzerinde ayakta duran Kālî’nin Tantrik bir tasvirinde, Tanrıça’nın bu bütüncül yönü görülebilir. Burada da önceki tasvirdeki gibi altıgen bir platform vardır, ama bu kez ne Mücevherler Adası ne de billur gibi Bitmez Tükenmez Yaşam Okyanusu görülür. Bunun yerine etrafa saçılmış kemikler ve kafatasları vardır, yırtıcı hayvanlar leşlerden beslenmekte, yabani geyikler çevrede dolmaktadır. Hindu Tanrılar Dağı’nın bir grup tanrısı, solda, arkaplanda dehşet içinde kümelenmiş, Dünyanın Karanlık Hanımefendisi’nin bu görünüşünü korku içinde seyrederek. Tanrıça tepeden tırnağa siyahtır. Çiçeklerden oluşan bir çelengin yerine, Tanrıça boynundan dizlerine kadar uzanan, kesik başlardan oluşan bir kolye takmıştır. Sağ elinde, fiziksel soykırımın ve ruhsal kararlılığın simgesi olan kılıcı tutar; bu kılıç bireysel bilincin peçesi olan yanılğı ve cehaleti keserek yarar. Diğer sağ elinde alışılmadık bir simge, yaşam ipliğini kesen makas vardır. Ancak iki sol elinde, bereket veren çanağı ve ezeli ve ebedi üretimin simgesi nilüferi tutar.

Bu tanrıçanın ayağının altında yine iki Şiva vardır. Alttaki Şiva sakallı çıplak bir çileci olarak tasvir edilmiştir; yaşam veren ve yaşam alan enerji olan Şakti’yle temas halinde olmaması nedeniyle cansız ve uykudadır. Bu, Bütünsel Boşluk olarak Mutlak’ın Tamlık’ı, *İşte Böyle Dedi Zerdüşt*’te Nietzsche’nin deyişiyle söylersek “ölümsüzlük için ölü” (*tot vor Unsterblichkeit*) olan Şava’dır. Onun üzerinde, genç ve yakışıklı, sanki bir düşteymiş de uyanmak üzereymiş gibi hafifçe kıpırdanan ikizi uzanır. Bu canlı Şiva, kendi özünün tecessümü olan ve bu nedenle, kendisini Yıkıcı olarak ifşa eden Tanrıça’nın ayağının temasıyla hareketlenir; doğrulmaya ve sol elini havaya kaldırmaya başlar. Tanrıça, bedenlenmiş yıkımdır – üretici, yaşam taşıyan *Ewig-Weibliche*, *le charme éternel* tarafından gerçekleştirilen sonu gelmez yıkım.

Tanrı ve Zevcesi'nin ezeli, aşk dolu birliğinin en sevilen simgelerinden biri, kan damlayan eller ve kurbanlarının kafalarıyla süslenmiş, Efendisinin sırtüstü uzanmış, cesede benzer bedenini çiğneyen, Kara Tanrıça, Kālî'dir (Resim 69). Tanrıça, Tekte-lki'nin dışı ortağı, sadık zevcesi, Hindu mit ve uygarlığının ideal eş-zevcesidir, yine de âşığı ve tek erkeğinin hareketsiz bedenini çiğner. Ölümle kararmıştır ve dili dünyayı yalamak üzere dışarıdadır; dişleri tiksindirici yırtıcı hayvan dişleridir. Bedeni kıvrak ve güzel, sütle dolu göğüsleri büyüktür. Çelişkili ve dehşet verici şekilde, bugün Hint kültürünün en sevilen ve en yaygın kişileştirmesidir. Mukaddes Ana'nın lekesiz, iyilik dolu figürünün karanlık ilke, sonunda başını ezeceği yılanın zehirli yavruları, dış duvarlarda ve kilisenin kulelerinde toplaşan cehennem tohumları ve gargoye yavruları tarafından kirletilmediği gotik katedralin gölgesinde yetiştirilen biz Batılıların gözünde, Hindistan'ın Anası, ezeli ve ebedi Hindistan'ın dünyayı yaratan-yok eden, yiyen-yenilenin bütüncüllüğünün bu korkunç-güzel, şefkatli-ölümcül simgeleştirilmesi, hiç de sevilebilecek bir tanrıça gibi görünmez. Bununla birlikte diyalektiğinde zengin Hegelci içerimler sunan Tantrik felsefe ve sattan bir şeyler öğrenmemiz mümkündür. Hindistan yaratıcı düşüncesinin son büyük döneminin acı gerçekle yüz yüze, yine de dünyayı onaylayan, muazzam derecede hayat dolu üretimlerinin tamamında Tanrıça, korkunç güzelliğinin bütünlüğü içinde bize sunulur. Metinlere eklenen ve Tantrik müminin yetkin deneyimlerine meydan okuyarak yoga-tasavvurları kılavuzu olmayı amaçlayan yantra benzeri resimlerde –eğer biraz durursak– biz de güzellik-ve-çirkinliğin ötesinde bir mucizeden, ölüm ve doğum şartlarını dengeleyen bir huzurdan söz edecek bir şeyleri keşfedebiliriz.

Uç noktada olduğu söylenebilecek Efendisini çiğneyen Tanrıça

simgesi aralarındaki ilişkinin bir başka işaretiyle, “Yarı Dişi Şiva”yla (şiva ardha-nāri) dengelenir (Resim 70). Burada uzlaşmaz ilkeler tekli evrenin ve onun sakininin, yani insanın, yaratılıştan ikili doğasının temsilcisi tek bir organizma, bir çelişki oluşturmak üzere birleşirler.

SONUÇ

Hint sanat ve uygarlığında mitler ve simgeler üzerine bu kısa ve tamamlanmamış tartışmayı genel bir gözlem ve ardından, on yıl kadar önce ilk rastladığımdan bu yana en sevdiğim arasında bulunan küçük bir meselle tamamlamak istiyorum.

Gözlemim şu; bizim Hıristiyan Batı geleneğimizin, putperestlerin bilgeliğini, kendisine ait bir şey olarak sevdiği ve taptığı vahiy külliyyatıyla eşit görmeyi çok uzun zamandır reddetmekte olduğu gayet iyi biliniyor. Tanrısal esinle yazıldığını kabul ettiği kitaplar şunlarla sınırlı, ilk Hıristiyan topluluğunun dört üyesi tarafından kaleme alınan Dört İncil, Aziz Pavlus tarafından, Selanik ve Kapadokya'daki ve Roma ve Korintos'un doğu kesimlerindeki belirli küçük, sapkın eski Yahudi topluluklara hitaben yazılmış mektuplar, diğer havariler tarafından başka topluluklara yazılmış (yazıldıkları dönemde dikkat çekmeyen, ama dönemin pazarlanabilir tüm çok satanlarından daha uzun ömürlü olmaya ve daha çok ilgi toplamaya yazgılı, sanki daktilo ya da teksir edilmiş kâğıtlara benzeyen) birkaç önemsiz mektup ve bütün bunlarla birlikte esrarengiz, bir bakıma hezeyanlı denilebilecek Vahiy Kitabı; bu Hıristiyan külliyyatına, sürgünden geri dönen Yahudi liderler tarafından biçimlendirildiği ve süslendiği şekliyle (kendi kıskanç, öfkeli Tanrı'larının bir yaşamöyküsünü de içeren) Seçilmiş Halkın ef-sanevi tarihinin çok farklı kabilesel kayıtları da eklenebilir. Bizler, insan ruhunun her şeyi kapsayan kılavuz kaynağı olarak bunları, yalnızca bunları kabul etmek zorundayız. Yine de putperest geleneğinde de bir ışık, "doğal ışık," vahiy hakikatinin sönükleştirilmiş bir çeşit yansıması olabileceğine ilişkin yarı-liberal, çekingen ve ihtiyatlı bir

kabullenme de var.

Antik çağın en aydınlanmış, erdemli ve dindar ruhları, putperest olmalarına ve vaftizden ve Tanrı'nın Incil'inden yoksun kalmalarına karşın cehennem kuyusunun sakinleri değillerdi. Yeraltı dünyasının çevresinde gezinen Dante, onlarla şeytani Cehennem'in tüyler ürpertici iç kesimlerinin girişinde, ama yine de oradan tümüyle ayrı, bir çeşit şiirsel, Cennetsel lobide karşılaştı. O dış çevrede Sokrates ve Platon'u, Demokritos, Diyogenes, Anaksagoras ve Thales'i, Empedokles, Heraklitos, Zenon, Diyoskoridos, Orpheus, Cicero, Livius, Seneca, Euclid, Ptolemaios, Hippokrates ve Galenos'la birlikte Helenistik felsefe ve bilim üzerine Müslüman otoriteleri İbn Sina ve İbn Rüşd'ü, sonra bunların yanı sıra Nuh ve Musa'yı, İbrahim, Habil, Kral Davud, Yakup ve oğullarını, Raşel'i, hatta bilge Müslüman hükümdar Selahaddin Eyyubi'yi gördü; dahası Yunan mitolojisinin birçok kahraman ve dindar figürü de oradaydı: Troyalı Hector, Aeneas ve Caesar, Penthesilea, Electra, Lucretia ve daha pek çokları.[♣]

Kurtarıcıyı çarmıha geren Yahudiler, şehitleri idam eden Romalılar, Haçlılarla savaşan Müslümanlar gibi, Hıristiyanlığın tarihsel düşmanları arasında bile erdem, bilgelik ve esin bulunduğu gerçeği –bazı dar fikirli, fanatik, Kalvinist kaynaklı belirli Protestan mezhepler tarafından reddedilse de– ortaçağ Hıristiyanlığının geniş fikirli, ortodoks öğretisince hep kabul edilmiş, bugüne kadar, Roma Katolik Kilisesi tarafından savunulmuştur. Rönesans döneminde, ortodoks seçiciliğinin son duvarlarının yıkılmaya yüz tuttuğu Ovidius, Homeros, Kabala ve Kur'an'ın Hıristiyan hareketin kutsal yazılarıyla temel bir uyum içersinde görülmeye başlandığı (Pico della Mirandola figüründe

♣ *Inferno*, Canto IV.

çarpıcı biçimde tasvir edilen) bir zaman dilimi bile yaşanmıştı. Simgeler çeşitliliğinin ardında evrensel düzeyde tutarlı, muazzam derecede ince ve karmaşık bir insansal bilgelik geleneği sevinçle tanındı ve neredeyse “Tek Gerçek İnanç”ın muhafızlarınca bile resmen kabul gördü.^Φ

Bu kitaba, Hassidi geleneğinde, “*gentile*” [Yahudi olmayan] din ve yaşam dünyalarında geniş düşünceli, korkusuz bir serüvene çıkan bireye nihai, zarif bir anlayış sunan mizahi bir Yahudi meselini anlatarak son vermek istiyorum. Bu hikâyeyi^Ψ on yıl kadar önce ilk okuduğum zaman, neredeyse on yıldır –Tantralar ve Purānalardaki araş-

^Φ [*Extra ecclesiam nulla salus, au pied del la lettre* olarak alınmaması gereken, zor bir Hıristiyan öğretisidir. Unutulmamalıdır ki, “Kim tarafından söylenmiş olursa olsun, Kutsal Ruh’tan gelen her şey gerçektir.” (St. Ambrose, Korintoslulara Birinci Mektup, 12:3., Aziz Akınalı Thomas tarafından da onaylanmıştır, *Sum. Theol.* I-II, 109 I ve 1.); buna uygun olarak Aziz Thomas bile putperest filozofların öğretilerinden Hıristiyanlık gerçeklerinin “dışsal ve olası kanıtlarını” sağlıyor diye söz edebilmişti ve aynı şey o günlerde haklarında hiç bilgi olmayan Hint ve Çin metafizikçileri için de geçerlidir. Tüm temel dinbilim önermeleri, örneğin “tek öz ve iki doğa” (sırasıyla aşılabilir ve aşılabilir), ardından yine “içimizde iki yön olması” (sırasıyla ölümsüz ve ölümlü) öğretisi tüm ortodoks geleneklerde ortaktır. “*Bütûn* Yazıtlar, benlikten özgürleşilmesi için yalvarır.” (İnsansal yorumlamanın yanılabilirliğine maruz olan) dinler zorunlu olarak vurgu ve üslupları açısından farklılık gösterir, ancak tümünün açıkladığı yanılmaz hakikat ise tektir ve hangisi olursa olsun, “folklor” de dışında kalmamak üzere, ortodoks kaynaklara dayanan bir *Philosophia Perennis* (et *Universalis*) *Summa*’sının [(Evrensel) Ezeli Hikmet Kitabı] yazılması gereken zaman gelmektedir. Aldous Huxley’in *Philosophia Perennis*’i, bu yönde bir adım oluşturur; başka bir deyişle “kiliselerin yeniden birleştirilmesine,” ama bu terimin genellikle kullanıldığından daha geniş bir anlamda birleşmeye doğru atılmış bir adımdır –AKC.]

^Ψ Martin Buber, *Die Chassidischen Bücher* (Hegner, Hellerau, 1928), s. 532-3.

tırmalarımla bağlantılı olarak Hint kutsal diyagramları ve Mandalaları üzerine yaptığım akademik çalışmalarım sonunda, Hindu mit ve simgelerinin binlerce yıllık ruhani hazinesi kendisini yavaş yavaş bana ifşa etmeye başladığı andan itibaren– zaten onun sözleri doğrultusunda yaşadığımı keşfettim. Bu, Polonya'nın başkenti Krakov'un bir gettosunda yaşayan Rabbi Jekel'in oğlu Rabbi Eisik hakkında kısa bir hikâyledir. İşkence dolu uzun yıllardan inancı sarsılmadan çıkmış ve Tanrı'nın dindar bir hizmetkârı olarak kalmıştı.

... Bir gece, bu dindar ve inançlı Rabbi Eisik uyurken bir düş gördü; düşü onu çok uzaklara, Bohemya'nın başkenti Prag'a götürüp, ona Bohemya krallığının şatosuna giden büyük köprüünün altında gömülü gizli bir hazineyi keşfetmesi gerektiğini gösterdi. Rabbi şaşkınlı ve gidişini geciktirdi. Ama aynı düşü bir kez daha gördü. Üçüncü çağından sonra cesurca cübbesini kuşanıp yola koyuldu.

Gideceği kente varan Rabbi Eisik, köprüde askerlerin gece gündüz nöbet beklediğini keşfetti; bu nedenle kazı yapmaya cesaret edemedi. Ancak her sabah oraya döndü ve köprüye bakarak, nöbetçileri seyrederek, dikkat çekmeden taş ustalığını ve toprağı inceleyerek karanlık çökene kadar oralarda aylak aylak dolaştı. En sonunda nöbetçilerin kumandanı, yaşlı adamın sebatkârlığından hayrete düşerek yanına yaklaştı ve ona nazikçe, bir şey mi kaybettiğini, yoksa birinin gelmesini mi beklediğini sordu. Rabbi Eisik kısaca ve kendinden emin bir şekilde gördüğü düşü anlattığında, subay geriye çekilerek güldü.

“Sahi mi zavallı dostum!” dedi; “Demek bütün bu yolu yürüyerek pabuçlarını eskitmenin tek nedeni bir düş? Akli başında bir insan bir düşe inanır mı? Bak şimdi, ben de düşlere inanan biri olsaydım, şu anda yaptığım işin tam tersini yapıyor olmalıydım. Seninki kadar budalaca, şüphesiz aynı derecede boş bir hac yolculuğu yapmam gerekiyordu – seninkinden tek farkı, tam tersi

yönde olması olurdu. Sana kendi düşümü anlatmama izin ver.”

Sevimli bir subaydı, o korkunç bıyığına karşın Rabbi ona ısındığını hissetti. “Bir ses duydum” dedi Bohemyalı Hıristiyan muhafız subayı, “bana Krakov’dan söz ederek oraya gitmemi ve adı Jekel oğlu Eisik olan bir Yahudi rabbinin evindeki büyük hazineyi bulmamı emretti. Hazine, Jekel oğlu Eisik’in ocağının arkasındaki kirli bir köşede bulunuyormuş!” diye bir kez daha güldü yüzbaşı ışıldayan gözleriyle. “Krakov’a gittiğimi, erkeklerin yansının adının Eisik, diğer yarısının da Jekel olduğu o gettodaki tüm evlerin duvarlarını yıktığımı bir düşün! Üstüne üstlük bir de Jekel oğlu Eisik!” Ve yaptığı bu harika espiye tekrar tekrar güldü.

Gösterişsiz Rabbi büyük bir dikkatle dinledi ve ardından önünde eğilip bu yabancı dostu teşekkür ederek uzaklarda kalmış evine geri döndü, evinin o ihmal edilmiş köşesini kazdı ve bütün sefaletine son verecek hazineyi buldu. Paranın bir kısmıyla, bugüne kadar ismini taşıyan bir dua evi inşa ettirdi.

Yani tüm sefalet ve sıkıntılara son verecek gerçek hazine asla uzaklarda değildir; uzak yerlerde aranmamalıdır; kişinin kendi evinin en derin köşelerinde, yani kendi benliğimizde gömülü durmaktadır. Ve varoluşumuzun yapısının yaşam ve ısı veren merkezinde, ocağın ardında, yüreğimizin derinliklerinde öylece yatar – tek yapmamız gereken, onu kazıp çıkarmayı becermektir. Ancak garip ve kalıcı bir olgu vardır, arayışımızın rehberi olan içsel sesimizin anlamı tuhaf bir mekâna, yabancı bir ülkeye, uzak bir diyara yapılacak inançlı bir yolculuktan sonra bize ifşa edilir. Ve bu garip ve kalıcı olgu, bir başka olguyla birlikte ilerler; kendi esrarengiz içsel mesajımızın anlamını bize ifşa edecek kişi, başka bir dine ve yabancı bir ırka mensup biri, bir yabancı olmalıdır.

Köprüdeki Bohemyalı yüzbaşı, iç seslere ya da düşlere inanmaz, ama yine de uzaktan gelen yabancıya, onun çilelerini sona erdirecek

ve arayışında başarıya ulaşmasını sağlayacak şeyi söyler. Bu mucizevi şeyi bilerek yapmaz; tam tersine, Rabbi'nin yaşamında dönüm noktası oluşturacak bu bilgiyi, kendi fikrini savunduğu sırada, farkında bile olmadan verir. Hindu mitleri ve simgeleri ve uzaklardaki bilgeliğin diğer işaretleri de aynı şekilde bizlere kendimize ait hazineden söz eder. Bunu işittiğimiz zaman, kendi varlığımızın unutulmuş köşelerinde onları kazıp çıkarmamız gerekiyor. İşte o zaman, bulduklarımız çektiğimiz sıkıntılara bir son verecek ve çevremizdeki herkesin yararlanabileceği yaşayan tinin tapınağını dikmemizi sağlayacaktır.

DİZİN

- Abhramû, 121, 122
Âdi-Budha, 115, 165
Afrodit, 87
Agastya, 129, 130
Agni, 105, 142, 143, 158, 209, 211
Ağaç Tanrıları, 71, 78, 82
Airāvata, 119, 120-5
Ayrıca bkz. Samanyolu
Okyanusu'nun Çalkantısı
Aiskhylos, 52
Akdeniz, 107
Alaeddin, 67
Alkmene, 87
Allahabad, 125
Amrita, 72, 121, 199
Ayrıca bkz. Ölümsüzlük İksiri
Ana Tanrıça, 105, 107, 113, 143
Ayrıca bkz. Yeryüzü Tanrıçası,
Tanrıça, Nilüfer Tanrıçası
Ananta (Şeşa, kozmik yılan), 48,
72, 74, 79, 90, 102, 103
Andrae, Walter, 192
antik mühürler, 109, 110, 118
Apasmāra Puruṣa (düşüncesizlik
iblisi), 174
Apollon, 100, 101
Arcuna, 74, 81
Aristoteles, 27
Asklepios, 88
Assur, 83
Asur, 83
Aşva-çikitsita, 123
Aşva-vaidyaka, 123
Aşvin, 74
Ateş, 63, 142, 174
Atharva Veda, 158, 201
Âtman, bkz. Benlik
Âtman-Brahman, bkz. Brahman-
Âtman
AUM, 175
Avalokiteşvara, bkz. Padmapāni
avatâr, 24, 38, 73, 90, 91, 102, 103,
115, 117, 150, 205
Axis Mundi, bkz. Lingam, Meru
Aydınlanma (bodhi), 63, 68, 76-
9, 101, 112, 114-6, 155, 165, 167, 181,
183, 204, 222, 226, 227
Aydınlanma Ağacı, 79, 85
Aziz Augustine, 27
Aziz Nikolas, 211
Babil, 85
Bağdat, 109

- Balarāma (Rāma), 103
 Bengal, 42, 102, 126, 127, 157
 Benlik, 61, 62, 103, 117, 133, 163, 164,
 175-8, 230, 232, 235-8
Bhagavad Gītā, 74, 163
Bhāgavata Purāna, 90, 129
 Bhagīratha, 135
 Bhakti, 37
 Bhārhut, 106, 118, 184
 Bhima, 74
 Bilgelik, 13, 58, 113, 175
 Bilinçdışı, 51, 91, 231, 237
 Bindu, 168, 170, 213, 229
 Ayrıca bkz. Mutlak
 Bo (Bodhi) ağacı, bkz. Aydınlanma
 Ağacı
 Bodhi, bkz. Aydınlanma
 Bodhisattva, 112-5, 123, 165-7, 181-4
 Ayrıca bkz. Padmapānī, Pracnā-
 Pāramitā
 Boehme, Jakob, 34
 Bombay, 65, 145, 151
 Bosch, F. D.K., 146
 Boşluk, 81, 118, 132, 172, 237, 242
 Brahmā, 12, 23-7, 30, 40, 47, 48, 59,
 60, 63, 64, 73, 102, 104, 111, 115,
 119, 120, 127, 135, 141-4, 147-9, 152,
 154, 192, 212, 216, 217, 226, 238
 Brahman, 117, 141, 144, 162, 168, 172,
 175, 213, 224, 234
 Brahman-Ātman, 163, 172, 177, 213
Brahmā Purāna, 147
Brahmavivarta Purāna, 126, 17
 Brihaspati, 16, 17, 31, 143, 158
 Buber, Martin, 248
 Budist panteonu, 113, 114
 Budizm, 77, 81, 112, 114, 115, 117, 179,
 187, 195, 225, 226
 Büyük Iskender, 201
 Calandhara, 199, 200, 202, 203,
 204, 210
 Camna, 71, 72, 96, 125
 Ayrıca bkz. Yamunā
 Cava, 113, 116, 117, 186, 207, 208,
 209, 222
 Caynacılık, 66-9, 70, 180, 188
 Cehennem, 246
 charme éternel, le [Ezeli ve Ebedi
 Dış], 170, 178, 242
 Ayrıca bkz. das Ewig-Weibliche
 Cinler (yakşalar, yakşiniler), 64, 71,
 78, 83, 118, 181
 Ayrıca bkz. Kubera, Yılan Cinler
 Cowell, E. B., 124
 Çalukya, 150
 Çanhu-Daro, 108, 193
 Çanna, 183, 184
 Çileciler, bkz. Agastya, Bhagīratha,
 İhtiyar Bilge Adam, Nārada,
 Mārkaṇḍeya, Şiva, Sutapas, Vyāsa
 Çin felsefesi, 156
 Çingeneler, 167
 Dabba, 133

- dāgaba, bkz. Stūpa
 Dakṣa, 120
 Daṣa-Avatār, bkz. Deogarh
 David-Neel, Alexandra, 133
 Dekkan, 64, 77
 Delphoi, 100, 101
 Demiurgos, bkz. Brahmā
 Deogarh, 72, 74, 90
Der Ring des Nibelungen, 180
 Devakī, 95
 Devī, bkz. Tanrıça, Devī-māhātmya
 Devī-māhātmya, 216, 217
 Dharma, 20-3, 28, 37, 46, 74
 Dicle-Fırat, 84, 108
 Ayrıca bkz. Mezopotamya
 Dionysos, 155, 211
 Dioskur, 74
 Dişil İlke, 87, 159, 169, 170, 201, 224,
 225, 232, 239
 Draupadī, 74

 Eckhart, Meister, 164
 ego, 29, 30, 33, 37, 45, 103, 125, 156,
 173, 175, 228
 Elam, 109
 Elde Nilüfer, bkz. Padmapānī
 Elürā, 198, 210, 212, 225
 En Yüce Varlık, bkz. Tanrıça, Şiva,
 Vişnu
 Endonezya, 88
 Eril İlke, 36, 159, 169, 224
 Eşnunna (Tell Amar), 109
 Eter, 63, 88, 174, 232

 Euripides, 52
 Evans-Wentz, W. Y., 51
 Evren, 28, 40, 48, 50, 55, 56, 57, 59,
 62, 63, 66, 67, 68, 91, 99, 114, 137,
 174, 188, 200, 210, 217, 219, 241,
 247
 Evrensel Budha, 115, 116
 Evrensel Döngü, 11, 14, 19, 22, 25-8,
 56-9, 62, 64, 67, 79, 91, 92, 116,
 179, 183, 189, 212
 Evrim, bkz. Evrensel Döngü
 Ewig-Weibliche, das [Ezeli ve
 Ebedi Dişi], 36, 170, 178, 242
 Ayrıca bkz. le charme éternel
 Ezeli ve Ebedi Dişi, 241
 Ayrıca bkz. das Ewig-Weibliche,
 le charme éternel

 Fil, 83, 90, 91, 107, 110, 119, 121, 124,
 125, 144, 196-8, 235
 Filozof Taşı, 229
 Fowler, A. M., 72
 Frank, Erich, 27, 28
 Frankfort, H., 109
 Freya, 202

 Gaia, 146, 156
 Gandharvamukha, 135
 Ganeşa, 83, 119, 158, 174, 208
 Gangā, 71, 126-9, 130, 131
 Ganj, 71, 72, 125, 126, 127, 128, 129,
 131, 134, 144, 189
 Ganj'in İnişi, 75, 128, 129, 134

- Ganymede, 89
 Garuda, 40, 89, 90, 91, 95, 100, 107, 119
 Gokarna, 131, 135
 Gorgon, 207
 Gotama Siddhârta (tarihsel Budha), 79, 114, 183
 Gök Baba, 86, 87, 104, 146, 156, 166
 Göksel Köşkler, 9, 13, 16, 39, 185
 "Görkem'in Çehresi", bkz. Kîrttimukha
 Götterdammerung, 228
 Gucarat, 66
 Gudea (Lagaş Kralı), 86, 87
 Güneş Hanedanı, 131
 Güneş-Kuş, bkz. Garuda
 Güneş-Tann, bkz. Mitra, Vivasvant
 Gvalior Udayagirisı, 92
- hamsa, bkz. Yabankazı
 Harappa, 108, 109, 191, 193
 Harihara, 143
 Hartner, Willy, 199
Hastyaurveda, 119, 124
 Hava, 48, 63, 142, 174
 Havva, 36
 Hayvanların Efendisi (Paşupati – Şiva'nın Tezahürü), 191, 194
 Hegel, G. F. W., 233, 243
 Helen (Troyalı), 87
 Hera, 86, 104, 146, 156
 Herakles, 87, 104
 Heraklitos, 163, 246
- Hıristiyanlık, 108, 179, 194, 245, 246, 247
 Himâlaya (dağ kralı), 200, 218
 Himâlâyalar, 64, 122, 129, 132, 135-7
 Hınayâna, 81
 Hindu felsefesi, 50, 117, 137, 151, 155
 Hindu mitolojisi, 91, 105, 117, 142, 155
 Hindu öğretisi, 76
 Hindu panteonu, 68, 73, 76, 113, 142
 Hinduizm, 19, 37, 38, 44, 60, 66, 77, 111, 114, 117, 143, 150, 156, 207, 226
 Hiyeroglifler, 93, 112
 Homeros, 246
 Huxley, Aldous, 247
 Hydra, 104
- İhtiyar Bilge Adam (Şiva'nın tezahürü), 14, 30
 İlahi Çocuk, 37, 54, 55
 İlahi Öz, 60, 90, 99, 117, 118; 128, 138, 154, 156, 163, 169, 172, 236, 237
 İlahi Yogî, 132
 İlahiler, 44, 105, 106, 107, 126, 128
 Ayrıca bkz. *Atharva Veda*, *Rig Veda*
- İndra, 9, 10-9, 30, 31, 33, 37, 41, 56, 59, 65, 69, 70, 73, 74, 78, 95, 119, 120, 123, 124, 137, 142, 150, 166, 182, 183, 185, 192, 201, 210, 215, 216, 221, 222
 İndrâni, bkz. Şaçı
 İndus Uygarlığı, 84, 108, 111, 190

- lokaste, 201
 Irā, 120
 İran, 24
 Irāvati, 120
 Irravadi, 120
 İsa, 26, 81, 104, 146, 194

 Jouveau-Dubreuil, G., 147

 Kailāsa dağı, 64, 121, 224, 225
 Kailāsanātha, bkz. Elūrā
 Kāinat Devirleri, 12, 19, 28, 29, 62,
 159, 177
 Kaivalya, 68
 Kāla (Şiva'nın tezahürü), 176
 Kālanemi, 94, 95
 Kāla-Rudra (Şiva'nın tezahürü),
 154
 Kālī, 239, 242, 243
 Kāliya, 101, 102
 Kāmadamana, 39
 Kamboçya, 79, 80, 89, 116, 186, 187,
 222, 226
 Kamsa, 94
 Kanthaka (Budha'nın atı), 183, 184
 kaos, bkz. Kozmik Gece
 Karadeniz, 107
 Kartal, 83, 86, 87, 88, 89
 Ayrıca bkz. Garuda
 Kaşyapa (Yaşlı Kaplumbağa
 Adam), 11, 120
 Ken Arok, 117
 Kendini Adama, 37, 38

 Kinnara, 137
 Kırttimukha, 159, 204, 206, 207,
 209, 215, 219
 Kmer, bkz. Mon-Kmer
 Kozmik Çiçek, 105
 Ayrıca bkz. Nilüfer
 Kozmik Dev, 50, 62
 Kozmik Gece, 23, 28, 35, 49, 50, 147
 Kozmik Okyanus, 11, 46, 48, 49, 54,
 62, 63, 97, 147, 148, 189, 229
 Kozmik Sular, 45, 55, 63, 90, 91, 104,
 180
 kozmogonik döngü, 224
 Kraliçe Dedes, 117
 Krişna, 17, 38, 73, 93-9, 95, 100-3, 126
 Kubera (Yakşaların kralı), 64, 83
Kurma Purāna, 147
 Kutsal Evlilik, 146, 169
 kutsal inek, 20, 94
 Kutupsallık, 156, 157, 168, 169, 170,
 176, 196, 225, 227
 Kwannon, 112
 Kwan-yin, 112

 Lakṣmī-Śrī, bkz. Nilüfer Tanrıçası
 Lamacılık, 165, 225
 Lhasa, 164, 166
 Lingam, 145, 146, 147, 148, 152, 157,
 159, 168, 169, 209, 212, 213, 226,
 227
 Lohanlar, 179

 Mackay, Ernest, 108

Madras, 128
 Mahāyāna, 81, 195
Mahābhārata, 25, 26, 73, 121, 129, 195
 Mahāvīra, 66, 195
 Mahāyāna, 81, 113
 Maheşvarānanda, 156
 Maḥiṣa, bkz. manda-iblis
 makara (deniz canavarları), 127,
 207
 Māmallapuram, 128
 manda-iblis, 218, 219, 222
 Mandala, 248
 Ayrıca bkz. Şri-Yantra, Yantra
 Mani-Dvīpa, bkz. Mücevherler
 Adası
 Mantra, 85, 160
 Manu, 23-5
 Manu Vaivasvata, 24, 131
 Manvantāra, 23, 24, 25
 Mariçi, 11
 Mārkaṇḍeya, 46, 56-9, 61, 62, 71
Mārkaṇḍeya Purāna, 147, 216
 Marshall, Sir John, 108, 191
 Mātangalilā, 119, 122
 Mathurā, 96
Matsya Purāna, 121, 147
 Māyā, 34-7, 45-8, 50, 56-8, 61, 62, 65-7,
 71, 76, 96, 112, 115, 117, 137, 138,
 142, 150, 155, 162, 165, 170-2, 176-9,
 189, 190, 200, 210, 219, 220, 221,
 224, 230, 232-7
 Maya (iblis-titan), 210
 Māyā-Şakti, 36, 162, 220, 237, 238,

241

Māyā-Şakti-Devī, 172
 Ayrıca bkz. Māyā, Şakti, Tanrıça
 Māyā-Şakti-Devī, 36
 Megha, 125
 Meru (Sumeru), 64, 93, 95, 211
 Mezopotamya, 83-8, 93, 107-9, 110
 Mısır, 77, 84, 108, 109, 110
 Mītra, 129, 141
 Mokşa, bkz. Aydınlanma
 Mohenco-Daro, 109, 110, 111, 118,
 145, 190, 191, 193
 Mon-Kmer, 80, 186
 Muçalında, 80
 Musa, 246
 Musée Guimet, 147, 149, 187, 188
 Mutlak, 23, 77, 78, 90, 104, 105, 141,
 142, 154-9, 162, 165-9, 172, 174-8,
 183, 189, 190, 200, 203, 213, 220,
 224, 227, 231-8, 242
 Ayrıca bkz. Bindu, Brahman-
 Atman, İlahi Öz, Töz, Boşluk,
 Kozmik Sular
 Moyalaka, 175
 Müslümanlık, 66, 77, 246
 Mücevherler Adası, 224, 228, 230-5,
 238, 241, 242
 Ayrıca bkz. Kutsal Evlilik, Zıtlar,
 Kutupsallık, Şiva-Şakti, Yantra
 Mysore, 85
 nāda (Kudretin Sesi), 232
 Nāga, bkz. Yılan Cinler

- Nāgakallar, 85
 Nāgārcuna, 115
 Nāginī, bkz. Yılan Cinler
 Nairancanā, 79
 Nakula, 74
 Nālandā, 75
 Nanda, 98
 Nandī, 157
 Nārada, 37, 38, 40-5, 56, 62, 71
 Narāyana (Kozmik Kişi –
 Vişnu'nun tezahürü), 56, 128
 Natarāca (Dansçıların Kralı – Şiva),
 173, 176, 191, 196
 Neminātha, 66
 Neolitik Dönem, 145
 Nerval, Gérard de, 170
 Nietzsche, Friedrich, 87, 90, 242
 Nişkala Şiva, 231-7
 Nil, 108, 190
 Nilüfer, 64, 72, 90, 105, 106, 112, 113,
 158, 204
 Nilüfer Tanrıçası (Lakşmi-Şrī), 73,
 105-7, 111-5, 118, 121, 124, 125
 Nirvāna, 80, 114, 167, 226, 227
 Nuh, 23, 246
 Oidipus, 201, 202
 OM, 175
 Ovidius, 246
 Öküz (Nandī), 59, 73, 82, 157, 225
 Ölümsüzlük İksiri, 25, 64, 121, 199,
 229
 Padmā, bkz. Nilüfer Tanrıçası
 Padmapānī, 112, 114
 Pāli Kanonu, 182
 Pāndava prensleri (*Mahābhārata*),
 73
 Pārşvanātha, 66
 Paris, 133, 147, 149, 187
 Paris (Troyalı), 87
 Pārvatī, 224, 225
 Perür, 196
 Platon, 20, 27, 163, 246
 Pracāpati, 58, 120, 211
 Pracnā-Pāramitā, 113-7
Purānalar, 26, 30, 126, 147, 202, 248
 Puri, 89
 Pythia, 100
 Rāhu, 199, 209
 Rāma (Krişna'nın Kardeşi), bkz.
 Balarāma
 Rāma (*Rāmāyana*'nın kahramanı –
 Vişnu'nun avatānı), 131, 195, 224
 Ramakrişna, Aziz, 42
Rāmāyana, 25, 26, 123, 129, 131, 195,
 224
 Rao, T. A. G., 153
 Rāvana, 224
 Rheingold, 228
Rig Veda, 44, 102, 105, 106, 107, 111,
 158, 179, 195, 201
 Rişabhanātha, 66
 Rohinī (Balarāma'nın annesi), 96

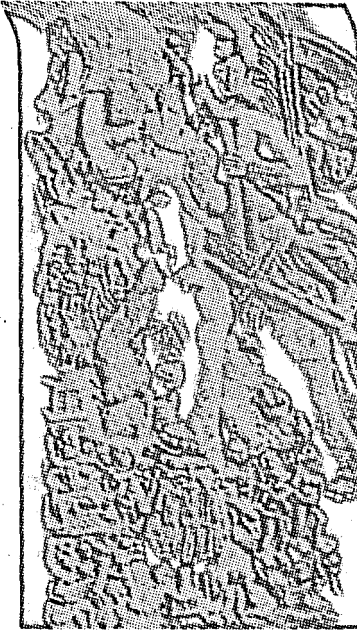
- Ruanveli, 78
 Rudra (Şiva'nın tezahürü), 143
- Saç topuzu (Budha'nın), 182, 183, 185
- Sahadeva, 74
- Sakala Şiva, 231, 232, 233, 234, 236, 237
- Sakka (İndra), 182
- Samādhi, 51
- Samanyolu Okyanusu'nun Çalkantısı, 25, 121
- Samsāra, 34, 167, 227
- Sânçi, 106, 118, 124
- Sarasvatī, 71, 72, 102, 125
- Sargon, I., 109
- Satī, 133
- Sāvitrī, 102
- Seylan, 77, 78, 79, 182
- Singasari, 117
- Siyam, 79, 80, 89
- Skānda Purāna*, 206
- Skanda-Kārttikeya, 59, 73, 158
- Sonsuzluk, 159, 167, 171, 176, 177, 189, 225
- Sophokles, 52
- Stüpa (dāgaba), 106, 226, 227
- Su, 63, 72, 174
- Sumeru, bkz. Meru
- Suriye, 77
- Susa, 109
- Sutapas, 40, 42
- Sūtrātman, 207
- Sümer, 86, 87, 107, 108
- Şâcī, 16, 183
- Şakti, 35, 167, 168, 200, 202, 204, 217, 220, 228, 232-8, 241, 242
- Şakti-Devī, 172
- Şankarāçārya, 240
- Şava (Şiva'nın tezahürü), 233, 234, 237, 242
- Şeşa, 103
- Şişu (Şiva'nın tezahürü), 189
- Şiva, 12-6, 30, 39, 41, 59, 64, 73, 78, 82, 83, 94, 111, 121, 126-8, 131-6, 142-8, 150-9, 168, 169, 172-8, 188, 189, 190-9, 200-8, 210-9, 220, 222-8, 231, 233, 234, 241, 242
- Şiva Purānaları*, 154
- Şivacı panteon, 208
- Şiva-Şakti, 164, 168
- Şiva-Teslisi, 169
- Şrī-Lakşmī, bkz. Nilüfer Tanrıçası
- Şrī Yantra, 160, 163, 167, 168
- Tannça, 73, 82, 105, 106, 111, 112, 128, 144, 157-9, 172, 192, 197, 200, 203, 204, 208, 209, 210, 213-9, 220, 222-7, 230, 232-9, 240-3
- Ayrıca bkz. Toprak Ana, Yeryüzü Tanrıçası, Gangā, Devī, Nilüfer Tanrıçası, Mâyā, Mâyā-Şakti-Devī, Pārvatī, Pracnā-Pāramitā, Sarasvatī
- Tantrik felsefe, 236, 243
- tapas, 58, 122, 131-5

- Teslis, bkz. Şiva-Teslisi
- Ti, 146
- Tibet, 51, 115, 133, 158, 164, 167, 225
- T'ien, 146
- Toprak, 58, 63, 64, 174
Ayrıca bkz. Toprak Ana, Yeryüzü Tanrıçası
- Toprak Ana, 86, 88, 92, 107, 114, 117, 125, 146, 156, 201
- Töz, 23, 27, 35, 68, 102, 166, 167, 174, 216, 230
- Tripurāntaka (Şiva'nın tezahürü), 210
- Troya savaşı, 87
- Tufan, 23, 24
- Upaṇiṣadlar*, 117, 133, 144, 163, 164, 207
- Upapurāna*, 26
- Uranos, 146, 156
- Urvaşi, 105
- Üstün-Ölüm (Şiva'nın tezahürü), 189
- Vacra, 166
- Vacradhara, 166, 167
- Vacrasattva, 166, 167
- Vacrayāna, 166
- Vāhana, 82, 83, 84, 89, 157, 208
- Vaikuntha, 89, 127
- Vairoçana, 165
- Vanapati, bkz. Kirttimukha
- Varoluş, 5, 35, 37, 53
- Varuna, 129, 141
- Vasudeva, 95, 96
- Vāyu, 142, 211
- Vedalar*, 44, 105, 205, 217, 238
- Vedik panteon, 105, 192
- Venüs, 83
- Vindhya dağları, 64, 129
- Vişnu, 10-6, 24-6, 30, 33, 38, 39, 40-9, 53, 56, 58, 63, 67, 71-4, 78, 79, 89, 90-6, 100, 102, 103, 106, 107, 111-6, 127, 128, 142-4, 147-9, 150, 151, 154, 180, 192, 199, 203-6, 216, 220, 222, 229, 236
- Vişnu Purāna*, 22, 91, 93, 121, 147
- Vivasvant, 24
- Vrindāvāna, 96
- Vritra, 215, 216
- Vyāsa, 26, 38
- Wagner, Richard, 52, 180, 228
- Warren, Henry Clarke, 182, 184
- Wilson, H. H., 22
- Yabandomuzu, 24, 25, 26, 91, 92, 93, 148, 149
- Yabandomuzu Kalpası, 24
- Yabankazı (hamsa), 46, 59, 60, 61, 62, 136, 148, 149
- Yab-Yum, 167
- Yakındoğu, 93, 107
- Yamunā, 71, 100, 125
- Yang, 146, 156

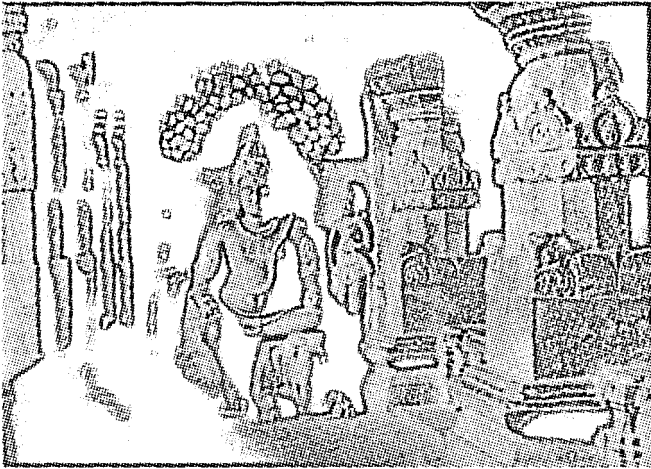
Yantra, 160, 161, 163, 164, 228
 Yarattıcı, 142
 Yan Dişi (ardha-nārī – Şiva'nın
 tezahürü), 244
 Yaşam, 28, 29, 53, 70, 74, 163, 168,
 181, 186, 203, 225, 232, 238
 Yaşlı Kaplumbağa Adam, bkz.
 Kaşyapa
 Yeryüzü Tanrıçası, 26, 93, 94, 104,
 105
 Yin, 146, 156
 yoga, 50, 51, 54, 133, 135, 155, 163, 179,
 210, 221, 222, 224, 236, 243
 Yogiler, 37, 61, 63, 132, 133, 138, 147,
 152, 153, 173, 176, 178, 179, 180,
 189, 190, 195, 225, 232, 235, 237
 Yoni, 146, 159, 167, 196, 235
 Yudhiştira, 74

Yuga
 Dvāpara, 20, 21, 23, 25, 93
 Kali, 20, 22, 23, 38, 174
 Krita, 20, 23
 Mahā—, 23, 25, 177
 Tretā, 20-2
 Yunan mitolojisi, 86, 87, 88, 100,
 108, 146, 203, 207, 246
 Yüce Varlık, bkz. Benlik, Vişnu
 Yılan Cinler, 74, 81, 85
 Ayrıca bkz. Ananta (Şeşa),
 Kāliya, Muçalında
 Zerdüşt, 90
 Zeus, 86-9, 104, 146, 156, 211
 Zıtlar, 58, 146, 155, 224, 225, 228, 229

RESİMLER



1. Indra; taraça kabartması, Bhācā'daki Vihāra'da, İÖ yaklaşık 200.



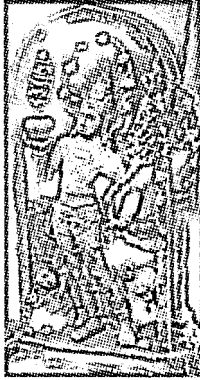
2. Indra; Elürā'da Cāyna mağara tapınağı, İS yaklaşık 800.



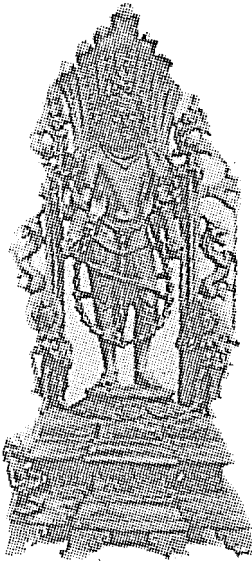
3. Ananta'nın üzerindeki Vişnu; Deogarh tapınağı, İS yaklaşık 600.



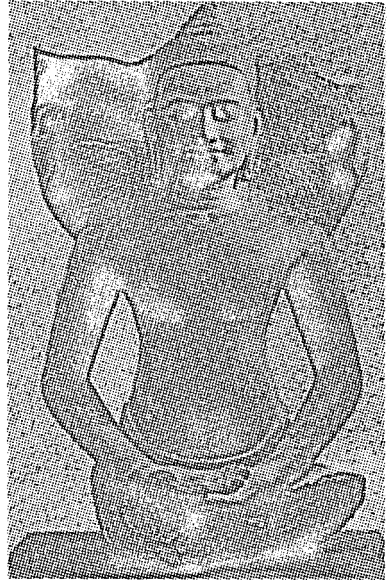
4. Nāga (Yılan Kral); Nālandā'daki Budist medresesinin yıkıntılar arasında bulunmuştur, yaklaşık İS 600.



5. Nāga (Yılan Kral); kapı muhafazası, Seylan'daki Anurādhapura'da, Ruanveli Dāgabasi'nda İS V-VIII. yüzyıl.



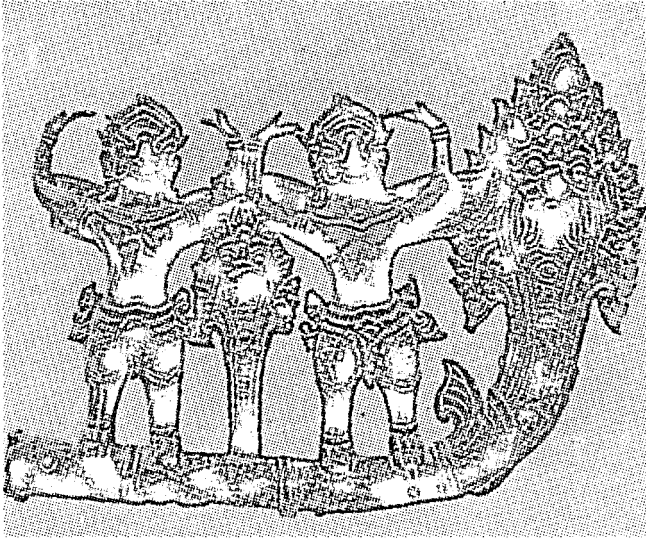
6. Krişna (Vişnu'nun avatān); şri-Lakřmī ve Sarasvatī'yle birlikte, bronz, yaklaşık 2.7 m, Bengal, 1S yaklaşık 825.



7. Budha; Yılan Kral Muçalında tarafından korunurken, Kamboçya, 1S XIV. yüzyıl.



8. Nāgakallar (yılan figürleriyle süslenmiş adak tabletleri); Mysore'deki Anekal'da, İS XVII-XVIII. yüzyıl.



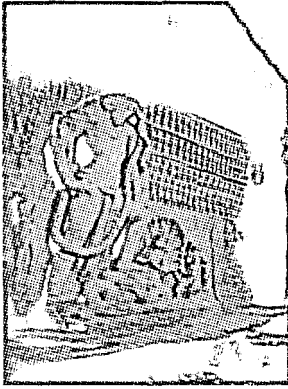
9. Garudalar ve Nāgalar; Siyam'daki bir merdiven tırabzından, İS XII-XIV. yüzyıl.



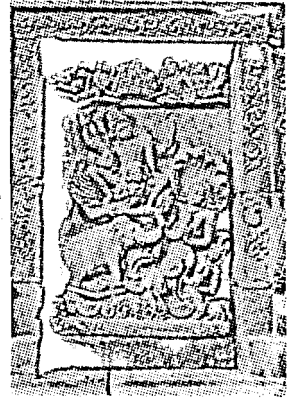
10. Hayvan-taşıtının üzerindeki Assur; Asur kabartması, İÖ yaklaşık VII. yüzyıl.



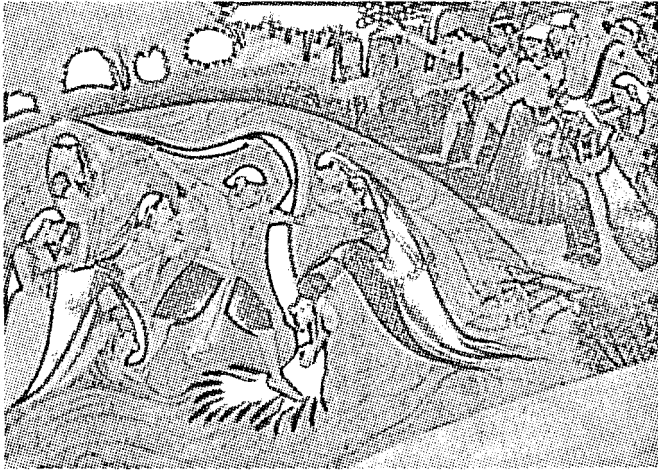
11. Kapı muhafızı olarak yılan çiftleri ve kuş-canavarları gösteren Lagas Kralı Gudea'nın kurban kadehi; Sümer, İÖ yaklaşık 2600.



12. Vişnu'nun Yabandomuzu Avatârî (varâha avatâra); Yeryüzü Tanrıçası'nı kurtarıırken, Gvalior Udayagirisî'ndeki devasa kumtaşı kabartma, IS 440.



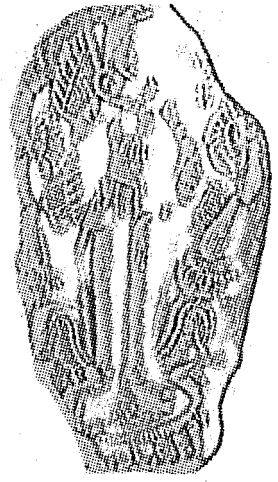
13. Vişnu'nun Avatârî: Filin Kurtarılışı; Deogarh tapınağın-dan bir kabartma, IS IV-VI. yüzyıl.



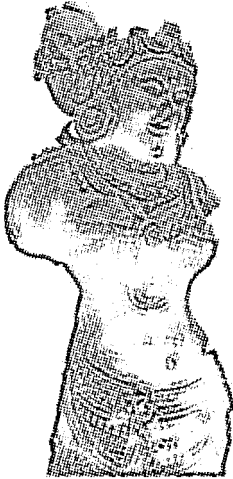
14. Yılan Kral Kālîya'yı denetim altına alan Krişna (Vişnu'nun avatârî); Raĉput tablosu, Kāngrâ, XVIII. yüzyıl sonları.



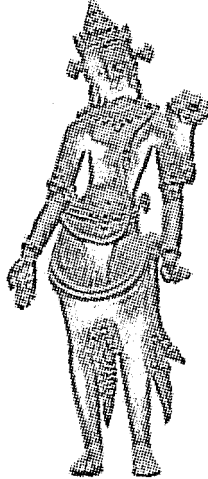
15. Padmā (tanrıça "Nilüfer"); refakatçisi fillerle birlikte, Bhārhu'taki Stūpanın kalıntılarında bir süsleme, İÖ II-I. yüzyıl.



16. Kanatlı Tanrıça; pişmiş toprak, Basārḥ, İÖ III. yüzyıl.



17. Gangā (tanrıça "Ganj"); siyah sabuntaş heykel, Bengal, İS XII. yüzyıl.



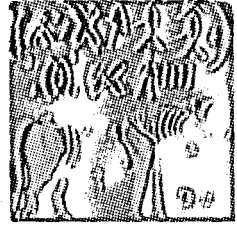
18. Padmapāni (Bodhisattva "Elde Nilüfer" ya da Avalokiteşvara); bakır heykel, Nepal, İS IX. yüzyıl.



19. Ağaç Tanrıçası (*vriḡṣa-devatā*); Bhārhu'taki Stūpanın kalıntılarında, İS II-I. yüzyıl.



20. Pracnā-Pāramitā; Cava, İS yaklaşık 1225.



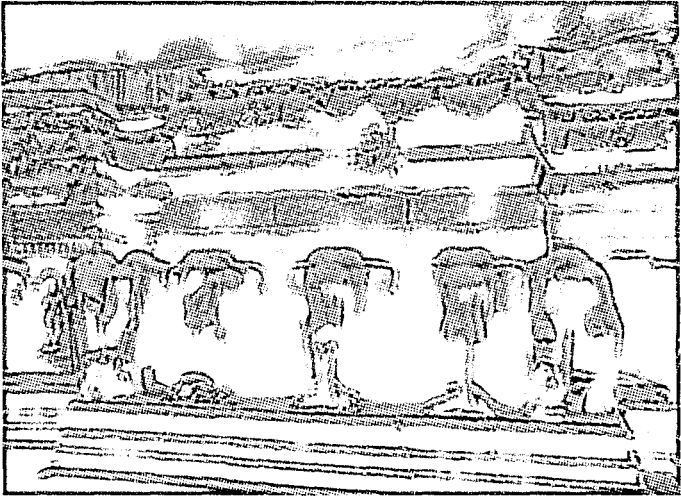
21-23. Çeşitli hayvan biçimleri ve henüz anlamı çözülmemiş yazılardan oluşan sabuntaşı mühürler; Mohenco-Daro (Indus Uygarlığı), İÖ 3000-2000.



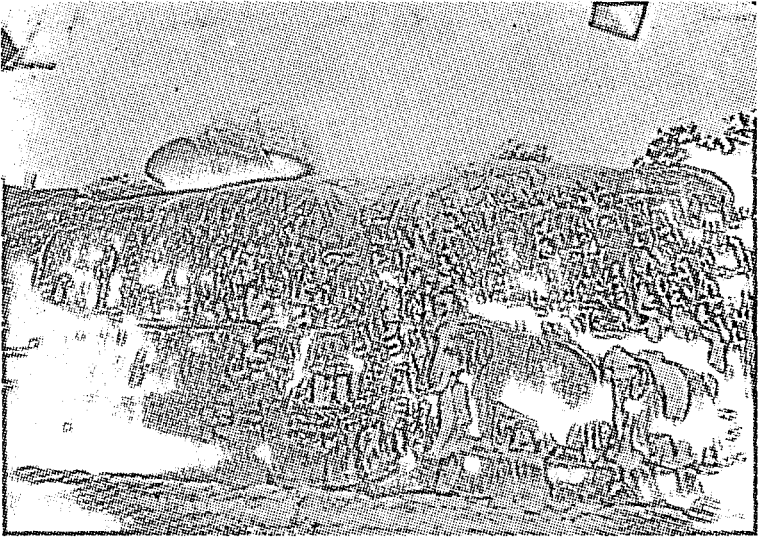
24. Çıplak Tanrıça; pişmiş toprak (y. 10 cm), Mohenco-Daro (Indus Uygarlığı), İÖ 3000-2000.



25. Lingam; Mohenco-Daro (Indus Uygarlığı), İÖ 3000-2000.



26. Fil karyatidler; Elürâ'daki Kailâsa Tapınağı'nın kaidesi, mevcut kayadan oyulmuş, İS VIII. yüzyıl.



27. Ganj'in İnişi; Māmallapuram, İS VII. yüzyıl başları.



28. Gokarna'da Bhagıratha; üstteki resimden detay.



29. Lingam tapınağı ve Kapı Muhafızları; Elephanta, İS VIII. yüzyıl.



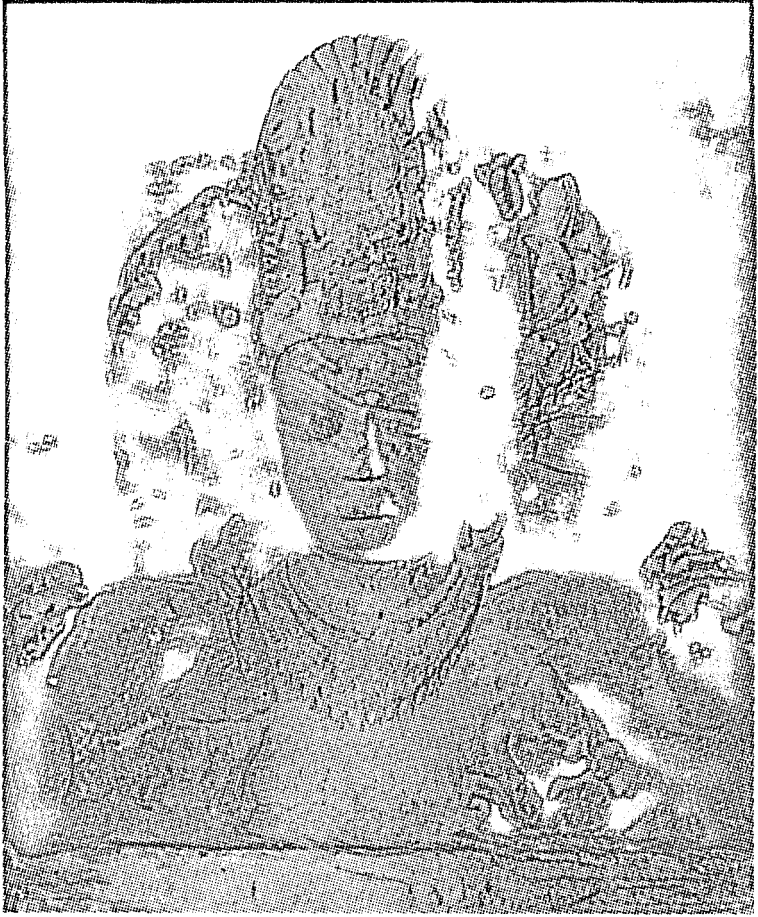
30. Lingam'ın Kökeni; Güney Hindistan, İS XIII. yüzyıl.



31. Vişnu'nun beşinci Avatârı Kozmik Pigme'nin büyümesi ("Üç Adım" efsanesi); Bâdâmi, İS VI. yüzyıl.



32. Şiva-teslis ve Hizmetkârlar; Parel (Bombay yakınları), İS yaklaşık 600.



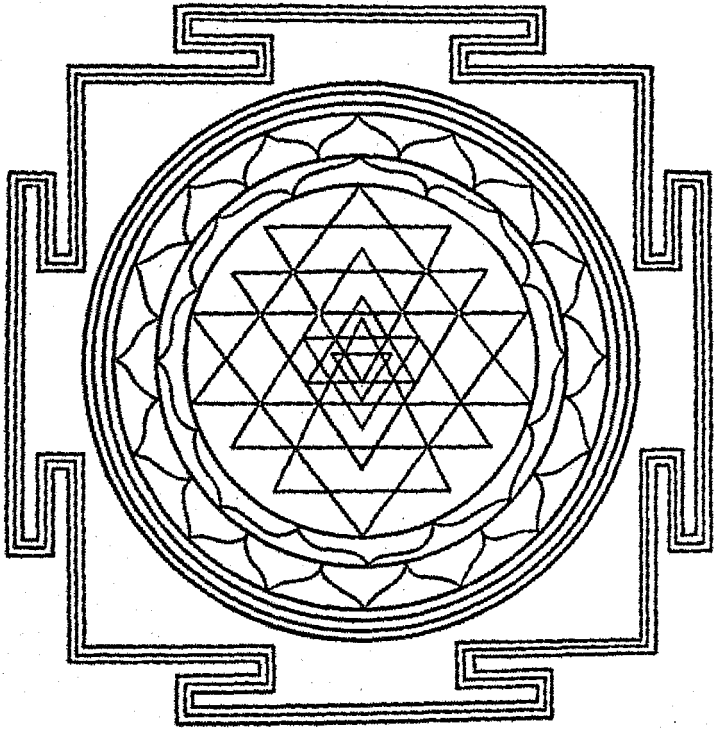
33. “Yüce Tanrı” (*maheṣa*) olarak Şiva; Elephanta, 15. yüzyıl.



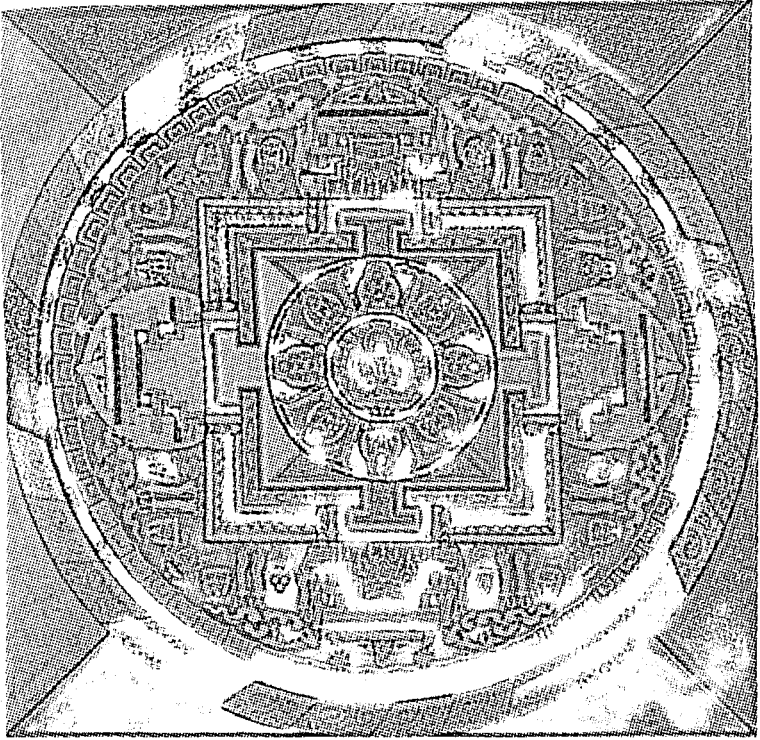
34. Şiva-Şakti; Bengal, 10. yüzyıl.



35. Yab-Yum; Tibet, IS XVIII. yüzyıl.



36. Şri-Yantra.

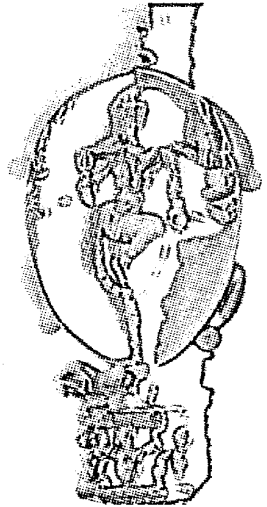


37. Kozmik Nilüfer, Tibet'te, Lhasa'da tapınak tavanı süslemesi, İS XVIII. yüzyıl sonları.

38. Şiva, Dans Tanrısı (natarāca); bronz, Güney Hindistan, İS XII-XIV. yüz- yıl.

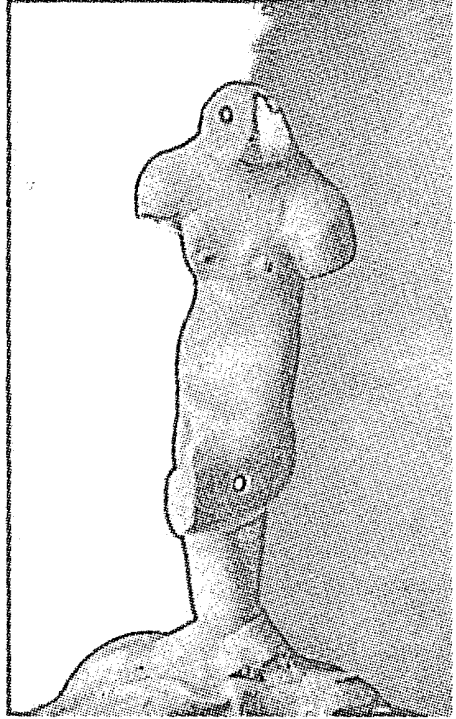


39. Őiva, Fili Katleden (gacasamhāramūrti); Őiva Virateővar tapınađından oymalı sūتون, Perūr, İS XVII. yüz yıl.

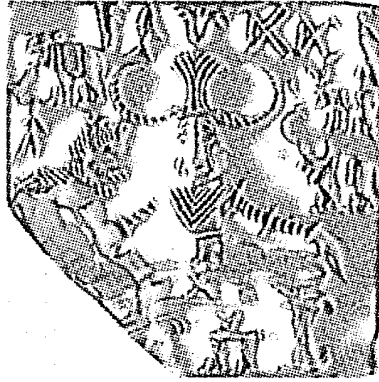




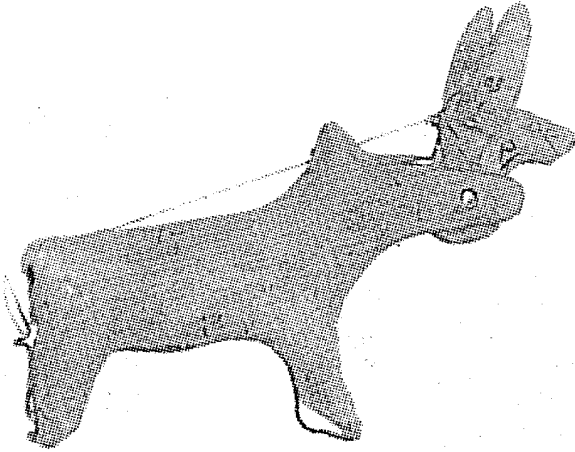
40. Şiva, Fili Katleden (*gacasamharamūrti*); Şiva Sundareşvar tapınağından oymalı sütun, Madura, 15. yüzyıl.



41. Dansçı; kolların, bacakların ve kafanın bağlanması için gerekli düzenlemeye sahip heykel, Harappa (İndus Uygarlığı), İÖ 3000-2000.



42. Tanrı ("Hayvanların Efendisi?"); sabuntaşı mühür üzerine oyma, Mohenco-Daro (Indus Uygarlığı), İÖ 3000-2000.



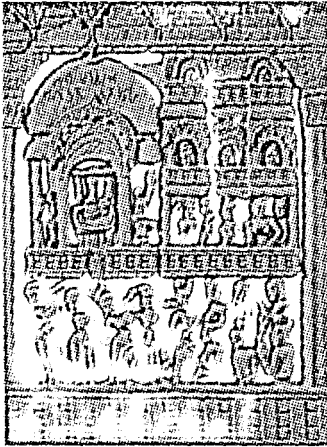
43. Oynar eklemli oyuncak; gövdeye bağlanmış ve hareketli bir başa sahip, Mohenco-Daro (Indus Uygarlığı), İÖ 3000-2000.



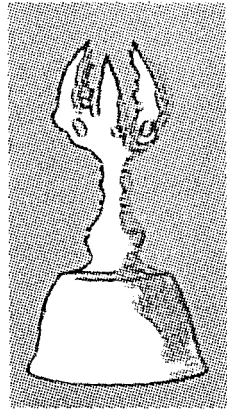
44. Saç topuzunun kesilişi; Ānanda Tapınağı, Paḡān (Burma), İS XI. yüzyıl.



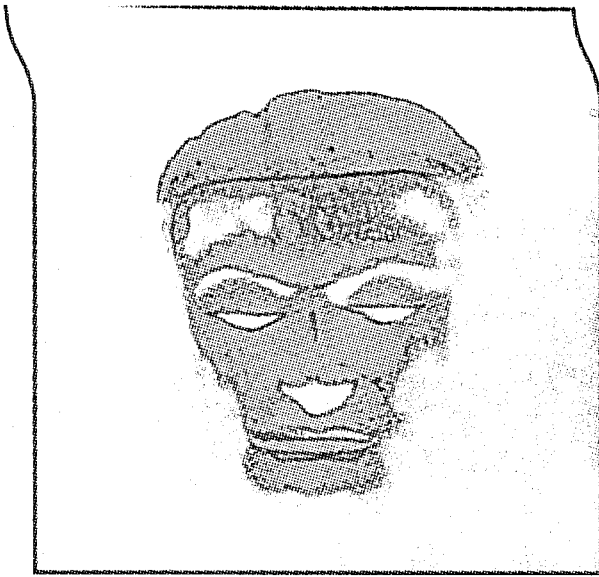
45. Saç topuzunun mucizesi; Ānanda Tapınağı, Paḡān (Burma), İS XI. yüzyıl.



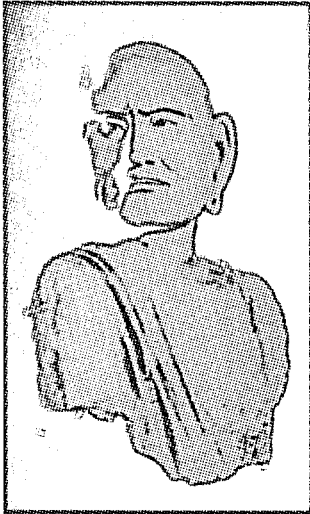
46. İndra'nın Cenneti'nde Kutsal Emanet Saç topuzu şenliği; Bhārhut'tan sütun detayı, İÖ y. 175.



47. Vacra; çingirak sapı, Kamboçya, İS XII-XIV. yüzyıl.



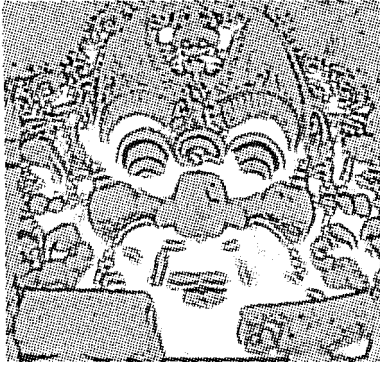
48. Budha başı; Kamboçya, IS XI-XII. yüzyıl.



49. Lohan (Budist din adamı);
çömlek, Çin, Tang dönemi.



50. Budha başı; Kamboçya, IS XI-XII.
yüzyıl.



51. Kirttimukha ("Görkemin Çehresi"); Cava, IS XIII. yüzyıl.



52. Şiva'nın ordusunun bir üyesi; Cava, IS yaklaşık 875.



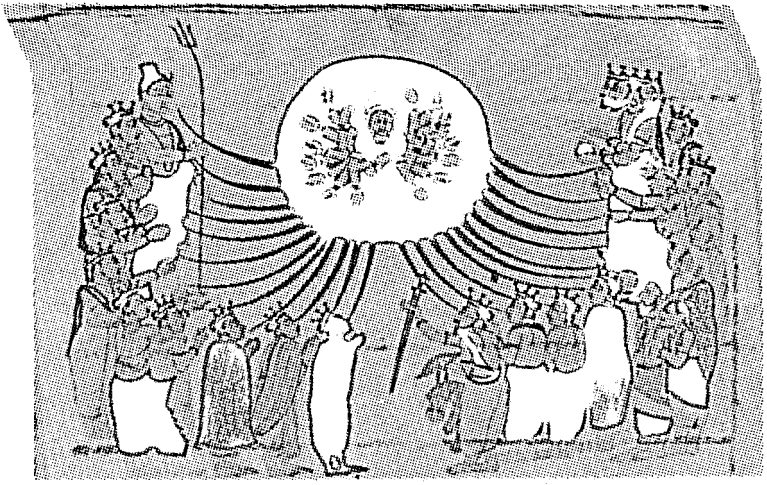
53. Ganeşa; Hindistan, IS XVII. yüz-
yıl.



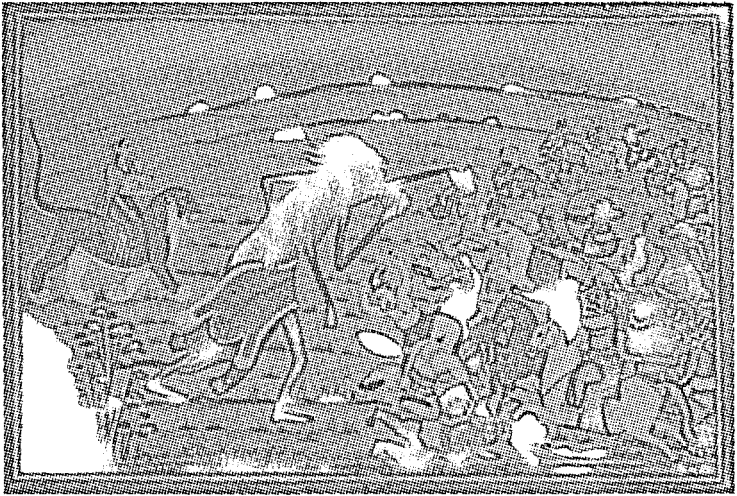
54. Ganeşa, arkadan görünüşünde
Kirttimukha'yla; Cava, IS XIII.
yüzyıl.



55. Şiva-Tripurāntaka ("Üç Kentin Yıkıcısı"); Elürā, İS VIII. yüzyıl.



56. Tannça'nın Kökeni; XVIII. yüzyılın sonlarına ait bir Devî Mähâtmya el-yazmasından.



57. Tannça'nın Gazabı; Râcput tablosu, Camnü okulu, 15 XVII. yüzyıl.



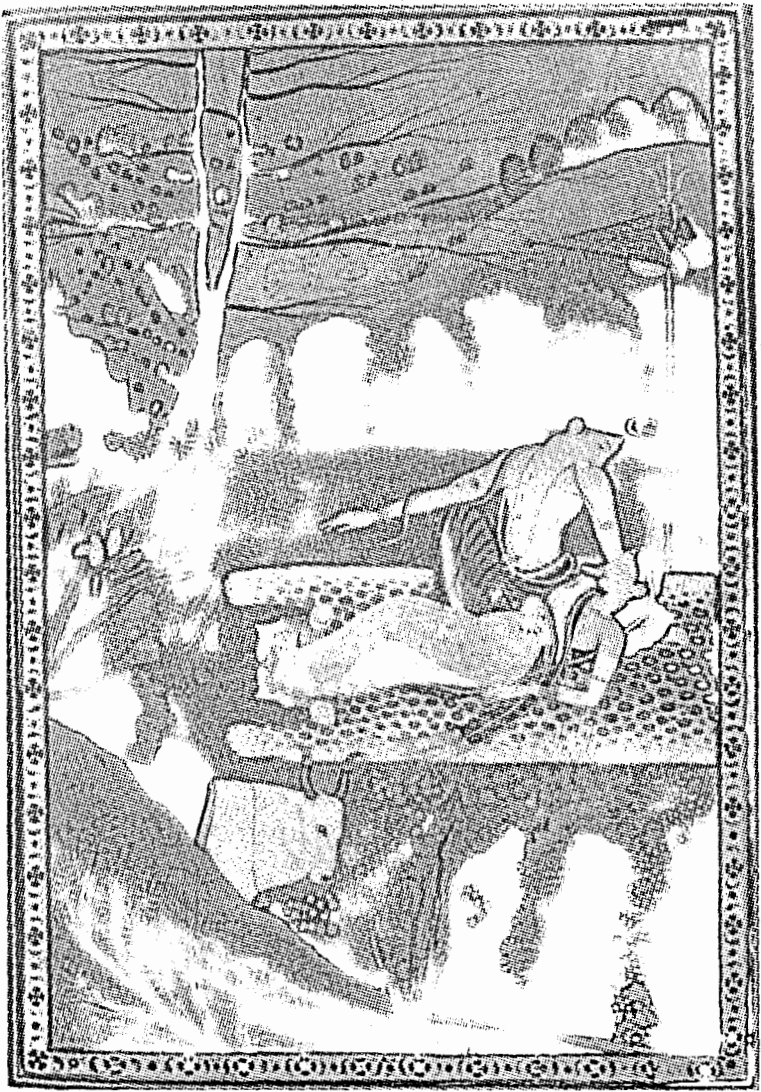
58. Canavar mandayı katleden Tanrıça (*devi-mahişāsoramārdinī*); Cava, İS VIII. yüzyıl.



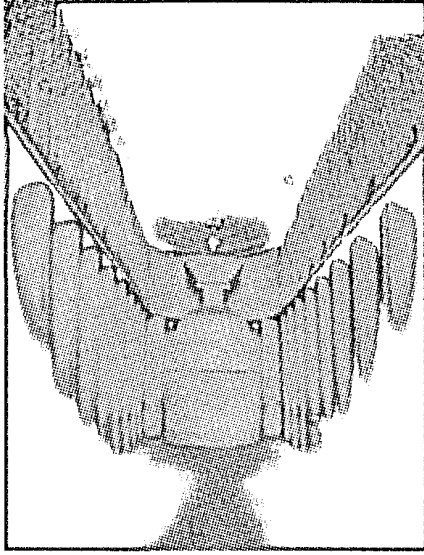
59. Canavar mandayı katleden Tanrıça (*devi-mahişāsoramārdinī*); Māmallapuram'daki bir mağara tapınağından, İS VII. yüzyıl.



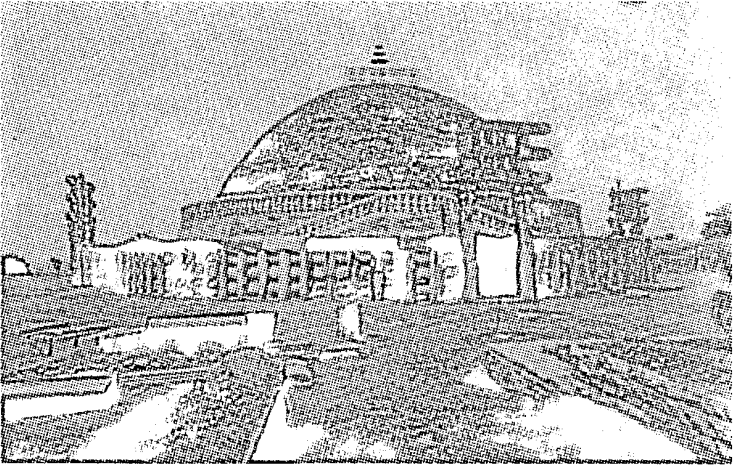
60. Kailāsa dağının altında esir tutulan Rāvana'yla birlikte Śiva ve Pārvatī; Elūrā'daki kaya-oyma Kailāsanātha tapınağından, 1S VIII. yüzyıl.



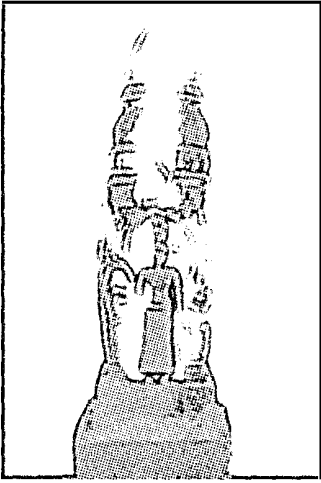
61. Şiva ve Pārvatī; Rācupurāṣaṭ tablosu, Pahārī okulu, 1S yaklaşık 1800.



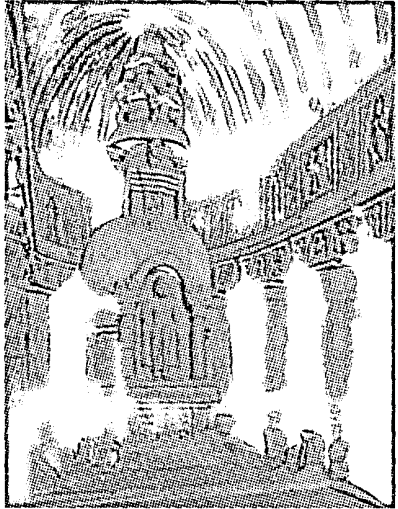
62. Çaitya salonunun içi; Bedsā, İÖ yaklaşık 175.



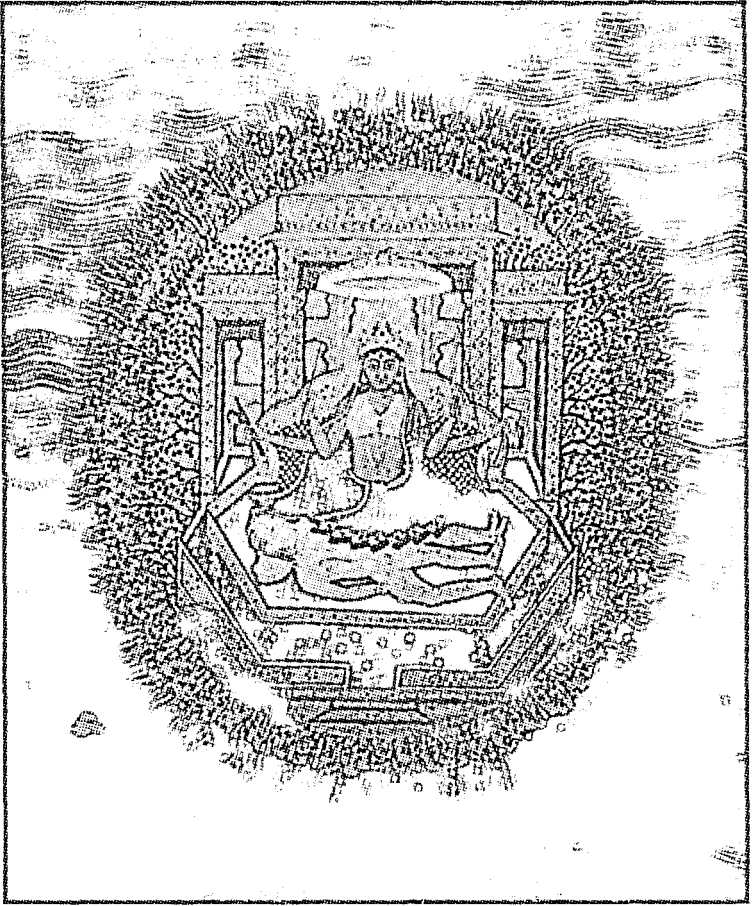
63. "Büyük Stüpa," Sancı, İÖ III-I. yüzyıl.



64. Tannça'yı ifşa eden Lingam; Kamboçya, IS XIV. yûzyıl.



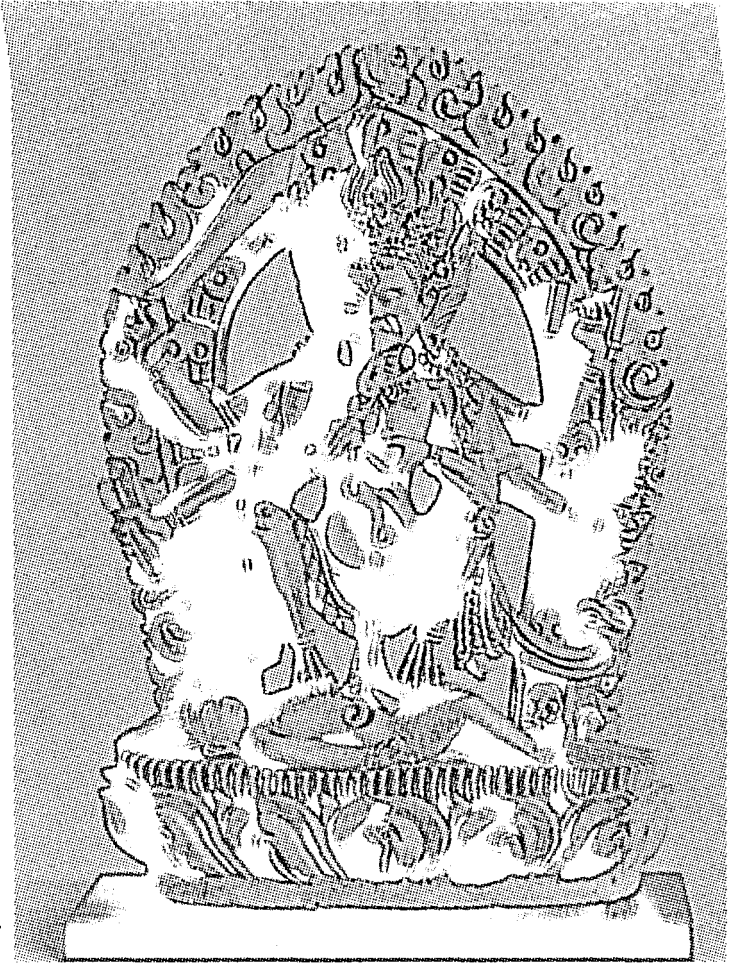
65. Budha'yı ifşa eden Stûpa; Acânta'daki bir çaitya salonundan, IS VII. yûzyıl.



66. Mücevherler Adası; Rācput tablosu, 15 yaklaşık 1800.



67. Şiva-Şava'nın üzerindeki Kālī; Kāngrā tablosu, 15 yaklaşık 1800.



68. Yırtıcı Kâli; Kuzey Hindistan, 1S XVII-XVIII. yüzyıl.



69. Şiva'nın ¼zerinde dans eden Kli; aędaŐ dönem.



70. Şiva-Ardhanārī (“Şiva, yarî dişi”); bir biçim içinde birleşmiş Şiva ve Pârvatî, Kāngrā, 1S XIX. yüzyıl başları.