

aklın aynası

DELENERKİLE BİLİM VE KÜLTÜR
ÜZERİNE DENEMELER
TITUS BURCKHARD



duvarın dışarı
insan yazınları

İnsan Yayınları: 92
Düşünce Dizisi: 20

ISBN 975-7732-61-3

Özgün Adı
Mirror of the Intellect
Essays on Traditional Science & Sacred Art
Quintia Essentia
1987

İnsan Yayınları
Klodfarer Cd., 27/5, Türbe, İstanbul
Tel: 516 08 28 – 518 08 78

Redaksiyon
Âdem Hüsrevoğlu

İç Düzen
Karakalem

Baskı-Cilt
Doğan Ofset

Kapak
Yazıevi

Kapak Baskı
Piramid Ofset

İstanbul
Nisan 1994

Kutsal

Aklın Aynası

*Geleneksel Bilim ve
Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*

TITUS BURCKHARDT

Türkçesi

Volkan Ersoy



insan yayınları

İçindekiler

GİRİŞ

Titus Burckhardt: Genel Hatlarıyla Hayatı ve Eserleri 7

I GELENEKSEL KOZMOLOJİ VE MODERN DÜNYA

1. Kozmolojik Bakış Açısı 17
2. Geleneksel Kozmoloji ve Modern Bilim 21
 - (I) Cosmologia Perennis 21
 - (II) Modern Fizik 31
 - (III) Geleneksel Simgecilik ve Modern Ampirizm 35
 - (IV) Evrimcilik 37
 - (V) Modern Psikoloji 51
3. 'Kaplana Binmek' 75

II HİRİSTİYANLIK TEMALARI

4. Yedi Sosyal Bilim ve Chartres Katedralinin Batı Kapısı 85
5. Çünkü Dante Hakkı 91
6. Teilhard de Chardin'e Karşı 109
7. Kudüs-ü Şerif ve Vaikuntha'nın Cenneti 113
8. Hıristiyan Simgeciliğinin İki Örneği 121
9. Rus İkonalarının Teolojik Anlamı 123

III SİMGEÇİLİK VE MİTOLOJİ

10. Ayna Simgeciliği 127
11. Su Simgeciliği 135

AKLIN AYNASI

12. Simyayı Kavramak	145
13. Satranç Simgeçiliği	157
14. Kutsal Mask	165
15. Ulysses'in Dönüşü	173
16. Güneş Dansı	181
IV İSLÂMÎ TEMALAR	
17. Fez'de Geleneksel Bilimler	191
18. İbni Meşîş'in Duası (Meşîşîye Duası)	201
19. 'Berzah' Üzerine	211
20. İmam Gazali'nin Esmâü'l-Hüsnâ Yorumundan	219
21. İslâmî Eğitimde Güzel Sanatların Rolü	229
22. İslâm Sanatında Kalıcı Değerler	239
23. İslâm Sanatında Boşluk	251
24. Arapça'nın İslâm Görsel Sanatları Üzerindeki Etkisi	257
V BİTİRİRKEN	
25. Manevî Yöntem Üzerine Bir Mektup	271
BİBLİYOGRAFYA	273

Titus Burckhardt: Genel hatlarıyla hayatı ve eserleri

ALMAN ASILLI bir İsviçreli olan Titus Burckhardt 1908'de Floransa'da doğdu ve 1984'te Lozan'da öldü. Tüm hayatını 'hikmet'in ve 'geleneğin' çeşitli yönlerini incelemeye ve açıklamaya adanmıştı.

Titus Burckhardt, modern bilim ve teknokrazi çağında, kozmoloji ve geleneksel sanat alanında olduğu gibi metafizik alanında da evrensel hakikatin en önemli savunucularından biriydi.

Varoluşçuluk, psikanaliz ve sosyoloji dünyasında, Platonculuk'da Vedanta'da, Sufizm'de Taoizm'de ve diğer sahip batını veya hikemî öğretilerde ifadesini bulan 'bengi hikmet'in (*Philosophia Perennies*) başta gelen sözcülerinden biriydi. Edebî ve felsefî açıdan, yirminci yüzyıl yazarlarının oluşturduğu 'gelenekçilik ekolu'nün seçkin bir üyesiydi.

Gelenekçilik ekolünün büyük öncüsü ve kurucusu ise René Guénon'du (1886-1951). Guénon, modern sapkınlık olarak adlandırdığı o tufandan farksız laikleştirme salgınının, Ortaçağ'ın bitip Rönesans'ın başladığı, adıcılığın gerçekliği yendiği, evrenselciliğin yerini bireyciliğin (veya hümanizmin) aldığı ve ampirizmin skolastizmi yerinden ettiği bir zamanda başladığını ileri sürüyordu. Bu yüzden, Guénon'un eserlerinin önemli bir bölümünü, amansız bir 'Platoncu' veya meta-fizik bakış açısından modern dünyanın eleştirisi oluşturuyordu. Ustaca yazdığı *Modern Dünyanın Bunalımı*¹ ve *Niceliğin Egemenli-*

¹*Modern Dünyanın Bunalımı*, Çev. Nabi Avcı, Ağaç Yayıncılık, 1992, 1st.

gi² adlı iki kitabında bunu ayrıntılı bir biçimde açıklar. Guénon'un eserlerinin olumlu yanı, evrensel metafiziğin ve geleneksel ortodoksinin değişmez ilkelerini ortaya koymasındır. Başvurduğu kaynaklar arasında en başta geleni Şankaracı 'nondualizm' (*advaita*, ikici olma) doktriniydi, ve bu bakımdan en önemli eseri *İnsan ve Vedanta'ya Göre Oluşumu*'ydu. Bununla birlikte, bütün geleneksel biçimleri tek bir biçim-ötesi Hakikat'ın çeşitli görünümleri olarak kabul ettiği için, diğer geleneksel kaynaklara da yöneldi. Guénon'un eserlerinde zekice ifade edilen diğer bir nokta da, hangi dinden gelirse gel-sinler, geleneksel simgelerin düşünsel bir içeriğinin olduğuydu. Bu konuda bkz. Guénon'un *Symboles fondamentaux de la Science Sacrée* adlı eseri.

Guénon'dan oldukça etkilenen ünlü bilginlerden biri de Ananda K. Coomaraswamy'ydi (1877-1947); Coomaraswamy kendi başına seçkin ve usta bir yazar olmasının yanısıra, hayatının nispeten son dönemlerinde, Guénon'un kitaplarında bu denli ayrıntılı ve net bir biçimde ifade edilen geleneksel bakış açısıyla tanışma olanağı bulmuş ve bunları tamamiyle benimsemişti.

Guénon'un yazılarının, kesinlikle önemli olmalarına karşın, bütünüyle 'kuramsal' bir yapıya sahip olduklarını ve gerçekleştirme sorununu irdeleme iddiasında olmadıklarını belirtmek gerekir. Diğer bir deyişle, bunlar genel olarak düşünsellik (veya doktrinle) ve dolaylı bir biçimde de maneviyatla (veya yöntemle) ilgilidirler.

Frithjof Schuon'un (d. Basle 1907) eserleriyle gelenekçilik ekolünün yıldızı parladı. 30 yıl önce bir İngiliz Tomacı (Aquino'lu Thomas felsefesi taraftarı) onun hakkında şöyle yazmıştı: 'Eserleri, mütefekkir bir zekanın içsel otoritesine sahip'.³ Daha yakın zamanlarda, Amerikalı bir akademisyen şöyle diyordu: 'Her yönüyle zamanımızın mükemmellik örneğidir. Hayattaki düşünürler arasında ona rakip olabilecek kimseyi göremiyorum'.⁴ T. S. Elliot da aynı şekilde düşünüyor-

²Niceligin. Egemenliği, Çev. M. Kanık, İz Yayıncılık, İstanbul, 1991.

³Bernard Kelly, *Dominican Studies* içinde, (Londra), Cilt 7, 1954.

⁴Ord. Prof. Huston Smith, 1974.

du. 1953'de, Schuon'un ilk kitabı hakkında şöyle yazmıştı: 'Karşılaştırılmalı Doğu ve Batı dinleri incelemesi dalında ondan daha etkileyici bir yazara rastlamadım.'

Schuon'un eserleri, Guénon'un hayatının son kısmında yayınlanmaya başladı. Guénon öldüğü güne kadar ondan 'notre éminent collaborateur' diye bahsedirdi (örneğin, *Etudes Traditionnelles*'de). Schuon, daha da dikkate değer bir tarzda, akıllıca ve çürütülemez bir biçimde yaptığı modern dünya eleştirilerine devam etmiş ve bilinen bütün biçimlerin özünde yatan, aydınlatıcı ve kurtarıcı temel hakikat ile ilgili açıklamalarıyla erişilmez mertebelere ulaşmıştır.

Schuon bu biçim-ötesi hakikati *religio perennis* diye adlandırır. Benzer terimler olan *philosophia perennis*'in ve *sophia perennis*'in reddedilmesini gerektirmeyen bu terim, yine de, Schuon'un yazılarında şaşmaz bir biçimde bulunan ek bir boyutun ipuçlarını içerir. Yani, düşünsel anlayışın manevî bir sorumluluk gerektirdiği, zekanın içtenlik ve inançla tamamlanması gerektiği ve 'görme'nin (dikey) 'inanmayı' (derinlemesine) gerektirdiği. Diğer bir deyişle, temel ve kurtarıcı hakikati ne kadar iyi algılaysak, iç veya manevî 'gerçekleştirme'ye yönelik bir çaba harcama yükümlülüğümüz o kadar artar.

Schuon'un ilk eseri kapsamlı genel bir incelemedir; başlığı konuyu ortaya koyar: *Dinlerin Aşkın Birliği*. Diğer eserleri şunlardır: (Hinduizmde) *Benliğin Dili*, *Budizmin İzinde*, *İslâmı Anlamak*, *Kastlar ve Irklar*, *Mantık ve Aşkınlık* ve daha yakın zamanlarda yazdığı, felsefi ve manevî aydınlanmanın geniş bir özeti olan *İlke ve Yol Olarak Batınlık*.

Artık Titus Burckhardt'a dönebiliriz. Burckhardt Floransa'da doğmuş olmasına rağmen, Basle'li aristokrat bir aileye mensuptu. Ünlü sanat tarihçisi Jacob Burckhardt'm yeğeni ve heykeltıraş Carl Burckhardt'ın oğluydu. Titus Burckhardt Frithjof Schuon'dan bir yaş küçüktü ve ilk öğrencilik yıllarını 1. Dünya Savaşı sırasında, Basle'de birlikte geçirmişlerdi. Bu, samimi bir arkadaşlığın ve hayat boyu sürecek, son derece uyumlu düşünsel ve manevî bir ilişkinin başlangıcıydı.

Burckhardt'm, Schuon'un eserlerini mükemmel bir biçimde ta-

mamlayan en önemli metafizik çalışması *Tasavvuf Doktrinine Giriş*'tir. Bu, batınlığın doğasının kapsamlı ve titiz bir biçimde analiz edildiği düşünsel bir başyapıttır. Kitabın başında, batınlığın ne olduğu ve ne olmadığı bir dizi basit ve kısa tanımla açıklanır; daha sonra İslâm batınlığının ya da Tasavvufun öğretisel temelleri incelenir; ve kitap, 'manevî simya'ya ya da manevî gerçekleştirmeye giden tefekkür yoluna ilişkin esinli bir tanımlamayla sona erer. Bu eser Burckhardt'ı Schuon'dan sonra düşünsel öğretinin ve manevî yöntemin en başta gelen yorumcusu yapmıştır.

Burckhardt, yazılarının büyük bir kısmını, bir anlamda 'metafiziğin hizmetçisi' olarak gördüğü geleneksel kozmolojiye ayırmıştır. Söz konusu ilkeleri, ilk kez 1948'de Fransızca yayınlanan ve şimdi de bu kitabın ilk bölümünü oluşturan 'Kozmolojik Bakış Açısı' başlıklı ustalık ve özlü makalede biçimsel olarak sunmuştur. Daha sonraları—1964'te hem Fransızca hem Almanca yayınlanan bir dizi makalede— kozmolojik esasları gerçekten çok kapsamlı bir biçimde işlemiş ve ayrıca modern bilimin ana dallarına birçok ayrıntılı göndermede bulunmuştur. Bu makaleler, bu derlemenin ikinci bölümünde, 'Geleneksel Kozmoloji ve Modern Bilim' başlığı altında toplanmıştır. Bunlar, Jacob Needleman tarafından 1974'te derlenen ve 1986'da yeniden basımı yapılan *Sword of Gnosis*'de de (İngiliz dergisi *Studies in Comparative Religion*'daki makalelerin bir antolojisi) yer alır.

Burckhardt, kozmolojiye duyduğu ilgi doğrultusunda, geleneksel sanata ve zanaatkarlığa özel bir yakınlık duymuş ve geleneksel mimarîyi, ikonografiyi, diğer sanatları ve zanaatları değerlendirmekte tecrübe sahibi olmuştur. Özellikle de, hem yapılarında bulunan simgencilik sayesinde öğretisel bir mesaj taşıyan anlamlı etkinlikler olarak, hem de hepsinden öte inayetin manevî kavranışının ve inayet araçlarının destekleri olarak sanat ve zanaatın nasıl manevî bir önem kazandıklarıyla ve kazanabildikleriyle— ilgilenmiştir. *Ars sine scientia nihil*.

Şüphesiz burada, aynı madalyonun iki yüzü gibi olan *scientia sacra ve ars sacra** söz konusudur. Bu, çeşitli geleneksel uygarlıkların

zanaat kollarına kabul törenlerinin ve özellikle de Orta Çağ'daki duvar ustalığı ve simya gibi şeylerin ilgi alanına aittir. Aslında Burckhardt'ın kozmoloji alanındaki en önemli eserleri, uzun bir çalışma olan *Simya: Kainatın Bilimi, Rubun Bilimi*'dir; manevî bir psikolojinin ifade edilmiş biçimi ve tefekkür ve kavrayışa düşünsel ve simgesel bir destek olarak simya bu kitapta mükemmel bir biçimde sunulur.

Burckhardt'ın sanat alanındaki en önemli eseri ise *Doğu ve Batıda Kutsal Sanat*'tır; bu kitapta Hinduizm, Budizm, Taoculuk, Hıristiyanlık ve İslâm'ın metafiziği ve estetiği üzerine birçok eşsiz bölüm bulunur ve kitabın 'Hıristiyan Sanatının Çöküşü ve Yeniden Doğuşu' başlıklı son bölümünde çağdaş Hıristiyanlık sanatının durumu faydalı ve pratik bir yaklaşımla incelenir. Bu kitabın temel unsurlarının kapsamlı bir özeti ilk kez *The Unanimocus Tradition* başlıklı, Ranjit Fernando'nun gelenekçi yazarlarının makalelerinden yaptığı bir derlemede yayınlanacak (Geleneksel Araştırmalar Kurumu, Colombo, hazırlanıyor).

Burckhardt, ellili ve altmışlı yıllarda, Lozan ve Olten'deki Urs Graf Yayınevi'nin sanat yönetmeniydi. Bu yıllarda ilgilendiği konuların başında, hoş resimlerle süslü ortaçağ elyazmalarının, özellikle de Kells'in Kitabı, Durrow'un Kitabı (Dublin, Trinity College'den) ve Lindisfarne'in Kitabı (Londra, İngiliz Kütüphanesi'nden) gibi ilk Kelt Yeni Ahit yazmalarının tıpkı basımlarının hazırlanması ve yayınlanması geliyordu. Bu, çok kaliteli, öncü bir çalışmaydı ve bir yayıncılık başarısıydı; yayınlanır yayınlanmaz hem uzmanların hem de kamuoyunun büyük beğenisini topladı.

Kells'in Kitabı'nın o olağanüstü tıpkı basımını hazırlaması, Burckhardt'a Papa XII. Pius ile karşılaşma olanağı tanıdı. Urs Graf Yayınevi kitabın bir kopyasını Papa'ya hediye etmek isteyince, buna en uygun kişinin sanat yönetmeni Burckhardt olacağına karar verildi. Papa'nın gözünde Burckhardt, görünüşte Basle'lı bir protestandı. Papa, Castelgandolfo'daki yazlık konutunda onunla özel bir görüşme ayarla-

*Lat. Kutsal bilim ve kutsal sanat [çev.].

dı. Papa görüşmenin yapılacağı odaya bembeyaz giysiler içinde, onu selamlayarak girdi ve ziyaretçisine yaklaşıp Almanca, 'Sie sind also Herr Burckhardt?' (Herr Burckhardt sizsiniz, değil mi?) dedi. Burckhardt diz çöktü ve Papa ona kutsal yüzüğünün bulunduğu uzatınca saygıyla elini tuttu. Ancak Katolik olmadığından (Katoliklerde adet olduğu gibi) yüzük yerine Papa'nın parmaklarını öptü. Burckhardt, 'Papa bunu gülümseyerek kabul etti' diye belirtiyor.

Birlikte Karanlık Çağlar'dan ve bu çağlarda bu denli hoş ve mükemmel bir biçimde hazırlanmış olan eşsiz yeni ahit yazıtlarından söz ettiler. Görüşmenin sonunda Papa onu kutsadı: 'Seni, aileni, meslektaşlarını ve arkadaşlarını tüm kalbimle kutsuyorum.' Yine bu yollarda Burckhardt, Urs Graf Yayınevi'nde *Stätten de Geistes* ('Ruh'un Malikanesi') genel başlığı altında ilginç bir dizinin yayınlanması işini yürüttü. Bunlar, kutsal uygarlık örneklerine ilişkin tarihsel ve manevî incelemelerden oluşuyordu ve Athos Dağı, Kelt İrlanda'sı, Sina, İstanbul ve diğer yerlerle ilgili konuları içeriyordu. Burckhardt, *Siena, Bakire Meryem'in Şehri, Chartres ve Gotik Katedrali'nin Yaradılışı, ve İslâm Şehri Fez* adlı kitaplara bizzat katılımda bulundu. *Siena*'da, mimarî anlamda bir Gotik mücevheri gibi korunarak bugüne kadar gelen bir Hıristiyan şehrinin yükselişi ve düşüşü hakkında aydınlatıcı bilgiler yer alır. Ancak en ilginç azizleriyle ilgili hikayedir. Burckhardt kitapta Siena'lı Azize Catherine'e (gerekli gördüğü için kendi zamanının Papa'sını azarlamaktan çekinmemiştir) ve Siena'lı Aziz Bernardino'ya (Tanrı adına dua etmenin kurtarıcı gücüne inanan en büyük Katolik uygulamacılardan —ve öğretmenlerden— biriydi). *Chartres*, ortaçağ Katedrallerinin —bir inanç çağının günümüzde hâlâ ayakta kalan anıtlarının— tasarlanmasının ve bu tasarımların gerçeğe dönüştürülmesinin ardında yatan dinî 'idealizm'in (deyim yerindeyse) öyküsüdür. Burckhardt, *Chartres*'de farklı mimarî üslupların —sadece Gotik ve Romanesk arasındaki değil, Romanesk'in çeşitlemeleri arasındaki ayrımları da ortaya koyar— düşünsel ve manevî içeriklerini yorumlar. Bu, düşünsel muhakeme denen şeyin mükemmel bir örneğidir.

Burckhardt'ın birkaç başyapıtından biri de şüphesiz *İslâm Şebri Fez* adlı kitabıdır. 1930'larda, gençlik yıllarında bir süre Fas'da kalmış, Mağrip'in hâlâ bozulmamış manevî mirasının bazı önemli temsilcileriyle yakın arkadaşlıklar kurmuştur. Bu dönemin Burckhardt'ın hayatına yön veren bir dönem olduğu açıktır; fikirlerinin ve üslûbunun kökeni bu günlere dayanır. Yine bu sıralarda deneyimlerini yazıya dökmeye başlamıştır (bunlar daha sonraları yayınlanacaktır) ve ancak 1950'lerde, olgunlaşan bu yazılarını ve deneyimlerini eksiksiz ve ustaca yazılmış bir kitapta toplamıştır. Burckhardt, *İslâm Şebri Fez*'de halkın tarihini —çoğu kez şiddet içeren, kahramansı olan, bazen de kutsal bir nitelik taşıyan bir tarihi— ve dinini aktarır. Tüm kitap boyunca İslâm dindarlığı ve İslâm uygarlığı ile ilgili görüşler yer alır. Burckhardt bunları güvenilir ve aydınlatıcı bir tarzda anlatır; çeşitli yüzyıllarda yaşamış velilerin öğretilerini, mesellerini ve gösterdikleri mucizeleri aktarır ve sadece İslâm uygarlığının sanat ve zanaatlarını değil, 'Aristocu' bilimlerini ve yöneticilik becerilerini de açıklar. Gerçekten de, hanedan ve kabilelerle ilgili olayların —başarısızlık ve başarılarının— ardındaki ilkeleri bu denli etkileyici bir biçimde sunan Burckhardt'tan insanların ve toplumların yönetimi hakkında öğreneceğimiz çok şey vardır. Burckhardt'ın *İslâm Şebri Fez*'i ruhen çok yakın olan, iyi hazırlanmış bir diğer eseri de *İspanya'da Mağribî Kültürü*'dür. Diğerleri gibi bu kitap da, hakikat ve güzelliğin, bilim ve sanatın, dindarlık ve geleneksel kültürün işlendiği bir kitaptır. Ancak bu kitapta, modernlik öncesi hayatın romanı, şövalyelik ruhu ve şiiri belki de diğerlerinden daha fazla konu edilir.

Burckhardt Fas'taki ilk yıllarında Arap diliyle yakından ilgilenmiş ve özün biçimiyle Tasavvuf klasiklerini özümsemiştir. Daha sonraki yıllarda, İbn Arabî⁵ ve Cîlî'den⁶ yaptığı çevirilerle bu hazineleri kamuoyuyla paylaşacaktır. Yaptığı çevirilerin en önemlilerinden biri, ünlü 18. yüzyıl Fas alimi Şeyh Mulay el-'Arabî ed-Darkavî'nin dinî içerikli

⁵*La Sagesse des Prophètes* (Fusus'l-Hikem), Albin Michel, Paris, 1955.

⁶*De L'Homme Universel* (el-İnsanü'l-Kâmil), Derain, Lyons, 1953.

mektuplarıydı.⁷ Bu mektuplar bir dinî klasik oluşturur ve dinî öğütlerin yer aldığı değerli belgelerdir.

Burckhardt'ın son büyük eseri, oldukça beğeni toplayan etkileyici monografisi *İslâm Sanatı*'dır. Burada, İslâmî kalıplar içinde anıtsal yaratıcılığın düşünsel ilkeleri ve manevî rolü son derece zengin bir dille ve cömertçe sergilenir. Bu muhteşem eserle Burckhardt'ın edebi çalışmalarını noktalanır.

Ölümünden sonra yayınlanan toplu eserleri, temelde çeşitli Fransız ve Alman dergilerinde yayınlanan ve daha önce bir kitap haline getirilmemiş makalelerden oluşur. Bunun tek istisnası *Chartres und die Geburt der Kathedrale* adlı kitabından alınan 'Yedi Sosyal Bilim ve Chartres Katedrali'nin Batı Kapısı' başlıklı makaledir. Kitabın tümünün İngilizce çevirisi hazırlanmaktadır. Bütün özgün kopyalarla ilgili ayrıntılar kaynakçada verilmiştir (bu kitabın ekinde de yer almaktadır).

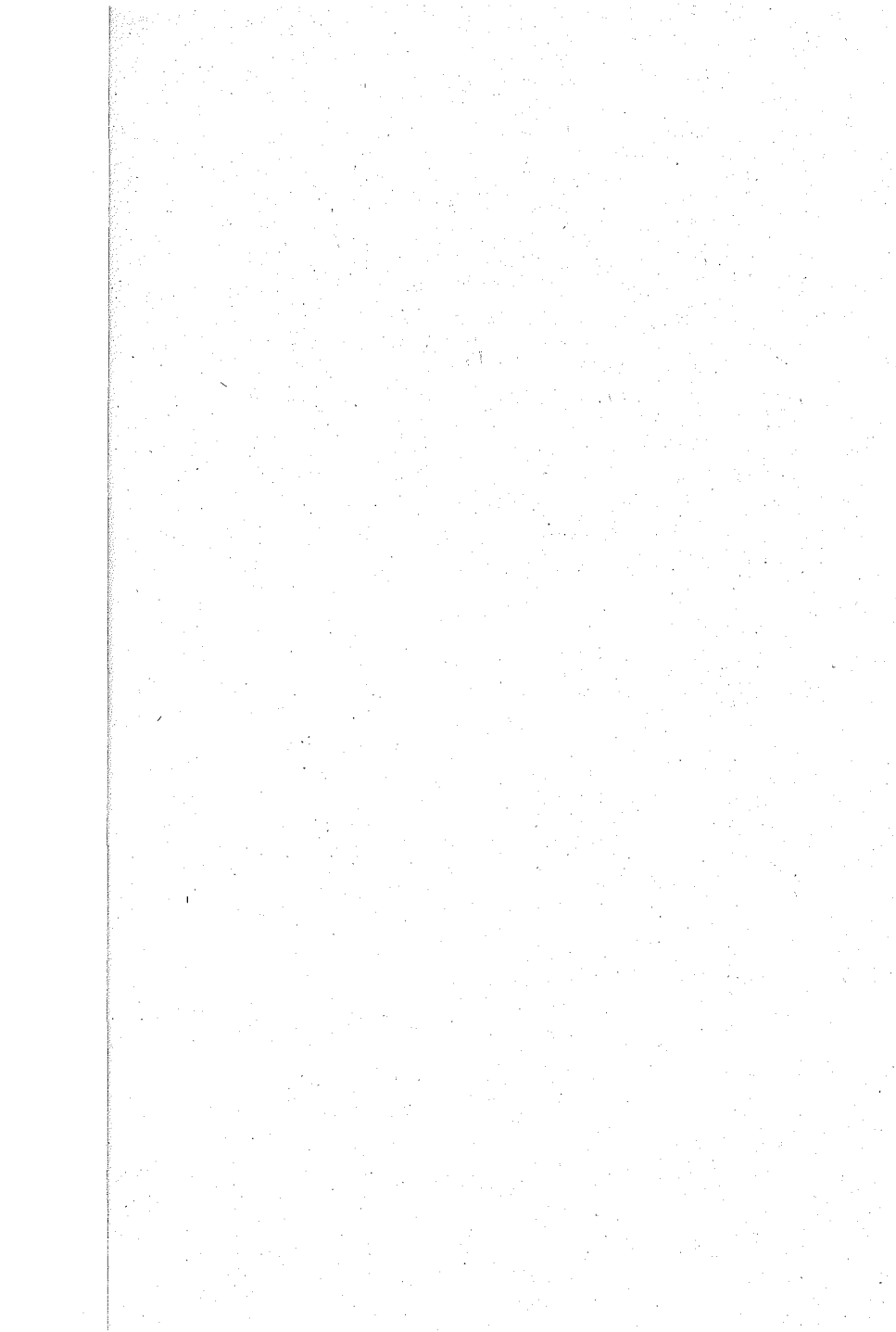
WILLIAM STODDART

⁷*Letters of a Sufi Master* (Resa'il), Perennial Books, Bedfont, İngiltere, 1969.

BÖLÜM

I
~

GELENEKSEL KOZMOLOJİ VE
MODERN DÜNYA



1 ~

Kozmolojik bakış açısı

ORTAÇAĞ'IN yedi 'liberal sanat'ı* aslında modern insanın 'bilim' olarak tanımladığı, matematik, astronomi, diyalektik ve geometri gibi dallardır. Ortaçağda bilim ve sanatın, *Trivium* ve *Quadrivium*'un düşünsel yapısıyla tamamiyle uyumlu olarak bu şekilde özdeşleştirilmesi, kozmolojik bakış açısının temel yapısını açıkça ortaya koyar.

Modern tarihçiler geleneksel kozmolojiye baktıklarında —bu ister antik uygarlıkların ve doğu uygarlıklarının kozmolojik doktrinleri olsun, ister Ortaçağ Batı dünyasının kozmolojisi olsun— genelde bunu fenomenlerin nedenini açıklayamayacak kadar çocuksu ve körlemesine yürütülmüş bir çaba olarak görürler. Bu nedenle de, ortaçağ sanat eserlerini bir 'doğalcılık' önyargısıyla, doğanın ve sanatsal 'beceri'nin 'kesin' gözlemi ölçütüne dayanarak yargılayanların düştükleri yanılgıya düşerler. Bu yüzden, modernlikte kutsal sanatın ve düşünsel koz-

* İngilizce 'beşeri bilim' anlamına gelen *liberal arts*'in kelime karşılığı 'liberal sanatlar'dır. [çev.]

molojinin anlaşılmasının nedeni hep aynı yanılgıdan kaynaklanır; ve batı bilgilerin (özellikle de doğu ve ortaçağ kozmolojisini acıma ve alayla bakanların) söz konusu sanatlara saygı duymaları ve sanatçının daha içsel bir doğanın gerçekliklerini ortaya koyduğu iddiasıyla doğal modellerinin bazı özelliklerini 'abartıp' bazı özelliklerini gizli tutmasına izin vermeleri bu yanılgıyı affettirmez. Bu hoşgörü, modern insan için sanatsal simgeciliğin bireysel, psikolojik —hatta salt duygusal— bir temelden başka bir şeye sahip olmadığını kanıtlar sadece. Modern bilginlerin, sanatsal biçim seçiminin, esinlenmiş ve düzenli olarak aktarılmış ilkelere uygun olduğunda, Ruh'un hep var olan ve tükenmeyen olanaklarını hissedilir bir biçimde iletebildiğinin ve bu nedenle geleneksel sanatın, kelimenin genel anlamıyla bir 'mantık' gerektirdiğinin farkında olmadıkları açıktır.¹ Bir yandan, modern zihniyetin sanat biçimlerinin duygusal yönlerine duyduğu ilgi onu körleştirmiştir (ve çoğu kez özel bir ruhsal soyaçekimin sonucu olarak tepki gösterir); öte yandan, dayanak noktası, sanatsal sezgiyle bilimin birbirinden kökten farklı iki alana ait olduğu önyargısıdır. Öyle olmasaydı, sanata tanınan ayrıcalığı kozmolojiye de tanıma dürüstlüğü gösterilirdi, yani kozmolojiye de kendini kinayeler aracılığıyla ifade etme ve duyumsal biçimleri mesel olarak kullanma izni verilirdi.

Ancak, modern insan için, somut olarak kanıtlanabilir olgular düzleminden uzaklaşan bütün bilimler şüpheli hale gelir ve bütünüyle akli yeteneğin aslında sahte sürekliliğine dayanan türden bir akıl yürütme ile arasındaki bağları koparırsa akla yatkınlığını kaybeder. San-ki, bütün kozmosun (evrenin) sadece insan tahayyülünün 'somut' veya niceliksel yanlarını yansıtmak için yaratıldığı iddiasının haklı bir yönü olabilir miş gibi. Dahası böyle bir tutumla bütün insan gerçekliğine de haksızlık edilmiş olur. Bu, felsefi bir görüşten çok, (son derece tek yanlı ve sahte bir etkinlikten kaynaklanan) akli bir sınırlamayı ortaya koyar, çünkü, her ne kadar göreceli veya temelsiz olsa da bütün

¹bkz. Frithjof Schuon: *Dinlerin Aşkın Birliği*, Böl. 4, 'Sanatta Biçimler Üzerine' (Perennial Books, Bedford, Middx, 1986).

bilimler bilgiye sahip aklın yapısında kendiliğinden bulunan düzen ile şeylerin birlikte olabilirliliği arasındaki zorunlu bir uygunluğu öngerektirir, yoksa hakikat diye birşey olmaz.² Makrokozm ile mikrokozma arasındaki benzerlik inkar edilemeyeceği ve bu benzerlik ilkesel bütünlüğü —bütün şeylerin ona göre düzenlendiği bir eksene benzeyen bir bütünlüğü— her yerde olumladığı için, kelimenin mümkün olan en geniş anlamıyla 'doğa' biliminin (yani bilgisinin) az çok niceliksel bir deneyimin dayanaklarını neden reddetmesi gerektiğini ve herhangi bir düşünsel bakış açısının ('kuş bakışı' denebilecek bir bakış açısının) asılsız bir hipotez olarak neden bir kenara itilmesinin gerektiğini anlamak imkânsızdır. Ancak modern bilimciler, 'kesin bilim'in sözde gerçekçi doğasının ötesine geçen her şeyden gerçekten öğrenirler. Onlara göre, bir öğretinin şiirsel niteliğine başvurmak, o öğretinin bilim olmasının önündeki bir engeldir. Verili bir kavramın ihtiyaçlarına ve güzelliğine duyulan bu yoğun 'bilimsel' güvensizlik, ezeli sanatın doğasının ve şeylerin doğasının hiç anlaşılmadığını gösterir.

Geleneksel kozmoloji, kelimenin ezeli anlamıyla 'sanat'ın bir yönünü daima içerir: Bilim maddî dünyanın dışına çıktığında veya geleneksel kozmolojist aşkın niteliklerin sadece bu dünya içindeki görünümüne dikkat ettiğinde, duyusal fenomenlerin dış hatlarını ve ayrıntılarını tespit eder gibi bilginin hedefini sabitlemek imkânsız olur. Maddî dünyanın daha üstündeki gerçekliklerin mükemmel bir biçimde idrak edilemeyeceğini söylemiyoruz; sadece aklı ve sözlü (naklî) 'bağlılık'tan (rabîta) söz ediyoruz. Bu gerçeklik algılamalarıyla iletilebilenler, kaçınılmaz olarak, söz konusu 'sentetik' bakış açısını yeniden keşfetmeye yardımcı olan nazarı (spekülatif) anahtarlar benzerler. Bu 'anahtarların' kozmosun sonsuz çoklukta yüzeyine tam olarak uyması, aslında neye sanat dendiğine, belirli bir manevî gerçekleştirme veya en azından belirli 'kavramsal boyutların' üstünlüğünü öngerekti-

²bkz. René Guénon: *Hindu Öğretileri İncelemesine Giriş* (Luzac, Londra, 1945), 'Nyaya' ile ilgili bölüm: '... eğer fikir, doğru ve yeterli olduğu ölçüde, şeylerin doğasından birşeyler paylaşırsa, bunun nedeni aslında bizzat şeylerin fikrin doğasından birşeyler paylaşmasıdır'.

rip gerektirmediğine bağlıdır.³ Modern bilim ise, doğayı incelerken, doğanın varoluş düzlemlerinden sadece biriyle sınırlı kaldığı gibi (mütefekkir ruhun tersine 'yatay' olarak ilerlemesinin nedeni budur), şeylerin 'birbirinden özerk olarak şekil bulduğunu' daha da vurgulamak istercesine doğanın içeriklerini birbirinden olabildiğince ayırır. Gerçekliğin bu şekilde —hem kuramsal hem teknolojik olarak— parçalanması, sanatın doğasına temelinden ters düşer; çünkü tam bir birlik, ritim, orantı olmadan sanat hiçbir şeydir.

Diğer bir deyişle, modern bilim çirkindir; 'gerçeklik' nosyonunu tekeline aldığı⁴ ve şeyleri 'nesnel olarak' yargılama ayrıcalığını kendinde gördüğü⁵ için bu çirkinlik daha da artar modern insanlar geleneksel bilimlerde sanatsal olmayan güzelliği ortaya koyan şeyleri bu yüzden alaya alırlar. Aslında, modern bilimin çirkinliği, düşünsel ve esinlenmiş bilimler açısından onu değersiz kılar, çünkü bu bilimlerin en önemli hedefi varolan her şeyin birlik içinde olmasıdır; gerçekte modern bilimciler bu birliği inkar edemezler —çünkü her şey bu birliği tamamiyle olumsuzlar— ancak yine de parçalara ayırma yaklaşımları onları bu birliğin 'tadını çıkarmaktan' alıkoyar.

³Böyle spekülâtif 'anahtarlar'ın bir örneği, bir burcun çizelgesidir. Bu çizelge (diagram), bir insanın makrokozmosuyla mikrokozmosu arasındaki bütün ilişkileri simgesel olarak özetler. Bir burcun yorumu sayısız uygulama gerektirir; ancak, sadece varlığın benzersiz 'biçimi', burcun hem ortaya koyduğu hem de gizlediği bir biçim sayesinde bu burç hakkında doğru bir kehanette bulunulabilir.

⁴Modern estetikte 'gerçekçilik' terimi bu yüzden kullanılır.

⁵Modernlerin büyük çoğunluğuna göre, bilimin işaretleri ve karakteristikleri karmaşık araçlardan, sonsuz sayıda rapordan, 'klinik' bir yaklaşımdan v.s. oluşur.

2



Geleneksel kozmoloji ve modern bilim

(I) COSMOLOGIA PERENNIS

BU BÖLÜMDE modern bilimdeki bazı gediklere dikkat çekilecek ve kelimenin geleneksel anlamıyla kozmolojinin sağladığı bir ölçüt aracılığıyla bunlar muhakeme edilecektir. Yunanca *cosmos* sözcüğünün 'düzen' anlamına geldiğini ve birlik ve bütünlük fikirlerini ima ettiğini biliyoruz. Bu onun biricik hedefini, Varlığı yansıttığına göre, kozmoloji dünyanın bilimidir. Yaratılmamış olanın yaratılan üzerindeki bu yansıması kendini değişik görünümde, hatta sonsuz çeşitlilikte görünümde sunar; herbirinde bütüne ve toplama ait birşeyler vardır, bu yüzden, hepsi de eşit ölçüde olanaklı ve meşru olan ve aynı evrensel ve değişmez ilkelerden kaynaklanan birçok kozmos görünümü (vizyon) vardır.

Bu ilkeler, evrensel olmaları nedeniyle, en derinlikli biçimiyle insan zekasının yapısında vardır; ancak bu katıksız, saf akıl, genel anlamda veya buna önceden hazır olan insan için yalnızca sahici ve tam bir manevî geleneğin sunabileceği doğaüstü unsurların yardımıyla 'serbest' kalır sadece. Yani, hakikî bir kozmoloji, ilâhî bir vahye bağlı-

dir; ele aldığı konu ve bunu ifade ediş tarzı bu vahyin mesajının dışın-
da kalıyormuş gibi görüne bile.

Örneğin, bir yandan yaratılış konusunda İncil'i esas aldığı, diğer
yandan Yunanlı kozmologların mirasını devre'diği için ilk bakışta he-
terojen kökenli olarak görünen Hıristiyan kozmolojisinde de aynı şey
geçerlidir; burada belirli bir seçmecilik (eklektizm) görünüyorsa, bu-
nun Allah'ın takdirine bağlı olduğunun vurgulanması gerekir. Çünkü
söz konusu iki kaynak birbirini ahenkli bir biçimde tamamlar: İlki bir
mit biçiminde sunulur, diğeri ise az çok akılcı terimlerle ifade edilen
ve bu nedenle de simgecilik açısından ve manevî bir bakış açısına göre
tarafsız olan bir öğreti biçimindedir.

Dahası, böyle bir karışım olduğunda ve bundan dolayı ifade düz-
lemleri ve tarzları birbirine girdiğinde sadece sinkretizm (telifiye) söz
konusu olabilir. İncil'deki yaratılış miti ve Yunan kozmolojisi ne bi-
çimsel olarak uyuşmayan bakış açıları sunar, ne de, örneğin Budist
kozmojisi betimsel İncil öğretisi ile karıştırıldığında olacağı gibi, biri
bir diğeri tekrarlar. İncil'deki mit, ilkesel ve izafi olanı 'önce' ve
'sonra' diye ayırarak, kendisini bir drama, zamanla anlaşılacak ilâhî bir
eylem biçimi olarak gösterir. Yunan kozmolojisi ise şeylere ilişkin
özünde statik bir görüşe karşılık gelir; dünyanın yapısını, alçak katlar-
dakilerin zaman, mekân ve sayıyla sınırlandığı, yüksek katlardakilerin
zaman, mekân veya diğer sınırların ötesinde yer aldığı bir varoluş kat-
ları hiyerarşisi olarak, her nasılsa 'şimdi ve her zaman' için tekrarlar.
Bu yüzden bu öğreti kendisini son derece doğal bir biçimde —ve Al-
lah'dan gelen bir şey gibi— kutsal kitaptaki simgecilik üzerine bilimsel
bir yorum olarak sunar.

İncil'deki mit vahyedilmiştir, ancak Yunan kozmolojisi de aynı şe-
kilde salt insan kökenli değildir; Batı rasyonalizminin kurucusu Aris-
to'da bile bazı temel fikirler —örneğin, biçim (*eidos*) ile maddeyi
(*hyle*) birbirinden ayırması— şüphesiz akıl-ötesi ve bu nedenle de
ebedi ve kutsal bir bilgiden kaynaklanmaktadır. Aristo bu bilgeliği ho-
mojen bir diyalektiğe dönüştürür ve diyalektiği geçerlidir, çünkü, dü-
şüncenin yapısında bulunan yasa, kendine özgü bir biçimde varoluş

yasasını yansıtır. Aynı zamanda Aristo gerçekliği sadece mantıksal olarak tanımlanabildiği ölçüde ortaya koyar. Plato ve Plotinos daha da ileri gider: Aristo'nun 'nesnelleştirilmiş' kozmolojisini aşarlar ve simgeciliğe bütün akıl-ötesi anlamını iade ederler. Hıristiyan kozmolojisi, Aristo'nun analitik düşüncesini ödünç almıştır, ancak simgeciliği olumlayan ve düşünsel sezginin tutarsız düşünceden üstün olduğunu doğrulayan ilk örnekler (arketipler) doktrinini ise Plato'dan almıştır.

Tüm Hıristiyan kozmolojisinin dayanak noktası ve İncil'deki mit- le Yunan mirasının bağdaşmasını olası kılan unsur, kökeni İncil'e dayanan, hem varoluşun hem bilginin kaynağı olarak Logos doktrindir. Kendi başına kozmoloji düzlemini aşan bu doktrin —Yeni Ahit pek kozmolojik unsur içermez— yine de manevî eksenini korur; bu doktrin aracılığıyla, yaratılmış olanın bilimi yaratılmamış olanın bilgisine bağlanır. Metafizikle bağlantısı aracılığıyla da —bu kez Yuhanna'daki Söz (Kelam) doktrininde de yer alır— kozmoloji dinbilimle fikir birliğine varır. Bu herşeyden önce gecikmiş bir gnosistir (manevî bilgi), bu yüzden de *ancilla theologiae*'dir.

Aynı şey bütün geleneksel kozmolojiler için, özellikle de İslâm ve Yahudiliğe ait kozmolojiler için söylenebilir; bu kozmolojilerin değişmez eksenini daima Ruh'a veya Akıl'a (Intellect) ilişkin vahyedilmiş bir doktrindir; gerek bu yaratılmamış bir doktrin olarak kabul edilsin (Söz (kelam) doktrininde olduğu gibi), gerek yaratılmış bir doktrin olarak kabul edilsin —İlk Akıl [Akl-ı Evvel] doktrininde olduğu gibi—, gerekse de biri yaratılmış diğeri yaratılmamış iki yönü olduğu düşünölsün.¹

Hıristiyan, Müslüman ve Yahudi kozmologların sık sık fikir alışverişinde bulunduğunu biliyoruz, Helenist kozmologlarla bazı Asya uygarlıkları arasında da bu gibi şeyler olduğu kesin; ancak (Guénon'un belirttiği gibi) bütün geleneksel kozmolojiler arasındaki akra-

¹Ibni Arabi, *er-Rûb*'dan, yani Evrensel Ruh'dan söz ederken, Kur'an'daki bazı ayetler doğrultusunda aynı şeyleri söyler. Plotinos'un ilk akıl doktrinini de bu iki yöne göre değerlendirebilir; Plotinos'un ilâhî sudur ve uruc (oluş ve yükseliş) doktrinini yaratılmış-yaratılmamış ayırımına yer vermez.

balığın genel anlamda tarihsel ödünç almalarla bir ilgisinin olmadığını söylemeye gerek yok, çünkü öncelikle şeylerin doğası, sonra da sezgisel bilgi vardır. Daha önce de söylediğimiz gibi, bu bilgi kutsal bir bilimle, yazılı ve sözlü olarak aktarılan ilâhî bir vahiyle canlandırılmalıdır.

Öyle olsa bile, kesinlikle her şey, alt dalları duyulara benzetilen, ancak kökü saf varlığa ve yüce Öz'e dayanan ruhumuzun içinde yer alır; bu yüzden insan kozmosun ekseninin kendi içinden de geçtiğini kavrar. İnsan bu eksenin (dikey) boyutunun tamamını 'ölçebilir' ve 'yatay' boyutunun büyük kısmından, hatta tamamından hep habersiz olacak olsa bile, bu bağlamda dünya hakkındaki bilgisi yeterli olabilir. Bu yüzden, geleneksel kozmolojinin, bir yandan fiziksel düzene ilişkin gerçekler hakkında çocuksu (daha doğrusu 'insani') düşünceler geliştirirken, diğer yandan gerçek —ve modern ampirik bilimlerin sunduklarıyla kıyaslanamayacak kadar engin ve derinlikli— bir bilgiye sahip olması tamamiyle mümkündür.

Batı kozmolojisi, dünyanın eski jeosentrik (dünyamerkezci) sisteminin yerini Kopernik'in heliosentrik (güneşmerkezci) sistemi aldığı an gözden düşü. Bunun mümkün olması için kozmolojinin sadece bir kozmografiye indirgenmesi gerekiyordu; bu yüzden biçim içerikle karıştırıldı ve sonuçta ikisi birden reddedildi. Gerçekte fiziksel dünyanın, düzeninin ve boyutlarının ortaçağda kavranış biçimi şeylere ilişkin doğal ve bu nedenle de gerçekçi bir görüşe karşılık gelmekle kalmaz, insanın kendi organik konumuna sahip olduğu manevî bir düzeni de ifade eder.

Özellikle Dante'nin şiirsel eserleri sayesinde öğrendiğimiz bu dünya görüşü üzerinde biraz duralım.² Dünyanın gök tabakaları ve onları çevreleyen sabit yıldızlar göğü, ortak merkezli çok sayıda küre olarak temsil ediliyordu —Dante, 'ne kadar geniş olurlarsa meziyetleri de o

²*İlâhî Komeğya*'nın İslâmî bir modelden etkilenilerek yazılıp yazılmadığı konusunda tartışmalar sürüp gitmektedir; bu mümkündür, ancak söz konusu simgecilğin bir yandan bizzat manevî gerçeklerden diğer yandan Orta Çağ'da hem Hıristiyan hem Müslüman uygarlıklarda yaygın olan Batlamyusçu sistemden kaynaklandığı bilindiğine göre bunun mutlaka böyle olması gerekmez.

kadar çok olur' der. Bu kürelerin en yüksekte bulunanı olan görünmez Empyrean (Arş-ı Alâ) hem kâinatı içine alan uzayla hem de katıksız, saf zamanla (duration) özdeşleştirilir. Uzamsal olarak, sonsuz bir yarıçapı olan bir küreyi temsil eder; zamansal olarak ise, sistemdeki bütün hareketlerin zeminini oluşturur. İkinci derecede önem taşıyan ve onun dolayısıyla ölçülen bütün hareketler, sürekli dönüyor olmasından kaynaklanır; ancak kendisi kesin olarak ölçülemez, çünkü uzayda sınırları belirlenmiş bir hareket referans noktası olarak alınmadıkça zaman bölünemez.

Bu küreler yüksek bilinç durumlarını, daha doğrusu, hâlâ bütünlüklü bir bireyselliği içinde yer alsalar da ilâhî Ruh'un gitgide daha çok ışık tuttuğunu can (nefs) durumlarını simgelerler. Bireysel veya biçimsel dünyanın en uç sınırını Empyrean, yani zaman ve zaman-dışı (*non-time*) arasındaki 'berzah' temsil eder. Dante, bu sınırın geçilmesi konusunda, bir ölçüde kozmik düzene ters düşen yeni bir bakış açısıyla bakar. Bu noktaya kadar, maddî (kesif) olandan manevî olana uzanan varoluş hiyerarşisi, kendisini kademeli olarak genişleyen bir uzay (mekân) boyutuyla, içerilenin nedeni ve efendisi olan içeren aracılığıyla ifade eder. Bu noktada ise, ilâhî Varlık kendisini, etrafında saf saf meleklerin döndüğü bir merkez olarak sunar. Gerçekte, meleklerin düzeniyle dünyanın düzeni arasında bir benzerlik yoktur, çünkü Tanrı aynı zamanda hem her şeyin merkezidir, hem de her şeyi içerir. Sadece yıldızlı gökkubbenin fiziksel düzeni, yüce düzenin bir yansımasıdır.

Dante'nin dünyanın içine doğru, 'bütün ağırlıkların yöneldiği noktaya kadar' uzanan bir çukur olarak tanımladığı cehennem katlarına gelince,³ bunlar gökyüzü kürelerinin ters yansıması değil, tam zıddıdır. Bu katlar sanki bu kürelerin tersyüz olmuş biçimidir; şairin, Lucifer (Şeytan) dünyanın ağırlık merkezine doğru düşerken oluştuğunu

³Cehennem katlarının simgesel konumu konusunda ortaçağ yazarları farklı görüşler ileri sürmüş ve birbirleriyle çelişmişlerdir. Dante'ye göre, cehennem katları, daha alçak varlık durumlarına karşılık geldikleri için yeryüzünün altında yer alırlar; diğerleri, özellikle de bazı Müslüman kozmologlar ise, bu katların 'yeryüzüyle gökyüzü arasında', diğer bir deyişle dünya üzerinde yer aldığını ileri sürmüşlerdir.

söylediği Araf dağı ise, tam anlamıyla cehenneme karşılık gelir. Cehennem ve Araf'ı bu şekilde belirleyen Dante, bunların coğrafi yerini saptamak niyetinde değildi; Batlamyus'un jeosentrik sistemine kesinlikle inansa bile, simgeciliğin geçiciliği konusunda yanlış yola sapmamıştı.

Bizzat heliosentrik sistem açık bir simgeciliğe olanak tanır, çünkü dünyanın merkezini ışığın kaynağıyla özdeşleştirir. Bununla birlikte, Kopernik'in heliosentrik sistemi yeniden keşfetmesi,⁴ dünyaya ilişkin yeni bir manevî bakış açısının doğmasına yol açmadı; bu daha çok batını bir hakikatın popülerize edilmesiyle kıyaslanabilirdi. Heliosentrik sistemin, insanların öznel deneyimlerine ilişkin hiçbir ortak ölçütü yoktu; bu sistemin içinde insan organik bir konuma sahip değildi. İnsan aklının kendisini aşmasına ve şeylere kozmosun sonsuzluğu açısından bakmasına yardımcı olmak yerine, insanı üst-insan yapmak bir yana, insanlıktan bile çıkararak materyalist bir Prometeciliği teşvik etmiştir sadece.

Modern kozmoloji diye bir şey kesinlikle yoktur; dil yanlış kullanımlar duyumsanabilen dünyaya ilişkin modern bilime kozmoloji adı verilmiştir. Aslında modern doğa bilimi kendisini sadece maddî (kesif) alanla sınırlamıştır; çeşitli düzeyleri bulunan duyumötesi gerçekliğin hiç bir anlamı yokmuş gibi ve gerçeklik akıl yoluyla bilinemiyormuş gibi (oysa, makrokozmos ile mikrokozmos arasındaki uyum sayesinde, gerçeklik anolojik olarak aklın yapısında bulunur), şeyleri salt uzamsal ve zamansal olgusalıklarına göre değerlendirirken, maddî alanı kozmosun bütününden ayırır. Ancak burada vurgulamak istediğimiz nokta şudur: Bilimcilik, matematiksel ve kendine özgü olma iddiasındaki bir nesnelliktir. Bu yüzden, insan özne yokmuş gibi veya bu özne dünyanın olgusal görünüşünü yansıtacak vazgeçilmez bir ayna değilmiş gibi davranır. Öznenin, dünyanın mantıksal sürekliliğini garanti altına aldığı ve düşünsel (entellektüel) özüyle bütün nesnel gerçekliğin kanıtı olduğu hep gözardı edilir.

⁴Çünkü bu yeni bir keşif değildir. Kopernik, Sirakuza'lı Nicetas'a ve Plutarch'dan bazı alıntılara başvurur.

Aslında, 'nesnel' ve bu yüzden belirli özelliklerden bağımsız bir bilgi sabit ölçütler gerektirir ve tek tek her öznedeki temeli olan bir taraflılık, birey ötesi bir kanıt, diğer bir deyişle akıl yoksa bu ölçütler var olamaz. Zaten, dünya bilgisi, bilen öznenin temelde tutarlı (birlik içinde) olmasını gerektirir; bu yüzden, bile isteye agnostik olan bir bilim için, Üstad Eckhardt'ın ateistler için söyledikleri söylenebilir: 'Allah'a ne kadar küfrederseniz, O'nu o kadar övmüş olurlar'. Bilim şeylerin kendine özgü bir biçimde 'nesnel' düzenini olumladıkça, aklın veya ruhun temelindeki birliği o kadar açığa çıkarmış olur; bunu dolaylı olarak, bilinçsizce ve kendisine rağmen —diğer bir deyişle, kendi tezi ne karşıt bir biçimde— yapar, ancak her şey söylenip yapıldığında inkar etmeye çalıştığı şeyi açıkça ilan etmiş olur. Bilimciliğin bakış açısına göre, (duyarlık, akıl ve idrakten ibaret olan) topyekün insan-özne, nasıl olduğu anlaşılmeden sadece matematiksel düşünceyle yer değiştirir. Yüzyılımızın bir bilim adamına göre,⁵ 'Doğa bilimlerinin gerçek başarısı, özellikten git gide daha çok uzaklaşmasında ve sonucun başlangıçta gerçek olarak algılanana artık hiç benzememesini dert etmeyecek, insan kavrayışından bağımsız olarak varolanları gittikçe daha açık bir biçimde gözler önüne sermesinde yatar.' Otoriterce olduğu düşünülen bu görüşe göre, kurtulunması gereken özellik, duyuşal arazların ve coşkusal itkilerin nesnel bilgi düzenine müdahalesine indirgenemez; şüphe edilen, şeylere ilişkin eksiksiz bir 'insanî kavrayış'tır —diğer bir deyişle, hem doğrudan duyuşal algılama hem de muhayyile tarafından kendiliğinden özümsemesidir. Sadece matematiksel düşüncenin nesnel veya hakikî olduğu kabul edilir. Aslında matematiksel düşünce bir yandan maksimum bir genellemeye olanak tanıırken, bir yandan da sayılara bağlı kalır; bu yüzden de niceliksel düzlemde kanıtlanabilir. Ancak, gerçekliğin tümünü duyuşalımızın bize iletmediği gibi içermez hiçbir şekilde. Bu topyekün gerçeklik içinden bir seçim yapar ve biraz önce değindiğimiz bilimsel önyargı, bu seçimin dışında kalan herşeye gerçekdışı olarak bakar. Bu yüzden, renk,

⁵Sir James Jeans, *The New Background of Science* (Cambridge, 1933).

koku, tad ve sıcaklık ve soğukluk duygusu gibi 'ikincil' olarak adlandırılan duyumsanabilir nitelikler, nesnel bir özellik taşımayan ve dolaylı fiziksel nedenlerine ait olanların dışında (örneğin renklerde, çeşitli ışık dalgası frekansları) hiçbir gerçekliğe sahip olmayan öznel izlenimler olarak görülür: 'Duyumsanabilir niteliklere, otomatikman bizzat şeylerin nitelikleri olarak bakılamayacağı kabul edildiğine göre, fizik bize gerçekte bu renklerin, seslerin, ışıkların v.s. altında ne yattığına ilişkin her soruyu cevaplayan, bütünüyle homojen ve kesin bir sistem sunar.'⁶ Bu, homojenik doğanın niteliksel yönlerinin niceliksel durumlara indirgenmesinin sonucu değil de nedir? Böylece modern bilim dünyanın gerçekliğini oluşturan şeyin büyük bir kısmını kurban etmemizi ister ve karşılığında, tek avantajı maddeyi kendi düzleminde, yani nicelik düzeyinde ele almamıza yardım etmek olan matematiksel formüller sunar.

Topyekün gerçeklikten yapılan bu matematiksel seçim, algılamanın 'ikincil' niteliklerini devre dışı bırakmakla kalmaz. Yunan filozoflarının ve Skolastiklerin 'biçim' (form) dediği şeyi, diğer bir deyişle, bir varlığın veya şeyin benzersiz özü tarafından maddeye basılmış olan niteliksel 'mühür'ü de siler. Modern bilim için özsel biçim yoktur: Bir modern bilim kuramcısı,⁷ 'Bazı nadide Aristocular, aktif aklın ışık tutması sayesinde doğadaki şeylere ilişkin özel fikirlere sezgisel olarak ulaşabileceklerini sanıyor olabilirler hâlâ; ancak bu, güzel bir düştten başka bir şey değildir... Şeylerin özü üzerine tefekküre dâlinamaz; deneyimle, zahmetli bir araştırma sonucu keşfedilmeleri gerekir' diye yazar. Bir Plotinos, bir İbn Sina ya da bir Büyük St. Albert olsaydı buna şöyle cevap verirdi herhalde: Doğada hiçbir şey şeylerin özü kadar aşikar değildir, çünkü bunlar kendilerini bizzat 'biçim' olarak gösterirler. Ancak, bu özler ne 'zahmetli bir araştırma' ile keşfedilebilirler, ne de niceliksel olarak ölçülebilirler; aslında, var olduklarını anlamamızı sağlayan sezgi, doğrudan doğruya duyuşsal algılama ve hayalgücüne dayalıdır.

⁶B. Bavink, *Hauptfrager der heutigen Naturphilosophie* (Berlin, 1928).

⁷Josef Geiser, *Allgemeine Philosophie de Seins und der Natur* (Münster, i.w., 1915).

nır (tabii hayalgücü dışarıdan gelen izlenimleri sentez haline getiriyorsa).

Öyle ya da böyle, 'zahmetli bir araştırma' sonucu şeylerin özünü kavramaya çalışan bu insan idraki (reason) nedir? Bu idrak melekesi nesnelere tamamiyle ulaşabilir mi ulaşamaz mı? İdrakın sınırlı olduğunu biliyoruz; ancak, bireylerden bağımsız olan hakikatleri kavrayabildiğini ve bu yüzden içinde evrensel bir kanunun kendini belli ettiğini de biliyoruz. İnsan aklı salt 'örgütlü madde' değilse —ki bu durumda buna akıl denemezdi— bu onun mutlaka aşkın bir ilkeye iştirak ettiğini gösterir. İdrakın doğası üzerine felsefi bir tartışmaya girmeden, idrak ile birey-ötesi kaynağı —ortaçağ kozmolojisinde 'fülî akıl' ve daha genel bir anlamda 'ilk akıl' (Akl-ı Evvel) olarak geçer— arasındaki ilişkiyi bir yansıma ile yansıtmaya yol açan ışık kaynağı arasındaki ilişkiye benzetebiliriz ve bu imge, herhangi bir felsefi tanımdan daha doğru olacaktır. Bir yansıma her zaman yansıdığı düzleminin doğasıyla sınırlıdır —idrak söz konusu olduğunda bu düzlem zihindir ve daha genel bir anlamda insan psikesidir (insan ruhu)— ancak ışığın doğası, kaynağında da yansımada da özünde hep aynı kalır. Aynı şey ruh için de geçerlidir; belirli bir yansıma düzleminin bu ruhun önüne koyduğu biçimsel sınırlar ne olursa olsun. Artık ruh özünde ve bütünüyle bilgidir; kendi başına hiç bir harici zorlamaya maruz kalmaz, ve prensipte hiçbir şey hem kendisini hem de içinde barındırdığı olanakları bilmesini engelleyemez. Genelinde veya özelinde, şeylerin maddî yapısına değil de daimî özlerine giden yol buradan geçer.

Hakiki kozmolojik bilgi şeylerin niteliksel yönleri üzerine diğer bir deyişle öze delalet ettikleri sürece 'biçimler' üzerine kuruludur. Bu nedenle, kozmoloji hem doğrudan hem spekülatifdir, çünkü şeylerin niteliklerini doğrudan doğruya kavrar ve bunların doğruluğundan şüphe etmez; aynı zamanda, bu niteliklerin farklı düzeylerdeki tezahürlerini değerlendirebilmek için, bunları özel bağlantılarından ayırır. Böylece evren kendi iç birliğini ortaya koyar ve aynı zamanda sonsuz bir yelpaze oluşturan çeşitli yönlerini ve boyutlarını gösterir. Bu görüşün şiiresel bir yönü bulunması kesinlikle zararına bir şey değildir, çünkü

hakiki bir şiirsellik, dünyanın özsel uyumuna ilişkin bir önsezi içerir; bu bağlamda Hz. Muhammed şöyle demiştir: “Şüphesiz şiir hikmetin bir cüzüdür”.

Bu dünya görüşü, pratik olmaktan çok tasavvura dönük olmakla ve şeylerin maddî bağlantılarını gözardı etmekle suçlanabilirse (ki gerçekte buna pek suçlama denemez), bilimciliğin dünyanın niteliksel öz-suyunu kurduğu da söylenebilir. Şeylere ilişkin geleneksel görüş herşeyden önce ‘statik’ ve ‘dikey’dir. Statiktir, çünkü sabit ve evrensel niteliklere değinir; alçak olanı yüksek olana, fani olanı ebedî olana bağlaması bakımından da dikeydir. Modern görüş ise tam tersine temelde ‘dinamik’ ve ‘yatay’dır; ilgi konusu şeylere ilişkin simgecilik değil, maddî ve tarihsel bağlantılarıdır.

Modern doğabilimi savunusunun dayanak noktası —bizzat bilim adamlarının görüşleri ne olursa olsun halkın gözünde oldukça önemli bir yer tutan bir dayanak noktası— teknik uygulama alanıdır; bunun, bilimsel ilkelerin gerçekliğini kanıtladığına inanılır,⁸ eksik ve bazı açılardan sorunlu bir fayda, gerçek ve toplam değerlerinin bir kanıtı olabilir mi gibi. Gerçekte, fenomenler (olgular) dünyasının sınırsız olmasından ve bu nedenle de hiçbir bilimin bu dünyayı tüketmeyi umut bile edemeyeceğinden dolayı, modern bilimin bazı gedikleri vardır; bu gedikler herşeyden çok modern bilimin gerçekliğin kesif olmayan bütün boyutlarını reddetmesinden kaynaklanır. Bunlar modern bilimin temellerine ve fizik gibi görünüşte ‘kesin’ bilim dallarına kadar uzanır; fiziksel düzende nispeten geçerli bir ampirizmin yabancı bir alanı garip bir tarzda işgal ettiği hayatı inceleyen öğretilere (özellikle de psikolojiye) yöneldiğimizde daha da derinleşirler. Sadece kuramsal alanı etkilemeyen bu gibi gedikler hiç de zararsız değildir; tam tersine, teknik sonuçları birçok felaket tohumu içerir.

Şeylere ilişkin matematiksel kavrayış kaçınılmaz olarak sayıların şematik ve sürekli olmama özelliğine katkıda bulunduğu için, doğanın o engin dokusu içinde saf süreklilikten ve hassas bir biçimde dengede

⁸Bununla birlikte, büyük teknik buluşların çoğunun yetersiz, hatta yanlış kuramlar nedeniyle etkili olduğu da bir gerçektir.

duran ilişkilerden oluşan herşeyi gözardı eder. Artık, süreklilik ve denge, süreksizlik ve krizden önce geliyor; bunlar daha gerçek ve kıyaslanamaz ölçüde daha değerli.

(II) MODERN FİZİK

Modern fizikte, elektronlar gibi en küçük cisimlerin yörüngelerinin katettiği uzay gibi, gök cisimlerinin içinde hareket ettiği uzay da bir boşluk olarak algılanır. Böylece, büyük küçük çeşitli cisimler arasındaki uzamsal ve zamansal ilişkilerin tamamıyla matematiksel tanımını yapmak kolaylaşır. Gerçekte, topyekün bir boşlukta 'asılı' kesif bir 'nokta'nın diğer kesif 'nokta'larla hiçbir ilişkisi olmayacaktır; deyim yerindeyse hiçliğe karışacaktır. Tabii 'güç alanlarından' söz edilebilir, ancak bu alanları destekleyen nedir? Tamamiyle boş bir uzay varolamaz; bu sadece bir soyutlamadır, sadece matematiksel düşüncenin şeylere ilişkin somut bir sezgiden keyfi olarak uzaklaştığında nerelere varabileceğini görmemizi sağlayan keyfi bir fikirdir.

Geleneksel kozmolojiye göre, istisnasız bütün uzayı eter* doldurur. Modern fiziğin eterin varlığını inkar ettiğini biliyoruz, çünkü dünyanın dönüş hareketi hiçbir direnç göstermediği düşünülüyor; ancak, bütün somut farklılıkların temelinde yatan bu elementin kendine ait belirli bir nitelikle ayırdedilemediği için hiçbir şeye direnç göstermediği unutuluyor. Bütün somut süreksizliklerin kendilerini ayırdıkları sürekli zemini temsil eder.

Modern bilim eterin varlığını kabul etseydi, ışığın bir dalga olarak mı, tanecikler halinde mi yayıldığı sorusuna belki de bir cevap bulabilirdi; büyük olasılıkla iki şekilde de yayılmaz, ve görünüşte çelişkili özellikleri, esirle doğrudan bağlantılı olmasıyla ve eterin belli belirsiz sürekli doğasına iştirak etmesiyle açıklanabilir.

Muğlak bir süreklilik bir dizi benzer birime bölünemez; zaman veya uzaydan kaçamıyorsa bile, derecelendirilmiş ölçümlerden sıyrılabilir. Bu, özellikle ışık hızı için geçerlidir; özleyici ister aynı doğrultuda

*Eter: Evreni ve atomlar arasındaki boşluğu dolduran ve ağırlığı olmayan bir töz, değişmeden kalan varlık. [çev.]

ister ters doğrultuda hareket etsin, izleyicinin hareketinden bağımsız olarak hep aynı görünür. Bu yüzden ışık hızı bir sınır değerini temsil eder; başka hiçbir hareket ona erişemez, ve bu, bilinebilir ışığın hareketine özgü eşzamanlılığın fiziksel ifadesi gibidir.

Işık hızının, hem dünyanın dönüş yönü doğrultusunda hem de aksi doğrultuda ölçüldüğünde hep aynı olduğunun keşfedilmesinin modern astronomları ya dünyanın hareket etmediğini kabul etmek ya da zaman ve uzaya ilişkin alışılmış nosyonları reddetmek zorunda bıraktığını biliyoruz. Bu yüzden, Einstein uzayı ve zamanı, izleyicinin hareket durumunun işlevine göre değişen iki zıfı boyut olarak kabul etti; tek sabit boyut ışık hızıydı. Zaman ve uzay bir diğerine göre değişkenken, ışık hızı her zaman her yerde aynı kalıyordu; sanki uzay zaman lehine ve ters yönde küçülebiliyordu.

Bir hareketin belirli bir zaman ve uzay ilişkisine göre tanımlanabileceği kabul edilirse, bunun zamanı ve uzayı ölçen bir ışık hareketi olduğunu ileri sürmek çelişkili olur. Tamamiyle farklı bir düzlemde —bilinebilir (intelligible) ışık söz konusu olduğunda— kozmosu 'ölçen' ve onu gerçekleştiren ışık imgesi derin bir anlamdan yoksun değildir. Ancak burada, sadece Einstein'ın kuramında ve iyi bir nedenle ele alınan fiziksel düzeni inceliyoruz; bu yüzden bu bağlamda şu soruyu soracağız: Işık hızının değeri olarak görülen o ünlü 'sabit sayı' nasıl bulunmuştur? Belirli bir hıza sahip olan —ve daima uzayla zaman arasındaki ilişkiye göre değerlendirilecek olan— hareket, nasıl fiziksel dünyanın bu iki halinin yarı-'mutlak' bir ölçütü olabilir? Burada ilkel ve niceliksel alanlar birbirine karışmamış mıdır? Işık hızının, madde dünyanın temel bir 'ölçütü' olduğuna gönülden inanırız, ancak neden bu ölçüt bir sayı, hatta kesin bir sayı olsun? Dahası, ışık hızının sabit karakterini kanıtlamayı amaçlayan deneyler gerçekten dünya küresinin ötesinde de geçerli midir, ve genelde düşündüğümüz anlamıyla uzay ve zamanı içermezler mi? Böylece ışık hızı saniyede 300,000 km olarak belirlenmiştir ve her yerde bu şekilde değerlendirilmesi bile, bütün fiziksel evren boyunca sabit kalan bir değer olduğu düşünülür. Tayf çizgilerine bakarak Andromeda nebulasıyla aramızda kaç ışık-yılı

olduğunu hesaplayan astronom, evrenin her yerde aynı şekilde 'dondüğünü' itirazsız kabul eder. Peki, ışık hızının sabit karakterinden şüphe edilmeye başlanırsa —ki er geç böyle olacak gibi görünmektedir— ve Einstein'ın kuramının tek dayanak noktası yıkılırsa ne olacak? O zaman bütün modern evren kavrayışı bir serap gibi anında silinir gider.

Gerçekliğin, doğuştan gelen zaman ve mekân kavrayışımızla mutlakla uyuşması gerekmediği söyleniyor; ancak aynı zamanda, fiziksel evrenin, aynı ölçüde doğuştan gelen aksiyomlardan kaynaklanması gereken belirli matematiksel formüllerle uyum içinde olduğundan bir an bile şüphe duyulmamıştır.

Aynı düşünce çerçevesinde bir kuramdan daha sözetmek gerekir: Bu kurama göre yıldızlararası uzay Öklid'in uzayı değildir; uzayda paralel çizgiler bulunduğuna ilişkin Öklid aksiyomu kabul edilmez. Bu uzay, sınırları kesin bir eğri oluşturmadan kendi üzerine geri sarkar. Bu kuramda mekânsal bir belirsizliğin ifade edildiği görülebilir, çünkü aslında uzay ne sonlu ne de sonsuzdur; eski Yunanlılar uzayı yarıçapı her ölçütü aşan ve kendisi Evrensel Ruh'un içinde yer alan bir küreye benzeterek bu noktaya işaret etmişlerdi. Ancak modern kuramcılar meseleye böyle bakmazlar, çünkü uzaya ilişkin doğrudan kavrayışımızın tamamen yanlış ve eksik olduğunu ve bu yüzden, bu kuramcılarının disiplinli bir hayalgücüne yabancı olmadığını belirttikleri, Öklid uzayı olmayan bir uzaya kendimizi alıştırmamız gerektiğini söylerler. Bu hiç de doğru değildir, çünkü Öklid uzayı olmayan bir uzaya sadece dolaylı olarak, yani Öklid uzayının başlangıç noktasından yola çıkarak ulaşılabilir; bu nedenle Öklid uzayı kavranabilir her tür uzay için niteliksel bir model olmaya devam eder. Birçok kereler olduğu gibi bu kez de modern bilim hayal gücünün yapısında bulunan mantığın ötesine matematiksel olarak geçmeye ve sonra da saf matematiksel düşünce dışında bütün düşünsel yetiler şüpheliymiş gibi, matematiksel ilkeler aracılığıyla bu mantığı ihlal etmeye çalışır.

Bu matematiksel şematizm doğrultusunda, bizzat madde süreksiz bir şeymiş gibi algılanır, çünkü atomların ve atomu oluşturan parti-

küllerin uzayda yıldızlardan daha çok yalıtılmış olduğu varsayılır. Günümüzde atomsal düzen ne şekilde algılanıyor olursa olsun —bu konudaki kuramlar şaşırtıcı bir hızda değişmektedir— maddî (kesif) ‘noktalar’ın oluşturduğu gruplardan her zaman söz edilir.

Bu noktada geleneksel madde doktrininin hatırlayalım:⁹ dünya biçimi bahşeden Öz’ün ‘aracsız’ faaliyeti sayesinde, ‘ilk madde’nin başlangıç noktasından itibaren peş peşe gelen farklılaşmalarla oluşmuştur; ancak bu *materia prima* somut bir madde değildir, bütün sonlu (fani) varoluşların temelinde yatar ve maddî (kesif) dünyanın temeli olan en son biçimi, *materia signata quantitate* bile somut bir halde değildir. Boethius’un son derece isabetli bir biçimde açıkladığı gibi,¹⁰ bir şey, ‘biçimi’ —diğer bir deyişle niteliksel yönü— sayesinde bilinir: ‘Biçim, bir şeyin ne olduğunu bilmemizi sağlayan bir ışık gibidir’. Artık bu *materia* tam da henüz biçimlenmemiş ve bu yüzden bütün ayırıcı bilgilerden uzak olan bir maddedir. Böylece, ayırıcı bilgiye açık olan dünya, tayf içinde beyaz— ve bu nedenle de renksiz— ışığın yine renksiz bir ortamda kırılmasıyla görünür hale gelen renkler gibi açıkça görünmeyen iki kutup arasında (biçim bahşeden Öz ile farklılaşmamış *materia* arasında) uzanır.

Pragmatik olmasına rağmen, duyumsanabilir evrene ilişkin tam ve kapsamlı bir açıklama yapma iddiasından geri durmayan modern bilim, bu evrenin bütün niteliksel zenginliğini, küçük cisimlerin (atomların) oluşturduğu değişken bir grup olarak tasavvur edilen (bunlar ister gerçek cisimler ister basit enerji ‘noktaları’ olarak tanımlansın) belirli bir madde yapısına indirgemeye çabalar. Yani modern bilime göre, duyumsanabilir niteliklerin oluşturduğu bütün ‘gruplar’, zaman ve mekân dışında dünyamızı oluşturan her şey, bilimsel anlamda, söz konusu küçük cisimlerin sayısına, kütesine, yörüngelerine ve hızlarına göre tanımlanan bir dizi atomsal ‘model’e indirgenmelidir. Bu indirgemenin boşuna olduğu açıktır, çünkü, bu ‘modeller’ hâlâ be-

⁹René Guénon, *The Reign of Quantity and the Signs of the Times* (Penguin Books, Baltimore, Maryland, 1972), Bölüm 2, ‘*Materie Signata Quantitate*’.

¹⁰*De Unitate et Uno*

lirli niteliksel elementler içerse de —en azından hayali mekânsal biçimleri— nitelik niceliğe indirgenmiş olur ve nicelik asla niteliği kap-sayamaz.

Diğer yandan, atomsal yapının daha da kesin bir matematiksel tanımını yapmak uğruna niteliksel özelliklerden vazgeçilmesinin de bir sınırı vardır, yoksa kesinlik belirsizliğe yol açar. Matematiksel düşün-cenin yerini git gide istatistiğin ve olasılık hesaplarının aldığı ve ne-densellik yasalarının çökmeye yüz tuttuğu modern atomcu bilimde tam da bu olmuştur. Boethius'un dediği gibi şeylerin 'biçimi' 'ışık'sa, niteliksel olanın niceliksel olana indirgenmesi, bir kişinin karanlığın doğasını daha iyi incelemek için bütün ışıkları söndürmesine benzeti-lebilir.

Modern bilim, bu dünyanın temelinde bulunan maddeye asla ula-şamaz. Ancak, niteliksel olarak farklılaştırılmış dünya ile farklılaşma-mış madde arasında bir ara kuşak uzanır —ve bu kaostur. Atomun parçalanmasının getirdiği felaket tehditleri kaos ve çözülmenin sınırı-na geldiğimizi gösteren bir işaretten başka bir şey değildir.

(III) GELENEKSEL SİMGEÇİLİK VE MODERN AMPİRİZM

Eski kozmogonilerin (evrendoğum—evrenin yaratılışının incelenmesi [çev.]) simgeçiliklerinin kelime anlamıyla, bire bir olarak alınması —ki bu anlaşılmadıklarını gösterir— nasıl çocuksu görünüyorsa, dün-yanın kökenine ilişkin modern kuramların saçma olduğu da açıktır. Bu kuramlar gerçekten de saçmadır, ancak matematiksel formülleri nedeniyle değil, bir yandan kendilerini kozmik oluşumun en yüce ta-nıkları olarak gören, bir yandan da bizzat insan zihninin bu oluşumun bir ürünü olduğunu iddia eden yazarlarının cehaleti nedeniyle. Ezeli nebula ile —yeryüzünü, hayatı ve insanı türetmeyi istedikleri madde girdabıyla— kendini tahminler arasında kaybeden ancak yine de şey-lerin mantığını kendi içinde keşfedeceğinden bu kadar emin olan bu küçük zihni ayna (çünkü bilim adamlarına göre akıl bundan başka bir şey değildir) arasında ne bağlantı vardır? Sonuç kendi nedeni hakkın-

da nasıl yargıya varabilir? Ve sabit doğa kanunları —nedensellik, sayı, uzay ve zaman kanunları— varsa, içimizde 'bu doğru, bu yanlış' deme hakkına sahip birşeyler varsa hakikatın garantisi nerededir, nesnede mi öznedede mi? Zihnimizin doğası sadece kozmik okyanusun dalgalarının üzerindeki küçük bir köpük müdür, yoksa zamandan bağımsız bir gerçeklik kanıtının derinliklerinde mi aranmalıdır?

Söz konusu kuramların bazı elebaşları, öznel alana önyargıyla yaklaşmadan sadece fiziksel ve nesnel alanla ilgilendiklerini söyleyebilirler. Ruh ve maddeyi Allah tarafından koordine edilen, ama aslında ayrı olan iki gerçeklik olarak tanımlayan Descartes'ın sözlerini aktarabilirler. Gerçekten de, gerçekliğin bu şekilde su geçirmez kompartımanlara ayrılması, insanların zihnini, sanki bizzat insan gerçek olanın karmaşıklığının kanıtı değilmiş gibi, fiziksel düzene ait olmayan her şeyi bir kenara bırakmaya hazırlamaya yararmıştır.

Yeryüzünü etrafı elzef okyanusuyla çevrili, üstü gök kubbeye örtülü bir ada olarak tasvir eden Antikite insanı ve gök katlarını (merkez olduğu varsayılan) yeryüzünden İlâhî Ruh'un sonsuz küresine kadar uzanan ortak merkezli küreler olarak gören ortaçağ insanı, duyumsanabilir evrenin hakiki düzeni ve oranları konusunda yanılmıştı şüphesiz. Öte yandan, —ve çok daha önemlisi— bu maddî (kesif) dünyanın gerçekliğin tümü olmadığını ve bu dünyanın, bu sefer Ruh'un içerdiği daha büyük ve daha lâtif bir gerçeklikle kuşatıldığını ve kaplandığını tamamiyle bilincindeydiler; ve Sonsuz olanın karşısında, dünyanın bütün şumülüyle yok olduğunu dolaylı ya da dolaysız olarak biliyorlardı.

Modern insan, dünyanın sadece dipsiz bir uçurumda asılı duran bir top olduğunu, baş döndürücü ve karmaşık bir devinmeyle sürüklendiğini ve bu devinimi, dünyayla kıyaslanamayacak kadar büyük ve dünyadan çok çok uzaktaki gök cisimleri tarafından sağlandığını bilir. Üzerinde yaşadığı dünyanın akkor halindeki diğer yıldızların yanında kendisi de bir zerreden başka bir şey olmayan güneşle kıyaslandığında bir zerre gibi görüldüğünü ve hepsinin hareket halinde olduğunu bilir. Bu sistemdeki bir düzensizlik, gezegen sistemimize yabancı bir yıl-

dızın işe karışması, güneşin yörüngesindeki bir sapma, veya başka bir kozmik kaza dünyanın dönüşünü aksatmaya, mevsimlerin düzenini bozmaya, atmosferi değiştirmeye ve insan soyunu yok etmeye yeterli olacaktır. Modern insan, en küçük atomun, serbest bırakılırsa bütün dünyayı anında yangın yerine çevirebilecek güçler içerdiğini de bilir. Modern bilimin bakış açısından, 'sonsuz derecede küçük' olanından 'sonsuz derecede büyük' olanına kadar hepsi, akıl almaz karmaşıklık-taki bir mekanizma oluşturur; bu mekanizmanın işleyişi ise sadece rastlantısal güçlere bağlıdır.

Buna karşın, günümüz insanı, doğanın normal ve alışılmış ritmiyle işleyeceği kesinmiş gibi yaşar ve davranır. Pratikte, ne yıldız sisteminin uçurumlarını ne de bütün madde partiküllerinin içinde gizli olan korkunç güçleri aklına getirir. Yukarıdaki gökyüzüne, güneşe ve yıldızlara bir çocuğun baktığı gibi bakar, ancak astronomi kuramlarını hatırlaması bunlardaki ilâhî işaretleri farketmesini önler. Artık onun için gökyüzü dünyayı kucaklayan ve aydınlatan Ruh'un doğal yansıması değildir. Bilimsel bilgi bu 'naif' ama derinlikli görüşün yerini almak ister; ama daha engin bir kozmik düzene, insanın da ait olduğu düzene ilişkin yeni bir bilinç olarak değil, bir yabancılaşma olarak, artık insanla hiçbir ortak ölçütü olmayan uçurumların karşısında tamiri mümkün olmayan bir düzensizlik olarak. İnsanla artık hiçbir ortak ölçütü yoktur, çünkü artık hiçbir şey insana, gerçekte bütün evrenin kendi içinde olduğunu hatırlatmaz; elbette kendi bireysel varlığı içinde değil, kendisinde bulunan ve hem kendisinden hem de bütün olgular evreninden daha büyük olan ruhun veya zekanın içinde.

(IV) EVRİM CİLİK

En küçük olgu (fenomen) bile, birbiriyle kıyaslanamayan bazı sürekliliklere veya kozmik boyutlara iştirak eder; bu yüzden buz özünde sudur —ve bu bakımdan sıvı sudan veya su buharından farklı değildir— ancak durumuna bakıldığında, katı cisimler sınıfına dahildir. Aynı şekilde, bir şey farklı elementlerden oluştuğunda, tek tek bunlardan farklı olmakla birlikte doğalarını iştirak eder. Söz gelimi zincifre, sül-

für ve civanın bir sentezidir; bu yüzden, bir anlamda hem bu iki elementin toplamıdır, hem de bu iki maddede de bulunmayan özelliklere sahiptir. Nicelikler birbirine eklenebilir, ancak bir nitelik asla başka niteliklerin toplamı olamaz. Mavi ve sarı renkler birleştiğinde yeşil olur; yani bu üçüncü renk diğer ikisinin bir sentezidir, ancak basit bir toplama işleminin ürünü değildir, çünkü aynı zamanda yeni ve kendine özgü bir renk niteliğidir.

Burada 'süresiz süreklilik' gibi bir şeyler karşı karşıyayız; bu, bir organizmanın niteliksel birliğinin maddesel bileşiminden tamamiyle farklı olduğu biyolojik düzende daha da belirgindir. Yumurtadan çıkan bir kuş, yumurtayla aynı elementlerden yapılmıştır, ancak yumurta değildir. Aynı şekilde, önce krizalit olan bir kelebek artık ne krizalit ne de onu meydana getiren tırtıldır. Bu farklı organizmalar arasında bir akrabalık, genetik bir süreklilik bulunur, ancak niteliksel bir süreksizlik de sergilerler, çünkü tırtulla kelebek arasında bir düzlem kesintisi yer alır.

Bu yüzden, kozmik ağın her noktasında birbiriyle kesişen bir atkı ve bir çözümlenir ve bu benzetme geleneksel dokuma simgeciliğinde de yer alır: buna göre, ilkel dokuma tezgahı üzerinde dikine uzanan atkı iplikleri şeylerin kalıcı özlerini —ve bu yüzden özsel niteliklerini ve biçimlerini— temsil eder; atkı ipliklerini yatay olarak birbirine bağlayan ve aralarından geçerek üzerlerini örten çözümlenir ise dünyanın özsel veya 'maddi' sürekliliğine karşılık gelir.¹¹

Aynı kanun, bir şeyin ya da varlığın 'biçim'ini —özsel birliğinin mühürünü— 'madde'sinden, yani bu mühür taşıyan ve onu somut ve sınırlı bir varoluşla donatan plastik (şekil alabilen) cevherden ayıran klasik hilomorfizmde de (maddebiçimcilik) vardır. Bu eski kuramın yerini hiçbir modern kuram alamamıştır, çünkü gerçeğin bütün zenginliğini şu ya da bu 'boyutuna' indirgemek gerçeği pek açıklayamaz. Modern bilim, hepsinden öte eski Yunanlıların 'biçim' sözcüğüyle ne anlatmak istediklerini kavrayamamıştır; bunun nedeni tam da şeylerin

¹¹René Guénon, *The Symbolism of the Cross*, dokuma simgesini konu alan bölüm.

niceliksel özelliklerinin burada söz konusu olmasıdır ve modern bilimin bu sözcüğü kavrayamaması, bir fenomenin güzelliğinde veya çirkinliğinde hiçbir ölçüt görememesiyle de bağlantısız değildir. Bir şeyin güzelliği iç birliğinin, bölünmez bir özle ve bu nedenle de sayılması veya ölçülmesi mümkün olmayan bir gerçeklikle uyum içinde olduğunun göstergesidir.

Burada 'biçim' nosyonunun mutlaka ikili bir anlam taşıdığını belirtmek gerekir: Birincisi, bir şeyin sınırlaması anlamını taşır; ve bu da en bilinen anlamıdır; bu bağlamda, biçim maddenin yanında veya daha genel anlamda, gerçeklikleri sınırlayan ve ayıran plastik tözün yanında yer alır.¹² İkincisi, Yunan felsefecilerinin ve onların peşinden Skolastiklerin anladığı anlamda 'biçim', bir varlığa veya bir şeye ait olan niteliklerin toplamıdır ve bu yüzden değişmez özünün dışavurumu veya belirtisidir.

Bireysel (*individual*) dünya 'biçimsel' dünyadır, çünkü ister lâtif (soyut) ister kesif (somut) olsun, bir 'biçim' ve bir 'madde'nin kesişiminin meydana getirdiği gerçekliklerin alanıdır. 'Biçim' sadece bir 'madde' ile, plastik bir töz ile bağlantılı olarak bir tekil ilkesi görevi görür; kendi içinde, ontolojik temeli açısından tekil bir gerçeklik değil, bir ilkörnektir (arketip) ve bu yüzden de sınırların ve değişimin ötesindedir. Bu nedenle, bir tür aynı zamanda bir ilkörnektir ve eğer sadece ona ait olan bireyler bu türün varlığını ortaya koyuyorsa bile, bu bireyler kadar hatta onlarla kıyaslanamayacak kadar daha fazla gerçeklerdir. Zihni nosyonların çoğulluğunun ilkörneğin çoğulluğunu da gerektireceğini —bunun da, fikrin fikrinin fikri diye devam eden bir diziyeye yol açacağını— ileri sürerek ilkörneğin doktrininin saçmalığını kanıtlamaya çalışan rasyonalist muhalefet ise, meselenin özünü kavrayamamıştır, çünkü çoğulluk hiçbir şekilde ilkörneksel kökenlerin seviyesinde ele alınamaz. İlkörneksel kökenler ilkesel bir biçimde, varlığın içinde ve Varlık sayesinde ayırdeğildirler; bu bağlamda, Varlık, bütün

¹²Hindu terminolojisinde, *nāma-rupa*, 'isim ve biçim' ayrımı, söz konusu nosyonun bu yönüyle ilişkilidir; burada 'isim' ile bir varlığın veya şeyin özü, 'biçim' ile sınırlı ve harici varoluşu anlatılmak istenir.

olası kristalize biçimleri potansiyel olarak içeren benzersiz ve homojen bir kristal olarak tasavvur edilebilir.¹³ Bu yüzden, kesret ve nicelik sa-dece ilkörneğin 'maddi' yansımaları düzeyinde varolur.

Buradan da, bir türün kendi içinde sabit bir 'biçim' olduğu ortaya çıkar; değişkenler içerse bile (bu değişkenler, nasıl bir ağacın dalları gövdesinden ayrı değilse, benzersiz bir özel biçimin kendisinden ayrı düşünülemez çeşitli 'izdüşümleri' dir), evrim geçirip başka bir türe dönüşemez.

Yakın zamanlarda belirtildiği gibi,¹⁴ Darwin'in öncülük ettiği türlerin evrimi tezinin tümünde tür ile basit çeşitleme birbirine karıştırılmıştır. Bu tezin savunucuları, gerçekte, belirli, özgül bir cinsin çatısı altında bir değişkenden başka bir şey olmayan bir özelliği, yeni bir türün 'tomurcuğu' veya başlangıcı olarak görmüştür. Ancak bu yanlış benzetme, türlerin paleontolojik gelişiminde açığa çıkan sayısız uçurumu doldurmaya yeterli değildir; akraba türler derin uçurumlarla ayrıldığı gibi, balıklar, sürüngenler, kuşlar ve memeliler gibi farklı takımlar arasında herhangi olası bir bağlantının varlığını kanıtlayacak biçimler de yoktur. Şüphesiz yüzgeçlerini karada sürünmek için kullanan balıklar vardır, ancak bu yüzgeçlerde bir kolun veya bir pençenin oluşmasını mümkün kılacak bir eklem en ufak belirtisini bile aramak boşuna olacaktır. Aynı şekilde, sürüngenlerle kuşlar arasında bazı benzerlikler varsa bile, iskeletleri temelde farklı yapılara sahiptir. Bu yüzden, sözel gelimi bir kuşun çok karmaşık çene eklemleri ve buna bağlı olarak işitme sistemi, sürüngenlerdekinden tamamiyle farklı bir yapıdadır; birinin diğerinden nasıl geldiğini anlamak güçtür.¹⁵ Meselâ ünlü fosil kuş *Archaeopteryx*, kanatlarının ucunda pençeleri olmasına, dişleri ve uzun bir kuyruğu bulunmasına rağmen keskin bir kuştur.¹⁶

¹³Varlık'ın içerdiği imkânların ayrırcı olmayan farklılığına ilişkin olarak sunulabilecek bütün imgelerin eksik ve paradoksal olduğu açıkça bellidir.

¹⁴Douglas Dewar, *The Transformist Illusion* (Dehoff Publications, Murfreesboro, Tennessee, 1957). Ayrıca bkz. Louis Bounoure, *Déterminisme et Finalité* (Collection Philosophie, Flammarion, Paris).

¹⁵Dewar, *The Transformist Illusion*.

¹⁶age.

Dönüşümcülük taraftarları bazen ara biçimlerin yokluğunu açıklamak için bu biçimlerin kusurlu ve rizikolu olduğu için yok olmuş olabileceklerini ileri sürmüşlerdir, ancak bu görüş, türlerin evrimini sağlayan faktör olduğu varsayılan doğal ayıklama ilkesiyle çelişir: Ara biçimlerin sayısının, çoktan bir biçim kazanmış olan ataların sayısıyla kıyaslanamayacak denli çok olması gerekirdi.

Ayrıca, türlerin evrimi, belirtildiği gibi kademeli ve sürekli bir süreci temsil ediyorsa, zincirdeki bütün gerçek halkalar —ve tabii peşine başka halkalar eklenecek olanlar— hem uçta hem ortada yer almış olacaktır; bu durumda bazılarının neden diğerlerinden çok daha rizikolu olması gerektiğini anlamak zordur.¹⁷

Modern biyologlar arasında daha insafli olanları, türlerin yaradılışının (tekininin) nasıl tamamıyla fiziksel ve zamansal bir oluşumun 'yatay çizgisi' üzerinde yer alamayacağını kavrayamadıkları için, ya dönüşüm kuramını reddederler, ya da bunun 'işleyen bir hipotez' olduğunu ileri sürerler. Jean Rostand'a göre,

dönüşümcülüğün ileri sürdüğü dünya, her tarafı aynı olan, hayali, gerçeküstü bir dünyadır. Her zaman dönüp dolaşip gelinecek en önemli konu, en küçük olasılıkla bile evrimin tek bir sahici fenomeninde (olgusunda) hiç yer almamış olduğumuzdur... Doğanın günümüzde, dönüşüm tezinde kastedilen gerçek organik başkalaşım karşısındaki hayretimizi azaltabilecek hiçbir şey sunmadığı izlenimini taşıyoruz. Hayatın yaradılışı konusunda olduğu gibi, türlerin yaradılışı konusunda da doğa-

¹⁷Teilhard de Chardin (*The Human Phenomenon*, s. 120) bu konuda şöyle yazar: 'Doğal olarak hiçbir şey bir başlangıç kadar narin ve geçici değildir. Bir zoolojik grup ne kadar yeniyse, özellikleri de o kadar oturmamış olur. Boyutları zayıftır. Bu grubu oluşturan bireyler nispeten az sayıdadır ve bunlar da hızla değişmektedir. Hem mekân hem zaman içinde, canlı bir dalın çiçek sapı (veya tomurcuğu, aynı şey) minimum farklılaşma, büyüme ve direnç gösterir. Öyleyse zamanın bu zayıf kuşak üzerindeki etkisi ne olur? Zamanın bu kuşağı izi bile kalmayacak şekilde yok etmesi kaçınılmazdır.' Bir seçece 'ağacıyla' gerçek bir bitki arasındaki tümüyle harici ve klasik benzerliği kendi amaçları doğrultusunda sömüren bu akıl yürütme tarzı, bu yazarın düşüncü biçimini karakterize eden 'hayali soyutlama'nın bir örneğidir.

yı oluşturan güçlerin artık doğada bulunmadığı izlenimini taşıyoruz...¹⁸

Buna rağmen, bu biyolog dönüşüm kuramından da vazgeçmez.

Memelilerin kertenkelelerden, kertenkelelerin de balıklardan geldiğini kesinlikle inanıyorum —çünkü tersine inanmak için hiçbir sebep göremiyorum— ancak böyle bir şeyi söylerken ve düşünürken, bu fikrin hazmedilmezliği de gözardı etmemeye çalışıyorum ve gülünç bir yorumla bunun imkânsızlığını bir kez daha kanıtlamaktansa, bu rezilce başkalaşımın kökeninin belirsiz olduğunu söylemeyi tercih ediyorum.¹⁹

Paleontolojinin kanıtlayabildiği tek şey, birbirini izleyen yeryüzü katmanlarında bulunan fosillerden anlaşıldığı gibi, çeşitli hayvan biçimlerinin nispeten farklılaşmış —ancak basit olmayan²⁰— organizmalardan çok daha karmaşık biçimlere doğru belirsiz bir biçimde yükselen bir sıra içinde ortaya çıktığıdır. Ancak bu yükseliş, belirgin ve sürekli bir çizgi halinde değildir, sıçramalarla ilerlediği anlaşılmaktadır; diğer bir deyişle, bütün hayvan kategorileri aynı anda, gerçek ataları olmadan ortaya çıkmıştır. Bu düzen ne anlam ifade eder? Sadece şunu: Maddî düzlemde, basit veya nispeten farklılaşmamış olan, daima farklılaşmış ve karmaşık olandan öncedir. Bunlar, özlerin faaliyetini yansıtırken bir yandan da tersine çeviren bir aynayı çağırıştırır; ilkesel düzende mükemmel 'biçimler' önceden var olurken, ağaçtan önce tohumun, çiçekten önce tomurcuğun gelmesinin nedeni budur. Bu yüzden, hayvan biçimlerinin yükselen bir hiyerarşiye göre birbirini izlemesi, sürekli ve toplu bir biçimde yaratıldıklarını hiçbir şekilde kanıtlamaz.²¹

¹⁸Le Figaro Littéraire, 20 Nisan 1957.

¹⁹age.

²⁰Elektron mikroskopu tek hücreli bir varlıktaki fonksiyonların şaşırtıcı bir karmaşıklığa sahip olduğunu ortaya koymuştur.

²¹Dönüşüm kuramını desteklemek için en yaygın biçimde değinilen örnek, Equidae'nin varsayılan soy ağacıdır. Charles Depéret bunu şöyle eleştirir: 'Jeolojik gözlemler,

Tam aksine, çeşitli hayvan biçimlerini bir diğerine bağlayan şey, kendini az çok bu hayvanların yapılarıyla ele veren ve bu hayvanlar, kuşlar ve memelilerde olduğu gibi daha üstün bir bilince sahipeler daha belirgin olan ortak bir modeldir. Bu model, özellikle vücudun simetrisiyle, ellerin, ayakların ve duyu organlarının sayısı ve belli başlı iç organların biçimiyle kendini belli eder. Bazı organların, özellikle duyu organlarının tasarımı ve sayısının sadece dünyevî ortamlara uygun olduğu ileri sürülebilir; ancak, bunun tersi de söylenebilir, çünkü bu ortamları tam da duyu organları kavrayıp sınırlar. Aslında, bütün hayvan biçimlerinin temelini oluşturan model, mikrokozmosla makrokozmos arasındaki benzerliği doğrular. Bu ortak kozmik kalıbın karşısında, türler arasındaki farklılıklar ve onları ayıran uçurumlar daha da belirginleşir.

Doğa, dönüşümcülük taraftarlarının boşuna aradığı 'kayıp halkalar' yerine, sanki alay edercesine, bir türün önceden beri kurulmuş olan çatisını bozmadan, onlara yabancı bir türün veya takımın görünüş ve huylarını taklit eden çok çeşitli hayvan biçimleri sunar. Bu yüzden, söz gelimi balinalar memelidir, ancak balıkların görünüş ve davranışına sahiptirler; sinekkuşların görünüşleri, alacalı bulacalı renkleri, uçuşları ve beslenme biçimleri kelebeklerinkine benzer; armadillo bir memeli olmasına karşın, bir sürüngen gibi pulları vardır v.s. Taklit biçimlere sahip olan bu hayvanların çoğu, nispeten geri kalmış türlerin biçimlerini almış olan ileri türlerdir; bu gerçek, bir evrimde ara halka olarak görülmeleri olasılığını *a priori* yok eder. Belirli ortam şartlarına adapte olmaları sonucu bu biçimi aldıkları yorumu ise hiç de güvenilir değildir: Örneğin, herhangi bir kara memelisi ile yunus arasındaki ara biçimler ne olabilir?²² Bu kadar çok uç örnek oluşturan

bu cinsler arasında hiçbir kademeli geçişin olmadığını açık bir biçimde ortaya koyar; ilk *Architerium* ortaya çıktığında, son *Palaetherium*'un soyu kendini dönüştürmeden tükenmişti bile. *Architerium*'un soyu değişiklik göstermeden tükendiğinde ise, birden bire yerini *Hipparion* aldı.' (*Les Transformations du Monde animal*, s. 107). Ayrıca şunlar da eklenebilir: genelde türlerin yaradılışının bir özeti olarak görülmesine rağmen, at embriyolojisinde atın varsayılan ilkel biçimleri pek gözlenmez.

²²Bir kara hayvanının balınaya dönüşebileceği varsayımı konusunda Douglas Dewar

bu 'taklit' biçimlere yukarıda belirttiğimiz fosil kuş *Archaiopteryx*'i de eklemek gerekir.

Her bir hayvan takımı, karşılık gelen türlerin ilk örneklerini içeren bir ilkörneği temsil ettiği için, kendi kendimize 'taklit' hayvan biçimlerinin varlığının, özsel biçimlerin değişmezliğiyle çelişip çelişmediğini sorabiliriz; ancak mesele bu değildir, çünkü tam aksine bu biçimlerin varlığı, belirli bir tür veya özsel biçime özgü bütün olasılıkları mantıksal olarak tüketerek bu değişmezliği kanıtlar. Sanki doğa balıkları, sürüngenleri, kuşları ve memelileri bütün ayırdedici özellikleriyle birlikte meydana getirdikten sonra bile, gerçek bir memeli olmasına rağmen bir balığın hemen hemen bütün özelliklerine de sahip olan yunus gibi, veya etle kaplı bir iskelete sahip olsa da, zamanla, yumuşakçalardakine benzer bir dış kabuk geliştiren kaplumbağa²³ gibi bir hayvan üretebildiğini göstermek istemiştir. Doğa böylece bir yandan, aslında hiç muğlak olmayan özsel biçimlere bağlı kalırken, çok yönlü gücünü, tükenmez üretme kapasitesini de sergiler.

Her özsel biçim —veya her ilkörnek— bir şekilde, ancak şaşmaz bir biçimde diğer bütün ilkörnekleri de içerir; diğer aynaları yansıtan bir ayna gibidir; bu aynalar da kendisini yansıtır.²⁴ Türlerin karşılıklı olarak birbirini yansıtması, en derin anlamıyla Varoluş'un veya Varlık'ın birliğinin metafizik homojenliğinin bir ifadesidir.

Bazı biyologlar, türlerin paleontolojik ilerleyişinde kesintilerle karşılaştıklarında, sıçramalı bir evrim kuramı ortaya atarlar ve bu kuramı akla yatkın bir hale getirmek için, bazı yaşayan türlerde görülen ani mutasyonları örnek verirler. Ancak bu mutasyonlar bir anomaliden veya bir çöküşten öteye gitmez; örneğin, albinoların, cücelerin ve-

şöyle yazar: 'Dönüşümcülere sık sık meydan okuyarak, bu sözde dönüşümün ara safhalarında bulunduğunu iddia ettikleri ataları akla yatkın bir biçimde tanımlamalarını istiyorum': (*What the Animal Fossils Tell Us*, Çev. Vict. Enst., cilt LXXIV).

²³Kaplumbağanın iskelet yapısı 'zirhli' bir hayvanın bir uç örneğini andırmasına karşın, aynı zamanda evrime uğramamış biçiminin fosiller arasında da bulunması anlamlıdır. Aynı şekilde, örümcek, avıyla eşzamanlı olarak ve ağ örme yeteneği de gelişmiş bir halde ortaya çıkmıştır.

²⁴Bu imge Sufi 'Abdulkerim el-Cilî'nin *İnsanü'l-Kamil* adlı kitabında, 'İlahî Birlik' konulu bölümde kullanılmaktadır.

ya devlerin aniden ortaya çıkışı gibi. Bu özellikler kalıtsal olduğunda bile, anomali olmaya devam etmiş ve asla yeni, özgül biçimler oluşturmamıştır.²⁵ Bunun olması için, mevcut bir türün yaşamsal tözünün, yeni ortaya çıkan özgül bir biçime 'plastik malzeme' olarak hizmet etmesi gerekirdi; yani pratikte, bu mevcut türün bir veya birkaç dışısının aniden yeni bir türün yavrularını doğurması gerekirdi. Simyacı İngiliz Richard şöyle yazar:

Hiçbir şey, bunu kendi içinde barındırmayan bir şeyden üretilemez; bu yüzden, her tür, her cins ve her doğal takım kendine özgü sınırlar içinde gelişir ve özünde farklı bir takıma göre değil, kendi türüne göre ürer; bir canlının döllenebilmesi için aynı dölden olması gerekir.²⁶

Aslında evrim tezinin, sadece 'yaratılış mucizesinin' değil, Kutsal Kitap'ta simgeleştirilerek anlatılan —ve büyük ölçüde duyum ötesi olan— kozmogonik sürecin (evrenin yaratılışı sürecinin) yerini de alması hedeflenmiştir; daha gelişmiş olanın saçma bir biçimde daha az gelişmiş olandan türediğinin ileri sürüldüğü evrimcilik, bu sürecin ve ya bu 'sudûr'un (oluşun) tam tersidir. (Bu sözcüğün oluşçu delalet ile hiçbir ilgisi yoktur, çünkü burada ontolojik ilkenin aşkınlığından ve değişmezliğinden hiçbir şekilde şüphe edilmez.) Evrimcilik tek kelimeyle, gerçekliğin tamamen fiziksel olanlar dışındaki 'boyutlarını' kavrayamama yeteneksizliğinden —bu modern bilime özgüdür— kaynaklanmaktadır; türlerin 'dikey' yaratılışını anlamak için, Guénon'un çeşitli paleontolojik devirler boyunca maddî (kesif) durumun giderek katılaşması hakkında söylediklerini hatırlamak yerinde olacaktır.²⁷ Katılaşma terimiyle ilk çağlarda taşların yumuşak olduğunun anlaşılması gerektiği açıktır, çünkü bu, o zamanlar bazı fiziksel niteliklerin —özellikle de sertlik ve yoğunluğun— eksik olduğu anlamına çekilebilir; zamanla sertleşen ve sabitleşen şey, bir bütün olarak mad-

²⁵Bounoure, *Déterminisme et Finalité*.

²⁶*Golden Treatise, Museum Hermeticum*'dan alındı (Frankfurt, 1678).

²⁷Guénon, *The Reign of Quantity and the Signs of the Times*.

desel durumdur. Sonuçta da, bu maddesel durum artık lâtif (*subtle*—maddesel olmayan) biçimlerin damgasını doğrudan doğruya taşımaz. Şüphesiz maddî durum, kendi ontolojik kökeni olan ve tümüyle ona hükmeden lâtif durumdan kopuk olamaz, ancak iki varoluş durumu arasındaki ilişki artık başlangıçta sahip olduğu yaratıcılığa sahip değildir; bir meyvenin olgunlaşınca daha sert bir kabukla kaplanması ve artık ağacın özsuyla beslenmemesi gibi. Maddî varoluşun henüz bu katılma derecesine ulaşmadığı döngüsel bir safhada, yeni, özgül bir biçim, doğrudan doğruya, lâtif veya *animik* (cansal) durum içindeki ilk 'yoğunlaşma'sının başlangıç noktasından itibaren kendini ortaya koymaya başlayabilirdi;²⁸ yani, farklı hayvan türleri, mekânsal olmayan biçimler olarak, ancak yine de belirli bir 'madde', lâtif bir dünyaya ait bir madde görüntüsünde maddî dünyanın hemen üstündeki bir düzeyde önceden beri vardı. Bu biçimler, maddesel durumun onları kabul etmeye hazır olduğu her seferde bu düzeyden maddî duruma 'indiler'; bu 'iniş' ani bir pıhtılaşmaya benziyordu ve bu yüzden başlangıçtaki animik (cansal) biçimin sınırlanmış ve parçalanmış halini andırıyordu.

Hint-Tibet kozmolojisi, insanlar söz konusu olduğunda bu iniş —ki aynı zamanda bir düşüştür— *devalar*la *asûralar* arasındaki mitolojik bir savaş olarak anlatır; *devalar* insanı sıvı, değişken ve saydam bir bedenle —diğer bir deyişle, lâtif bir biçimde— yaratmıştır. *Asûralar* ise onu adım adım ilerleyen bir taşlaşmayla yok etmeye çalışır; insan bedeni şeffaflığını yitirir, değişmez bir yapıya bürünür ve iskeleti taşıyarak hareketsiz hale gelir. Bunun karşılığında *devalar*, kötülükleri iyiliklere çevirerek, kemikleri kırıp eklemeleri oluşturur ve zihni hapseden kafatasını delerek duyu organların bulunacağı oyukları açarlar. Bu şekilde, taşlaşma süreci en uç sınırına varmadan kesilir ve

²⁸Türlerin, lâtif —bir küreye benzeyen çift eşeyli biçimlerini hâlâ korudukları— bir 'ilk-madde' olarak yaratılmaları ve peşine duyumsanabilir (ağır, şeffaf olmayan, ve fani) maddeler halinde 'kristalleşerek' somutlaşmaları konusunda bkz. Frithjof Schuon, *Light on the Ancient Worlds* (World Wisdom Books, Bloomington, Indiana, 1984), Böl. 2, 'Düşüşün İzinde' ve *Dimensions of Islam* (Fernhill House, New York, 1970), böl. 2, 'Beş İlahî Kat'.

insanın göz gibi bazı organları maddî olmayan durumlarını bir ölçüde korurlar.²⁹

Bu hikayede tasvir edilen lâtif dünya yanlış anlaşılmalıdır. Ancak duyum ötesi olandan duyumsanabilir olana uzanan maddeleşme sürecinin bizzat maddî veya somut varoluş durumu içinde düşünülmesi gerektiği kesindir; böylece yeni bir türün ilk nesillerinin yeryüzü katmanlarında hiçbir iz bırakmadığı tereddüt etmeden söylenebilir. Bu yüzden, bir türün, özellikle de insanın atalarının duyumsanabilir madde içinde araştırılması boşuna olur.

Dönüşüm kuramı gerçek kanıtlara dayanmadığı için, gerekçe ve çıkarımları, yani insanın alt-insan kökenli olduğu yolundaki kuram havada kalır. Bu tezi savunmak için ileri sürülen olgular kronolojik sırası birbiriyle tutarlı olmayan bir grup iskeletle sınırlı kalır: 'Steinheim insanı' gibi bazı iskelet türlerinin, "Neanderthal insanı" gibi görünüşte daha ilkel olan türlerden daha önce geldiği ileri sürülür; ayrıca 'neanderthal insanı' şüphesiz bu taraflı kuramda savunulduğu kadar maymunu değil.³⁰

İnsan türünün hangi noktada başladığını, ön-insan olarak kabul edilen türün ne derece evrim geçirdiğini sormak yerine, maymunun gelişiminin nereye kadar vardığını sorarsak, her şey daha farklı bir açıdan görülebilir, çünkü anatomileriz çok insana benzeyen birçok antropoid (insanımsı) maymun türünün bulunması mümkün olsa bile, bir iskelet parçası, her ne kadar insanla bağlantılı olursa olsun, insandaki en önemli özelliğin, yani aklın bu canlıda da bulunduğunu kanıtlamaz.

Her ne kadar paradoksal görünürse görünsün, insanla antropoid maymunlar arasındaki benzerlik tam da insanı diğer bütün hayvanlardan ayıran farklılıkla —kademeli değil özsel farklılıkla— açıklanabilir. Antropoid biçim, insanı karakterize eden 'temel' unsur olmadan açıklanabildiği için, —bu 'temel' unsur, her şeyden çok, insanın anatomik

²⁹bkz. Krasinsky, *Tibetische Medizin-Philosophie*.

³⁰Genelde, bütün bilim taraflı kuramlarla, aldatmacalarla ve düşüncesizce popülerleştirilmiş keşiflerle neredeyse tıka basa doludur. bkz. Dewar, *The Transformist Illusion*.

açından dik durabilmesidir— antropoid biçimin varlığı kabul edilebilir; diğer bir deyişle, salt hayvanlar düzeyinde, insan anatomisinin planını kendine özgü bir biçimde —yani kendi düzeyinin kanunlarına göre— tekrarlayan bir biçim bulunabilir; maymun insanın öncülüdür, ancak evrimsel bir safha nedeniyle değil, varoluşun her düzeyinde benzer canlıların bulunabileceğini gösteren bir kanun olduğu için.

İlkel insana ait olduğu ileri sürülen fosillerle ilgili olarak da şu soru sorulabilir: Bu iskeletler günümüz insanının ataları olarak görebileceğimiz insanlara mı aitti, yoksa paleontolojik bir devrin sonundaki bir afetten kurtulan, ancak şu anki insanlığın başlangıcında önce yok olmaktan kurtulamayan birkaç grubun varlığını kanıtlamaya mı yarar? Bunlar ilkel insan değildir büyük olasılıkla; gerçek atalarımızın zamanında yaşayıp yaşamadıkları şüpheli olan, nesli bozulmuş insanlar olabilirler. Birçok halkın folklorunda uzun zaman önce, uzak ülkelerde yaşayan devlerden veya cücelerden bahsedildiğini biliyoruz; bu iskeletler arasında da bazı devlik vakaları görülür.³¹

Sonuçta, çoğu eski insanın, ya henüz bedenlerinin maddeleşmemiş veya 'katlaşmamış' olması ya da zamanın kozmik koşulları doğrultusunda manevî durumlarını korumuş olmaları nedeniyle mutlaka somut izler bırakmalarının gerekmediği bir kez daha hatırlanacak olursa, ölüm anında fiziksel bedenin yeniden lâtif (maddesel olmayan) 'beden' içine emilmesinin mümkün olabileceği düşünülebilir.³²

Şimdi de, günümüzde hayli moda olan, paleontolojinin manevî bütünleşmesi gibi bir şey olma iddiasındaki, ancak gerçekte insanlığın belirsiz bir biçimde ilerlediği inancından tekdüze ve totaliter bir kolektivizme varana kadar bütün önyargıları içeren, bütün bunların merkezine de makina kültürü koymayı unutmayan ve en kaba maddeciliğin tamamıyla zihinsel bir biçimde yüceltilmesinden başka bir şey olmayan bir tez hakkında birkaç söz söyleyelim: burada Teilhard ev-

³¹Java'daki Meganthrop ve Çin'deki *Gigantopithecus* gibi.

³²Bazı çok istisnai örneklerde de görüleceği üzere —Yunus Peygamber, İlyas Peygamber ve Bakire Meryem gibi— bu paleontolojik devirde de fiziksel bedenin yeniden ruhsal 'beden' içine emildiği bilinmektedir.

rimcilğini kastettiğimiz açıktır.³³ Evrimci sistemdeki gedikleri hiç dert etmeyen, ve büyük ölçüde vaktinden önce popülerleşen dönüşüm tezinin yarattığı ortamdan güç alan Teilhard de Chardin'e göre, bizzat insan, tek hücreli organizmalarla başlayan ve Tanrı'yla bütünleşmiş, bir tür global, kozmik varlıkla sona eren bir evrim içinde sadece bir ara varoluş durumunu temsil eder. Burada bir çılgınlığa dönüşen, her şeyi tek anlamlı ve kesintisiz tek bir genetik çizgiye geri götürme çabası, maddî düzlemi aşar ve yazarın sanki somut gerçeklerle uğraşmış gibi harfi harfine kabul ettiği, yapay imgelerle donatılmış bir soyutlama ile kendini belli eden sorumsuz ve hırslı bir 'zihinselleştirme'ye dönüşür. Sözde birlik içinde olduğu iddiası bir tuzaktan başka bir şey olmayan, ilişkisiz birçok unsurun varsayılan birleşiminden oluşan hayalî soyağacından daha önce söz etmiştik. Teilhard, bu soyağacını kendi keyfince, tamamen çizelge halinde, dallarını —veya kendi deyişile 'kademelerini'— tamamlayarak ve insan türünün bulunduğu varsayılan yerin en yüksek kademeyi oluşturduğunu ileri sürerek genişletmiştir. Benzer bir biçimde, düşünce tarzı soyuttan somuta, metaforik olandan sözde gerçek olana kayan Teilhard, tek bir sahtebilim patlaması içinde mekanik kanunları, yaşamsal güçler, psişik unsurlar ve manevî varlıklar gibi çok farklı gerçeklikleri aynı potada eriterek birleştirir. Şu karakteristik pasajı aktarmadan geçmeyelim:

İnsanın ortaya çıkışıyla başlayan biyolojik devrimi açıklayan şey bir bilinç patlamasıdır; bu bilinç patlamasını açıklayan şey ise,

³³ Kolektif beyinselleşme'yi hızlandırmak için cerrahi yöntemlerin kullanılmasını savunan Teilhard'ın maddeciliği bütün açıklığı ve sapıklığı ile ortadadır. *Man's Place in Nature* (Harper ve Row, New York, 1966). Yazarın kendini daha çok eleveren şu sözlerini de aktaralım: 'Nihayet günümüzün bölünmüş insanlığı gözleri kamaştıran İlerleme nosyonu ve İlerleme'ye duyulan inanç sayesinde yeniden kurulabilir... I. Perde Bitti! Atomun çekirdiğine ulaştık! Sırada süpermoleküller meydana getirilerek maddeye hayat verilmesi, insan organizmasının modelinin hormonlarla oluşturulması, genler ve kromozomlarla oynayarak kalıtımın ve cinsiyetlerin denetlenmesi, psikanalizin açtığı yolda düşüncelerin düzenlenmesi ve özgürleştirilmesi, insan kitlesi içinde hâlâ uyumakta olan düşünsel ve duygusal güçlerin uyandırılması ve kontrol altına alınması var?' (*Planète III*, 1944), s. 30. Doğal olarak Teilhard insan türünün evrensel, bilimsel bir yönetimle idare edilmesini önerir —kısacası bütün gereken Deccal'ın saltanatının gelmesidir.

şimdiye kadar geçirmez olan ve dolaysız Psişizm kuşağını yansıtan Psişizm kuşağından ayıran yüzey üzerinden geçen ayrıcalıklı bir (hücrel oluşumun' diğer bir deyişle, zoolojik bir kolun çapının sağladığı geçittir sadece. İşte bu çağı izleyerek kritik bir düzenleme (veya buradaki anlamıyla kaydetme) noktasına ulaşıncaya, öngörü ve icat etme yetenekleri gelişinceye kadar Hayat kendi merkezi üstünde odaklanır...³⁴

Bu yüzden, (fiziksel bir süreç olan) 'hücrel oluşum'un etkisi, (bir tasvirden başka bir şey olmayan) 'zoolojik bir kol'un iki psişik kuşağı ayıran (tamamiyle varsayımsal) yüzey üzerinden geçmesini sağlar... Ancak Teilhard'ın *distinguos*'u (başkalaşmayı) hesaba katmaması bizi şaşırtmamalı, çünkü kendi kuramına göre, zihin başkalaşmış maddeden başka bir şey değildir!

Tanrı'nın maddeyle birlikte evrim geçirdiğini ileri süren bu yazarın garip dinbilimini tartışmaya ara vermeden, ancak Antikite peygamberleri ve alimleri ve bu türden başka 'az gelişmiş' varlıklar hakkında düşündüklerini de ağızımıza almadan şunları söyleyeceğiz: İnsan, hem fiziksel hem manevî doğası açısından aşıpten süpermene uzanan evrimin bir aşamasından başka bir şey değilse, bütün bu evrimin içinde yerinin neresi olduğunu nesnel olarak nasıl bilebiliriz? Bu sözde evrimin bir eğri veya bir helezon oluşturduğunu varsayalım. Bu evrimin bir parçasından başka bir şey olmayan insan —ki, bir hareketin bir 'parçasının' o hareketin bir safhası olduğu unutulmamalıdır— bu evrimden dışarı çıkıp kendisine, 'Ben şu şekilde gelişen bir helezonun bir parçasıyım' diyebilir mi? Artık insanın kendi durumu hakkında yargıya varabileceği kesindir —dahası, Teilhard de Chardin de bunun farkındadır. Aslında insan diğer dünya yaratıkları içindeki yerini bilir, hatta hem kendisini hem de dünyayı nesnel olarak bilen tek kişidir. İnsan, kesin olmayan bir evrimin sadece bir safhası olmak bir yana, temelde merkezi bir olasılığı temsil eder ve bu yüzden de eşsiz, yeri doldurulmaz ve kesindir. İnsan türünün daha mükemmel ve daha

³⁴Man's Place in Nature, s. 62-63.

'manevî' bir biçime doğru evrim geçirmesi gerekseydi, zaten İlahî Ruh ile dünya düzleminin 'kesişme noktası' olmazdı; ne selamete erişebilirdi ne de düşünsel olarak oluş (sudûr) akıntısının üstesinden gelebilirdi. Bu düşünceleri Yeni Ahit'in bakış açısından ifade edersek: insan biçimi gerçekte 'dünya üzerindeki tanrı' olmasaydı, diğer bir deyişle kendi kozmik düzeyi açısından niteliksel olarak merkezde ve kesin olmasaydı, Tanrı insan olur muydu?

Teilhardçılık, zamanımıza özgü bir alamet olarak, akıl kabuğunun (kafatasının) sertleşmesi sırasında oluşar³⁵ ve yukarıya, gerçek ve aşkın birliğin göğüne doğru değil de, aşağıya, psişizm dünyasının alt katlarına doğru açılan çatlaklara benzetilebilir. Kendi süresiz dünya görüşünden bıkan maddeci zihniyet ister istemez yanlış bir sürekliliğe veya birliği, zehirli, sahte bir maneviyatçılığa doğru kayar. Bu yanılğı ve maddileşmiş inanç —veya bu yüceltilmiş maddecilik— bu noktada özel bir önem taşıyan bir safhayı belirler.

(V) MODERN PSİKOLOJİ

'Psikolojinin nesnesi psişiktir; ne yazık ki öznesi de öyle.' Günümüzün ünlü psikologlarından biri böyle der.³⁶ Bu görüşe göre, her psikolojik yargı kaçınılmaz olarak nesnesinin, temelinde öznel hatta ihtiraslı ve tarafı doğasına katkıda bulunur; çünkü bu mantığa göre ruh ancak ve ancak kişinin kendi ruhu aracılığıyla anlaşılabilir. Kişinin kendi ruhu ise psikologlara göre tümüyle psişiktir. Bu yüzden, her ne kadar nesnellik iddiasında olursa olsun, hiçbir psikolog bu ikilemden kaçamaz ve bu alandaki olumlamaları ne kadar kategorik ve genelse o kadar şüpheli olur; modern psikoloji kendine karşı dürüstçe yaklaşırsa kendisi de bu yargıya varır. Ancak dürüst olsa da olmasa da, yukarıda aktardığımız sözlerde görülen görecelik modern psikolojinin doğasında hep vardır. Bu görecelik, psişik unsurun insana ait en önemli gerçek olduğu savındaki bir tür Prometeciliktir aynı zamanda. Bu öğretinin

³⁵Guénon, *The Reign of Quantity*, Böl. 15, "Sıradan Hayat' Yangılısı."

³⁶C.G. Jung, *Psychology and Religion* (New Haven, Yale, 1938) s. 62.

içindeki çeşitli ayrılıkların nedeni budur ve dokunduğu her şeyi —tarihi, felsefeyi, sanatı ve dini— kirletene kadar da bu öğretiyi etkisi altına alır; her şey dokunuşuyla psikolojikleşir ve bu yüzden de öznelleşir. Böylece nesnel ve sabit kesinliklerden yoksun kalır.³⁸

Ancak bütün *a priori* görecelikler, kendi içlerinde kaldıkları sürece insanı bir sonuca ulaştırmazlar. Modern psikolojinin bakış açısı kabul edildiği gibi güvenilmez olmasına karşın, bütün diğer bilimler gibi davranır: yargılara varır ve bunların geçerliliklerine inanır. Bu bağlamda, kabul etmese bile ister istemez içkin bir kesinliğe yaslanır: psişiğe, ona belirli sınırlar dayatan egosentrik bir önyargı veya belirli bir 'göz boyamacılık' hakim olduğu için, psişik olanın 'özel' olduğunu görebiliyorsak, bunun nedeni içimizde bu sınırlama ve yönelimlere hedef olmayan, bunların aşan ve ilkesel olarak bunlara hakim olan bir şey olmasıdır. Bu şey akıldır ve normalde *psyche*'nin istikrarsız ve belirsiz doğasına ışık tutabilecek ölçütleri bize sağlayan tek şeydir. Bu açıktır, ancak yine de modern bilimsel ve felsefi düşünüş tarzının tamamıyla dışında kalır.

Hepsinden önemlisi akıl ile idrakı (reason) birbirine karıştırmak gerekir: idrak aslında aşkın aklın zihni yansımasıdır, ancak pratikte ne anlaşılırsa odur, yani modern bilimlerde işleyişi bizzat ampirik yöntemle sınırlanmıştır; bu düzeyde idrak, bir hakikat kaynağı olmaktan çok bir tutarlılık ilkesidir. Modern psikolojiye göre bu bile değildir, çünkü bilimsel rasyonalizm (usculuk) insana fiziksel dünyayı gözlerken görece istikrarlı bir çerçeve sunuluyorsa bile, iş ruh dünyasını

³⁷Psikolojiyle felsefenin birbirlerine göz kırpmasında şaşılacak bir şey göremiyorum; felsefenin temelini oluşturan düşünme eylemi psikolojiyi doğrudan ilgilendiren psişik bir eylem değil midir? Felsefeyi, dinbilimini ve başka birçok şeyi içeren psikolojinin, bütün kaplamıyla birlikte ruhu da içermesi gerekmez mi? Son derece zengin bir çeşitlilik kazanmış olan dinlerin karşısında, hakikatin ya da yanlışın yüce bir örneği olarak insan ruhunun değişmez verileri açığa çıkar.' (C.G. Jung, *L'Homme à la Découverte de son Ame* (Paris, 1962, s. 238)). Bu, hakikatin yerine psikolojiyi geçirmek demektir; doğası itibarıyla değişmez olanın, yani zekanın dışında hiçbir 'değişmez veri' olmadığı bütünüyle unutulmuştur. Her iki durumda da, 'düşünme eylemi' 'psişik bir eylemden' başka bir şey olmasa bile, birçok 'psişik eylemden' sadece biri olduğuna göre psikoloji hangi hakla 'en yüce örnek' olarak ortaya çıkar?

tanımlamaya gelince yetersiz kaldığı ortaya çıkar; çünkü yüzeydeki psişik hareketler, nedenleri ve hedefleri halihazırdaki deneyim düzleminde yer alanlar, rasyonel terimlerle pek ifade edilemezler. Daha önemsiz —ve genelde bilinçsiz— psişik olasılıkların oluşturduğu kaos, hem rasyonelliğin hem de rasyonelliği aşan şeylerin dışına çıkar; yani bu düşünüş tarzına göre hem psişik dünyanın hem de metafizik alanın büyük bir bölümünün ‘irrasyonel’ olduğu görülecektir. Bu yüzden, modern psikolojinin doğasında bizzat idrakı göreceleştirmeye yönelik olan, psikoloji rasyonel yöntemlerden vazgeçemediği için kendisiyle çelişen belirli bir eğilim vardır. Psikoloji, kendisini amprizm ve Kartezyencilik üzerine kurulu bir bilimin ufkuna sığmayan bir alanla karşı karşıya bulur.

Bu nedenle, modern psikologların çoğu bir tür pragmatizme sığınır; soğuk, duygulardan uzak bir tutum izleyerek, ‘öznelğin’ garantisini ‘tarafı’ deneyimde görürler. Aslında ruhun hareketleri, aynı kesif olgularda olduğu gibi, dışarıdan incelenemez; ne ifade ettiklerini anlamak için bir şekilde yaşanmaları gerekir ve bu da, psikologların daha baştan dürüstçe işaret ettikleri gibi, gözlemcinin öznelliğini gerektirir. Deneyi ‘kontrol eden’ zihni yetkeye gelince; az çok keyfi olduğu, kaçınılmaz olarak peşin hükümlerden etkilendiği şüphe götürmeyen bu ‘sağduyu’ da ne demektir? Nitekim, psişik tutumun sözde nesnelliği deneyin belirsiz doğası açısından hiçbir şeyi değiştirmez ve, hem içsel hem de değişmez bir ilke olmadığından, psişik olanı kavramaya uğraşan kişi yeniden psişiğe ilişkin ikilemle yüz yüze gelir.

Bütün diğer gerçeklik alanları gibi nefis de sadece onu aşan şey sayesinde tam anlamıyla bilinebilir. Dahası, insanlar, bireysel özelliklerini aşmalarını talep eden ahlâkî adalet ilkesini benimserlerken kendiliğinden, itirazsız bir biçimde kabul edilir bu. Ancak, irademizi yönlendiren akıl psişik bir gerçeklikten başka bir şey değilse, bu öznelliği aşamazdık; ve zeka özünde hem içsel hem dışsal fenomenler (olgular) düzlemini aşmadıysa, *psyche*'yi de aşmamış olurdu. Bu gözlem, bir anlamda yukarıdan inme ve *a priori* olarak ampirik bir karaktere sahip olmayı talep etmeyen bir psikolojinin zorunluluğunu ve varlığını

kanıtlamaya yeter. Ancak şeylerin bu düzeni kendi doğamızın bir parçası olsa da, asla modern psikoloji katında kabul görmeyecektir; dünnün usculuğuna karşı tepkileri olmasına rağmen, metafiziğe diğer ampirik bilimlerden daha yakın değildir —tam tersi geçerlidir, çünkü, akıl-ötesini (*suprarational*) irrasyonel olan ile bağdaştıran bakış açısı onu yanılığın en kötüsüne iter.

Modern psikolojinin tümüyle yoksun olduğu şey, nefsin yönlerini ya da eğilimlerini kozmik bağlamlarına oturtmasını sağlayacak ölçütlerdir. Geleneksel psikolojide bu ölçütler iki temel 'boyut'a göre sağlanır; bir yandan nefsi ve kiplerini (modalitelerini) varoluş katları hiyerarşisine 'yerleştiren' bir kozmolojiye göre, diğer yandan, manevî bir hedefe yönelik bir ahlâka göre. İkincisi, bireysel ufku geçici olarak kabullenebilir; ancak yine de nefsi kendisinden daha engin bir düzene bağlayan evrensel ilkeleri gözardı etmez. Kozmoloji bir anlamda nefsi çevreler; manevî ahlâk ise nefsin derinliklerine iner. Çünkü bir su akıntısının ona direnen bir nesneye çarpınca gücünü ve yönünü açığa vurması gibi, nefis de sadece değişmez bir ilke karşısında eğilimlerini ve değişimlerini ortaya koyabilir; *psyché*'nin doğasını bilmek isteyen herkes ona direnmelidir ve kişi ancak, filen değilse bile en azından zımnen veya simgesel olarak İlahî Benlik'e veya ondan yayılan bir ışına benzeyen akla tekabül eden bir noktada durursa ona tam anlamıyla direnebilir.

Bu yüzden, geleneksel psikoloji hem kişisel olmayan ve 'statik' bir boyuta (yani kozmolojiye), hem de kişisel ve 'etkin' bir boyuta (yani ahlâka veya erdem bilimine) sahiptir. Bu böyle olmak zorundadır. Çünkü nefse ilişkin gerçek bilgi, kişinin kendisini bilmesiyle elde edilir.

Özünün gözüyle kendi psişik biçimini 'nesnelleştirebilen' kişi, tam da bu yüzden psişik veya lâtif dünyanın bütün imkânlarını bilir; ve bu düşünsel 'vizyon' ruha ilişkin bütün kutsal bilimlerin hem sonucu hem de gerektiğinde kefilidir.

Modern psikologların çoğuna göre geleneksel ahlâk —ki bunu kolaylıkla bütünüyle toplumsal veya klasik ahlâkla karıştırırlar— ara

sıra yararlı olan, ancak genelde bireyin 'normal' gelişimine engel teşkil eden, hatta zararlı olan bir tür psişik barajdır. Bu görüş özellikle Freudcu psikanaliz sayesinde yayılmıştır. Freudcu psikanaliz, bazı ülkelerde günah çıkartma işleminin yerini gaspederek yaygın bir biçimde uygulamıştır; rahibin yerine psikiyatrist geçmiştir, günahların bağışlanmasının yerini, daha önce bastırılmış olan komplekslerin zincirlerinden boşanmasının sağlanması almıştır. Günah çıkartma ayininde rahip yargılayan ve bağışlayan Hakikat'in tarafsız —ve mutlaka ağız sıkı— temsilcisidir; tövbekar ise günahlarını itiraf ederek bu günahların ortaya koyduğu psişik eğilimleri bir anlamda 'nesnelleştir'. Tövbe ederek onlardan uzaklaşır ve rahip günah çıkarttığı anda ruhu yeniden ilk dengesine kavuşur ve kendi ilâhî özüne yönelir. Diğer yandan, Freudcu psikanalizde³⁸ insan psişik içyüzünü Tanrı'nın önünde değil doktoruna açar. Psikanalistin örtüsünü kaldırdığı veya kıskırttığı nefsinin kaotik ve karanlık derinliklerinden sıyrılamaz, tam tersine bunların kendine ait olduğunu kabullenir, çünkü kendisine şöyle demesi gereklidir: "Gerçekte ben buyum." Ve gerçekten faydalı bir içgüdünün yardımıyla böyle bir hayal kırıklığının üstesinden gelemese, bu onda çıkmaz bir leke gibi yer edecektir; çoğu kez kendini kolektif bir vasatlık düzeyinde bırakması, onun için günah çıkarmanın yerini tutacaktır, çünkü insan alçalmışlığa, başkalarıyla paylaşırsa, daha kolay katlanır. Böyle bir analizin bazı vakalardaki tesadüfi veya kısmi faydası ne olursa olsun, dayandığı öncüller bunlar olunca, yukarıda anlatılan durum çok daha olağan bir sonuç olur.³⁹

Geleneksel uygarlıkların tıp ilmi, modern psikoterapinin yerini tutacak bir şey bulamıyorsa, bunun nedeni psişğin psişikle tedavi edilememesidir. *Psyché* belirsiz eylem ve tepkilerin alanıdır. Kendi özgül doğası nedeniyle özünde istikrarsız ve aldattıcıdır, bu yüzden sadece

³⁸Burada sadece Freud'un yöntemi kastedildiği için bu sıfatı kullandığımızı belirtmek gerekir, çünkü günümüzde daha tarafsız ve daha az zararlı bazı psikanaliz biçimleri vardır, ancak bize göre bu hiçbir şekilde onları haklı çıkarmaz.

³⁹René Guénon, her psikanalistin, başkalarını analiz etme yetkisini elde etmeden önce kendisinin de psikanalizden geçirilmesi gerektiği ilkesinin çetrefilli bir sorunu, ilk sırayı kimin alacağı sorununu gündeme getirdiğini gözlemişti.

kendisinin 'dışındaki' veya 'üstündeki' bir şey aracılığıyla tedavi edilebilir. Bazı durumlarda, bedenin çoğunlukla psişik hastalıklarla alt üst olmuş salgı dengesini yeniden norma haline getirerek *psyché*'nin düzelmesine çalışılabilir,⁴⁰ bazen de sadece şeytan kovma⁴¹ dua etme veya kutsal yerleri ziyaret etme gibi manevî yollarla nefis sağlığına kavuşturulabilir.

Modern psikolojinin, yukarıda değinilen manevî yolları psikolojik olarak açıklamaya çalıştığıнын herkes farkındadır. Modern psikolojinin bakış açısına göre, bir törenin yarattığı etki ile dinbilimsel veya mistik yorumu başka başka şeylerdir. Bir törenin keyfi olarak sadece psişik veya öznel alanla sınırlanan etkisi, törenin biçimine göre eyleme geçeceği varsayılan atalardan kalma psişik eğilimlere dayandırılır. Bir törenin veya simgenin —nefs, kendi bireysel veya kolektif ilgilerinin hayali yansımalarına inanırsa kendini tedavi edebilecekmiş gibi— zamandan bağımsız ve insanüstü bir anlamı olduğuna ilişkin hiçbir belirti yoktur. Ancak bu varsayımda modern psikolojinin dert edeceği bir şey yoktur, çünkü, örneğin temel düşünce biçimlerinin, mantık yasalarının sadece atalardan kalma alışkanlıkların kalıntılarını temsil ettiğini iddia ederken bundan da ileri gitmeye hazırdır.⁴² Bu yol, aklın tümüyle reddedilmesine, yerine biyolojik kaderin geçirilmesine çıkar; tabii psikoloji kendi yıkımına sebep olmadan bu kadar ileri gidebilirse.

Nefsi diğer kozmik gerçekliklere veya alanlara göre konumlandırabilmek için, varoluş kademelerini ortak merkezli daireler veya küreler olarak temsil eden kozmolojik şemaya başvurmak gerekir. Görünüş evrenin geosentrik (dünya merkezli) olduğu anlayışından simgesel olarak yararlanan bu şema, kesif dünyayı simgesel olarak dünyevî çev-

⁴⁰Fiziksel bir zehirlenmeye yol açan psişik dengesizlik genelde bir kısır döngü ile sonuçlanır; bu ise psişik dengesizliğin daha da artmasına yol açar.

⁴¹Mutlaka şeytan kovma törenlerini gerektirecek biçimde şeytanın insan nefesine sahip olduğu vakalara günümüzde nadiren rastlanır. Kuşkusuz bunun nedeni şeytanın kötütüklerinin artık gelenek barajı içine 'hapsolmuş' olmaması, az çok her yere 'hafifletilmiş' biçimlerde yayılabilmesidir.

⁴²Söz gelimi mantığın sadece beynimizin fizyolojik yapısının bir göstergesi olduğuna söylerlerken, eğer bu doğruysa bu ifadenin de aynı fizyolojik felaketin bir göstergesi olacağını unutulur.

reyle özdeşleştirir; bu merkez, lâtif (soyut) veya psişik dünyanın oluşturduğu kürenin —veya kürelerin— merkezidir. Bu küreyi de saf Ruh (*Spirit*; Tin) dünyasının oluşturduğu küre çevreler. Bu şema doğal olarak kendi uzamsal karakteriyle sınırlıdır, ancak yine de çeşitli varoluş durumları arasındaki ilişkiyi çok iyi ifade eder. Kendi başlarına ele alındıklarında kürelerden her biri tam ve on derece homojen bir bütünü temsil eder; tam üstündeki küre açısından ise bir muhtevadan başka bir şey değildir. Bu yüzden, kendi düzeyinde tasavvur edildiğinde kesif dünya lâtif dünyayı bilmez; aynı şekilde lâtif dünya da biçim-ötesi dünyayı bilmez, çünkü sadece bir biçimi olan şeyleri kuşatır. Ayrıca bu dünyalardan her biri onu aşan ve kuşatan dünya tarafından bilinir ve onun tarafından hükmedilir. Lâtif gerçeklikler, Ruh'un (*Spirit*) değişmez ve biçimi olmayan zemininden biçimler olarak ayrılırlar ve duyumsal yetkeleri sayesinde maddî olanı bilen nefsdür (*soul*).

Şeylerin *a priori* olarak gözümüzden kaçan bu ikili ilişkisi, duyumsanabilir algının doğası dikkate alındığında bütün gerçekliğiyle kavranabilir. Bir yandan, bu kesinlikle kesif dünyaya ulaşır ve hiç bir felsefi kurnazlık bizi aksine ikna edemez; diğer yandan, kuşkusuz dünyaya ilişkin olarak ne algılıyorsak hepsi de zihni yetkemizin yakalayabildiği 'imgeler'den başka bir şey değildir ve bu açıdan izlenimlerin, anıların ve tahminlerin —kısacası, bize dünyanın duyumsanabilir sürekliliğini ve mantıklı tutarlığını gösteren herşeyin— oluşturduğu doku psişik veya lâtif bir doğaya sahiptir. Bu lâtif sürekliliğin 'dışındaki' dünyanın neye benzediğini anlamaya çalışmak boşuna olacaktır. Çünkü 'dışındaki' diye bir şey yoktur: soyut varoluş katlarıyla çevrelenen kesif dünya, bizzat bu varoluş katının aynasında maddesel olarak özerk bir düzen gibi görünse bile, bir muhtevadan başka bir şey değildir.⁴³

Fiziksel dünyayı içeren şeyin bireysel nefis değil bütün bir lâtif varoluş katı olduğu açıktır. Fiziksel dünyanın mantıklı tutarlılığı, lâtif varoluş katının birlik içinde olmasını gerektirir ve duyumsanabilir dün-

⁴³Somut dünyanın algılanışını somut terimlerle açıklamaya çalışmak kadar saçma bir şey olamaz.

yaya ilişkin çok sayıda bireysel vizyonun, parça parça olsa bile esasında sürekli bir bütün içinde birleşmesi ve bütünleşmesi bunu dolaylı olarak ortaya koyar. Bireysel nefis bu birliği hem kozmik düzenle uyum içinde olan bilişsel özelliklerinin oluşturduğu yapıyla, hem de özne olarak doğasıyla, kendine özgü bir biçimde fiziksel dünyayı içererek iş-tirak eder; diğer bir deyişle, fiziksel dünya, sadece bireysel özneye göre, bilincin nesne ve özneye bölünmesi, yani tam da nefsin bensele (*egoic*) kutuplaşmasından kaynaklanan bir bölünme sayesinde bir 'dünya'dır. Nefis aynı kutuplaşmayla lâtif varoluş durumunun bütünlüğünden —Plotinus'un 'bütün'ünden veya 'evrensel nefis'inden— ayırdedilir; ancak özünde ondan ayrılmadan ayırdedilir. Çünkü ayrı ise, dünya görüşümüz gerçeğe uygun olmayacaktır; ancak bütün algılamaların sınırlarına ve göreciliğine karşın, aslında gerçeğe uygundur.

Genelde lâtif dünyanın sadece bir parçasını —bizim 'olduğumuz' ve bizim 'kendimizi' oluşturan parçayı— algıladığımız doğrudur; duyumsanabilir dünya ise bize kendisini makrokozmik sürekliliği içinde, bizi de içerir gibi görünen bir bütün olarak gösterir. Bunun nedeni lâtif dünyanın bir bölünmezlik alanı olmasıdır; gerçekte, sudaki balıklar gibi lâtif dünya okyanusuna dalyoruz ve onlar gibi kendi çevremizi neyin oluşturduğunu görmüyoruz.

'İç' psişik dünya ile 'dış' kesif dünya arasındaki karşıtlığa gelince, bu karşıtlık sadece kesif dünyaya göre ve bu dünya sayesinde gerçekleşir. Lâtif dünya kendi başına ne 'iç' ne de 'dış'tır; çok çok 'dış-olmayan'dır. Kesif dünya ise sadece 'dış'tır; bu da özerk bir varlığı olmadığını kanıtlar.

Kesif varoluş katı ve psişik varoluş katı birlikte biçimsel varoluşu oluştururlar; lâtif varoluş katı toplam şumülüyle biçimsel bir varoluştan başka bir şey değildir, ancak kesif varoluş yasalarından uzaklaştıkça 'lâtif' olarak adlandırılır. En eski ve en doğal simgeciliklerden birine göre, lâtif varoluş katı, dünyayı kuşatan, bütün gözenekli cisimlere yayılan ve hayatın aracı olan atmosfere benzetilebilir.

Bir fenomen topyekün gerçeklik ile arasındaki 'yatay' ve 'dikey' ilişkilere bakılarak tamamiyle anlaşılabilir. Bu hakikat, özellikle ve bir

anlamda sadece psişik fenomenlere özgüdür. Aynı psişik 'olay' hem duyumsal bir içtepinin karşılığı, hem bir isteğin göstergesi, hem daha önceki bir eylemin sonucu, hem bireyin tipik ve atalardan kalma biçiminin belirtisi, hem dehasının göstergesi hem de birey ötesi bir gerçekliğin yansıması olabilir. Söz konusu psişik fenomeni bu durumlardan birine veya diğerine göre ele almak yanlış olmaz ancak, nefsin hareket ve niyetlerini bu durumlardan sadece birine —hatta birkaçına— göre açıklamaya çalışmak yanlış olacaktır. Bu bağlamda çağdaş psikolojinin sınırlarının farkında olan bir psikoterapistin şu sözlerini aktarmamız gerekir:

Doğruluğu su götürmez bir Hindu atasözü vardır: 'İnsan ne düşünürse öyle olur.' Kişi sebatla iyi şeyler düşünürse sonunda iyi bir insan olur; daima zayıf olduğunu düşünürse zayıf olur (bedenî veya zihinsel) gücünü nasıl geliştireceğini düşünürse güçlü olur. Aynı şekilde kişi yıllar yılı hemen her gün Hades'i karıştırırsa,⁴⁴ sürekli olarak yüksek bir düzeni düşük bir düzenin terimleriyle açıklamaya çalışırsa ve hem de insanın kültürel tarihinde, müessif hatalara ve kötülöklere karşın, harcanan çabaya değen her şeyi gözardı ederse, bütün ferasetini yitirme, hayat kaynaklarımızdan biri olan muhayyilesini ve zihnî ufku büyük ölçüde daraltma tehlikesinden kaçamayabilir.⁴⁵

Sıradan bilinç bireysel nefsin sadece kısıtlı bir bölümünü aydınlatır ve bireysel nefsin psişik dünyanın sadece çok küçük bir bölümünü temsil eder. Bununla birlikte, nefsin bu dünyanın geri kalanından kopuk değildir; sadece ve sadece kendi şumulüyle sınırlı ve diğer cisimlerden ayrı bir cisim gibi konumlanmamıştır. Nefsi uçsuz bucaksız soyut

⁴⁴Freud'un *Interpretation of Dreams*'in (Düşlerin Yorumu) başında Virgil'den alıntılıdığı *Flectre si nequeo superos, Acheronta movebo* ('Cennete boyun eğdiremiyorsam, cehennemi karıştırırım') sözlerini çağrıştırmaktadır.

⁴⁵Hans Jacob, *Western Psychology and Hindu Sādhana* (Londra, Allen ve Unwin, 1961). Yazar, Jung'un eski bir mürididir; daha sonraları Batı psikolojisine adil bir eleştiri getirebilmesini sağlayan —çok daha önemli olan —Hindu *sādhana* öğretilerini ve yöntemini keşfetmiştir.

dünyanın geri kalanından ayıran şey, onu, uzamsal bir doğrultunun kendini izleyen bir ışık ışınıni belirlediği gibi belirleyen —tabii basitleştirilmiş bir imgeye sahip olunabilirse— kendi belirli eğilimleridir sadece. Nefs işte bu eğilimler sayesinde benzer eğilimlere veya niteliklere sahip bütün kozmik olasılıklarla paylaşım içindedir; bunları özümser ve bunlar tarafından özümser. Bu nedenle kozmik eğilimler —Hindu kozmolojisindeki *gunalar*— bilimi, nefis bilgisi için gereklidir. Bu bakımdan dışsal bağlamı değil, içsel değerler hiyerarşisindeki yerini belirleyen *sattva*, *rajalar* veya *tamalar*— ‘yukarı doğru’, enlemesine ve aşağı doğru eğilimler ile bağlantısıdır.

Nefsin motifleri sadece varlıklarını kanıtlayan biçimler sayesinde algılanabildiği için, psikolojik bir değerlendirmenin bu biçimler veya kanıtlar üzerine kurulması gereklidir. Yani, *gunaların* oynadığı rol, hangi biçimde olursa olsun, sadece niteliksel bir tarzda, kesin ve net —ancak hiçbir şekilde niceliksel olmayan— ölçütlere göre ölçülebilir; dinden tamamen uzak olan günümüz psikolojisi bu ölçütlerden hiçbirine sahip değildir.

Yansımaları lâtif dünyanın bütün kademelerini ‘dikey olarak’ kateden bazı psişik ‘olaylar’ vardır, çünkü özlerle temasa geçerler; bazıları —bunlar sıradan psişik hareketlerdir— *psyche*’nin sadece ‘yatay’ gelişmelerine uyarlar; bazıları da insanlık düzeyinden aşağıda kalan derinliklerden gelirler. İlk sıradakilerin bütünüyle tanımlanması olanaksızdır —bir gizem unsuru içerirler— ancak yine de, sahici kutsal sanatlarda olduğu gibi zaman zaman hayal gücüyle hissedilebilen biçimleri açık ve keindir. Son sıradakiler, yani *şeytani* ‘*ilhamlar*’ kendi biçimleri içinde anlaşılamazlar; gerçekten gizemli olanı, biçimsel görünümünün bulanık, karanlık ve muğlak niteliği sayesinde ‘taklit’ ederler. Bunun örneklerine çağdaş sanatta sıkça rastlanır.

Ancak, ruhun biçimsel tezahürünü incelerken, insanın psikolojik fiziksel organizmasının garip duraksamalar veya kesintiler sergileyebileceğini unutmamak gerekir. Bu yüzden, söz gelimi ‘Tanrı’nın apdalları’ diye bilinen, bir ölçüde ‘anarşik’ mütefekkirler kategorisinde, manevî varoluş katları ahenkli ve normal bir biçimde tezahür etmezler ve

akıldan faydalanmazlar, aksine içsel olarak patolojik bir varoluş katı —ve bu yüzden insan düzeyinin altındaki ve kaotik eğilimlerin ege-men olduğu bir varoluş katı— tesadüfen ve kazara dünya ötesi gerçekliklere açılan kapılar içerebilir; bu insan nefsinin sonu gelmez bir karmaşıklığa sahip olduğundan başka bir anlama gelmez.

Bir bütün olarak bakıldığında lâtif dünya kesif dünyayla kıyaslanamayacak kadar engin ve çeşitlidir. Dante bunu, dünya küreleri hiyerarşisini lâtif dünyaya karşılık gelecek şekilde kurarak ifade etmiştir; ona göre arzî dünya kesif dünyaya karşılık gelir. Dante'nin sisteminde cehennem katlarının yerin altında olması sadece söz konusu katların normal insanlık katının altında yer aldığını göstermek içindir; gerçekte bunlar da lâtif varoluş katına dahildirler ve bazı ortaçağ kozmologlarının cehennem katlarını simgesel olarak gökyüzüyle yeryüzü arasına koymalarının nedeni budur.⁴⁶

Lâtif dünya deneyimi öznelidir —modernlerin hiç bilmediği bazı bilimler söz konusu olduğunda bu geçerli değildir— çünkü bilinç kendini lâtif biçimlerle özdeşleşirken, aynı bir ışık ışınının karşısına çıkan bir dalganın biçimine göre yolundan sapması gibi, bunların eğilimlerinden etkilenir. Lâtif dünya, biçimlerden oluşmuştur; ancak bu biçimler kendi başlarına veya duyumsanabilir muhayyiledeki yansımaların dışında,⁴⁷ kesif biçimlerde olduğu gibi mekânsal veya belirli hatlara sahip değildir. Tamamen aktiftirler, daha doğrusu saf aktiflik sadece özsel 'biçimlere' veya saf Ruh'da bulunan arketiplere özgü olduğu düşünülürse, dinamiklerdir. Yani ego veya bireysel nefis kendi başına soyut dünyanın biçimlerinden biridir ve bu biçimi kabullenen bilinç mutlaka dinamik ve kendine özgüdür, sadece kendi bensele (*egoic*) biçiminin modaliteleri ise diğer lâtif biçimlerin farkına varır.

Bu yüzden, düş durumunda bireysel bilinç, yeniden lâtif dünyanın içine çekilmiş olsa bile, yine kendine geri döner; bu durumda tec-

⁴⁶İslâm dininde, şeytanın krallığının yeryüzü ile gökyüzü arasında olduğu söylenir; bu doktrin, 'dikey' yolu izleyenlerin neden baştan çıktığını da açıklar.

⁴⁷Bazı ustalar lâtif dünyayı imgeleme benzetmişlerse, kafalarındaki şey muhayyileye dayanan faaliyetlerdir, muhayyile tarafından üretilen imgeler değil.

rübe ettiği bütün biçimler kendilerini bireysel öznenin basit uzantıları olarak sunarlar veya en azından geriye baktıklarında veya uyanmanın eşğine geldiklerinde böyle görünürler. Çünkü düş görenin bilincinin kendi içinde, bu özneliğe karşın, örneğin birçok insanın gördüğü özsesizsel veya telepatik düşlerin de kanıtlağığı gibi, lâtif dünyanın en değişik 'bölümlerinden' gelen etkilere kapalı olmadığı açıktır.⁴⁸ Aslında bir rüyanın imge örgüsü öznenin 'tözü' —öznenin kendi psişik biçimini kademeli olarak gerçekleştirmesinden başka bir şey olmayan bir 'töz'— ile dokunmuş olmasına karşın, rastlantısal olarak ve farklı düzeylerde, kozmik düzenin gerçeklerini sergiler.

Bir düşün içeriği çok değişik biçimlerde ele alınabilir. Düşü oluşturan *materia* analiz edilirse her tür anıyı içerdiği görülecektir ve bu açıdan, düşleri bilinçaltındakilerin dışı vurumu olarak tanımlayan halihazırdaki psikolojik açıklama büyük ölçüde doğrudur. Ancak bir düşün hiç bir şekilde düşü görenin kişisel deneyiminden kaynaklanmayan ve sanki bir bireyden diğerine yapılan psişik bir aktarmanın izlerine benzeyen 'maddeler' de içerebileceği gözardı edilmez. Düşlerde seçicilik de vardır ve bu bağlamda C.G. Jung'un temelden yanlış bir çok tezinin karşısındaki şu tanımını aktarabiliriz:

Bilinçdışının faaliyetinden kaynaklanan düş, orada yatmakta olan şeylerin bir görüntüsünü verir; ancak hepsini değil, çağrışım yoluyla, bilincin anlık durumu ile bağlantılı olarak, harekete geçen, kristalleşen ve seçilen bazılarını.⁴⁹

Düşlerin yorumbilimine gelince, modern psikoloji bu yöndeki çabalarına karşın bunu kendi sınırlarına dahil edememiştir, çünkü hangi gerçeklik düzeyini işaret ettikleri bilinmeden nefsin yansıttığı imgeleri doğru bir biçimde yorumlamak mümkün değildir.

Bir düşün uyanırken elde edilen imgeler genelde bizzat düş durumu içinde tecrübe edilen psişik biçimlerin sadece bir gölgesi niteliğindedir. Uyanıklık durumuna geçerken bir tür aktarma olur —kişi bu-

⁴⁸ Ampirik psikoloji artık bu fenomeni inkar etmeye kalkışmamaktadır.

⁴⁹ *L'Homme á la Decouverte de son Ame*, s. 205.

nun farkına varabilir— ve düşün gerçekliğinden bir şeyle az çok hızlı bir biçimde buharlaşır. Ancak yine de, geleneksel rüya yorumculuğunda iyi bilindiği gibi, anısı kesin bir açıklıkla belleklerde kalan belirli bir düşler kategorisi vardır ve bu düşlerin derin içeriği kendisini gizliyor gibi görünse de aynı şey olabilir. Genelde sabaha karşı görülen ve uyanana kadar devam eden bu düşlere karşı konulmaz bir nesnellik duygusu eşlik eder; yoksa, sırf zihni olandan daha ileri bir kesinlik içerirler. Ancak onları hepsinden çok karakterize eden ve düşü gören üzerindeki ahlâki etkilerinden bağımsız olan şey, biçimlerinin, bütün bulanık veya kaotik tortulardan arınmış yüksek niteliğidir. Bunlar Meleklerin, diğer bir deyişle nefsi biçim ötesi varlık durumlarına bağlayan Öz'ün yolladığı düşlerdir.

İlâhî olarak veya melekler aracılığıyla ilham edilen düşler olduğu için karşıtları da olmalıdır ve bunlar, kutsal biçimleri karikatürleştirilen, şeytani tahriklerle dolu düşlerdir. Bu düşlere eşlik eden duygu sakin ve huzurlu bir berraklık değil, saplantılı ve baş döndürücü bir duygudur; bu bir uçurumun insanı çekmesi gibidir. Cehennemî etkiler bazen, deyim yerindeyse onlara yolu açan doğal bir tutku dalgasının üzerine binerek gelirler. Ancak ya bir burukluğun ya da kaderin eşlik ettiği kibirli ve olumsuz eğilimi ile tutkunun ilkel karakterinden ayırt edilebilirler. Pascal'ın dediği gibi: 'Melek rolü oynamaya çalışan şeytanın rolünü oynar', ve aslında hem düşlerin içinde hem de dışında hiçbir şey, Tanrı'yı son derece parçalanmış egosuyla bağdaştıran—Freud sonrası psikolojiciliğin incelediği birçok psikozun klasik nedeni— insanın bilinçsiz gösterişi tutumu kadar karikatürleştirmeye uygun değildir.⁵⁰

C.G. Jung, düşlerin analizinden yola çıkarak 'kolektif bilinçdışı' ile ilgili ünlü kuramını geliştirmiştir. Belirli bir düş imgeleri kategorisinin sadece bireysel deneyimlerin kalıntıları oldukları temeline dayanarak açıklanamayacağını gözlemi, Jung'u düşlerin beslendiği bilinçdışı alanı çerçevesinde, içeriği temelde bireysel psikik hayatın diğer yüzünü ser-

⁵⁰ Çağdaş psikoloji genel bir tarzda patolojik vakalara ilişkin gözlemler yapmaya çalışır ve ruhu sadece bu klinik bakış açısına göre gözler.

gileyen kişisel bir kuşak ile; kendilerini doğrudan gözlemle hiçbir zaman açığa vurmeyen ancak dolaylı olarak, 'simgesel' düşlerle (irrasyonel) içtepillerle belli eden, kişisel olmayan bir karaktere sahip gizli psişik eğilimlerden oluşan 'kolektif' bir kuşak arasında ayırım yapmaya itmiştir. İlk bakışta bu kuramda 'irrasyonel' teriminin simgecilikle bağlantılı olarak kullanılması dışında aşırıya kaçan hiçbir şey yoktur. Ampirik egonun merkezinde yer alan bireysel bilincin psişik düzende, belirli bir yöne yansıtılan ışığın etrafını kuşatan karanlığa doğru azalması gibi, fiilen bu merkezde yer almayan her şeyi kenara itmesini, hatta kendi dışında bırakmasını anlamak kolaydır. Ancak Jung meseleye bu şekilde bakmaz. Ona göre kişisel olmayan nefis kuşağı aslında bilinçdışıdır; diğer bir deyişle, modalitesi ne olursa olsun veya şumülü ne kadar geniş olursa olsun, içeriği hiçbir zaman aklın doğrudan nesnesi olamaz.

İnsan bedeninin, ırksal farklılıklardan bağımsız olarak ortak bir anatomiye sahip olması gibi, psyche de bütün kültürel ve zihni farklılıkların ötesinde, kolektif bilinçdışı adını verdiğim ortak bir 'alt tabaka'ya sahiptir. Her insanda bulunan bu bilinçdışı psyche, bilinçli olması mümkün bir içerikten değil, daima birbirinin aynı tepkiler doğuran gizli eğilimlerden oluşur sadece.⁵¹

Yazar burada, kökeni fiziksel düzene dayanan atalardan kalma yapıların söz konusu olduğunu ima etmeye devam eder:

Bu kolektif bilinçdışının varlığı, bütün ırksal farklılıkların ötesinde beyin yapısının aynı olduğunun psişik göstergesidir... psişik evrimin farklı kolları, kökleri bütün çağlara yayılan tek bir gövdeden çıkar. Burada hayvanlarla psişik bir paralellik vardır.⁵²

Bu tezin korkunç sonuçları aşağıdaki pasajda açıkça göze çarpan Darwinci yorumu dikkat çekecektir: 'Bu, genelde insani iletişim araç-

⁵¹C.G. Jung, *The Secret of Golden Flower*, (New York, 1931), Giriş.

⁵² *age*.

ları olarak mitolojik motiflerin ve simgelerin benzerliğini, daha doğrusu özdeşliğini açıklar.⁵³ Bu görüşe göre mitler ve simgeler, insanı hayvana yakınlaştıran, atalardan kalma psişik bir zeminin ifadesi olur! Düşünsel ya da manevî temelleri yoktur, çünkü

tamamiyle psikolojik bakış açısına göre ortak muhayyile ve eyleme geçme içgüdüleri söz konusudur. Bütün bilinçli muhayyile ve eylemler bu bilinçdışı prototiplere göre evrim geçirirler ve daima onlara bağlı kahrılar; özellikle de bilinç çok yüksek düzeyde bir berraklığa ulaşmışsa, diğer bir deyişle, bütün işlevlerinde hâla bilinçli bir iradeden çok içgüdüye bağlıysa veya akılcı olmaktan çok duyusalsa...⁵⁴

Bu alıntı, Jung'a göre 'kolektif bilinçdışı'nın 'atlarda', psikolojik içgüdüler düzeyinde yer aldığını açıkça gösterir. Bunu unutmamak gerekir, çünkü Jung'un yaptığı bazı benzetmelerden, özellikle de 'arketip' terimini 'kolektif bilinçdışının' gizli, daha doğrusu ulaşılmaz içeriğini tanımlamak için kullanmasından —hatta daha çok gaspetmesinden— anlaşılacağı üzere, 'kolektif bilinçdışı' terimi kendi başına daha geniş ve bir şekilde daha manevî bir anlam taşıyabilirdi. Çünkü arketipler psişik alana değil, saf Ruh'un dünyasına ait olsalar bile, koşullara göre, tam anlamıyla imgeler halinde kristalleşmeden önce psişik düzeye —özellikle de imgelerin esas biçimleri olarak— yansıtılırlar; böylece 'arketip teriminin belirli psikolojik bir uygulaması gerektiğinde haklı çıkarılabilir. Ancak Jung arketip'i 'doğuştan gelen bir kompleks' olarak tanımlar⁵⁵ ve nefis üzerindeki etkisini şu şekilde açıklar: 'Arketip tarafından ele geçirilmek insana tamamiyle kolektif bir kişilik, altında insanın doğasının artık gelişmeyeceği, sürekli yozlaşacağı bir tür maske kazandırır.⁵⁶ Sanki, Varlık'ın doğrudan ve biçim ötesi belirlemesi olan —ve bu yüzden sınırlayıcı olmayan— bir arketip, bir şekilde nef-

⁵³ age.

⁵⁴ age.

⁵⁵ bkz. *L'Homme à la Decouverte de son Ame*, s. 311.

⁵⁶ bkz. *Two Essays on Analytical Psychology* (Pantheon, New York, 1966), s. 234.

si büyüleyip kanunu emebilirmiş gibi! Jung'un kafasında canlandırdığı az çok patolojik durumda gerçekten söz konusu olan şey nedir? Bir insanın lâtif biçiminin, her biri benzersiz ve telafisi imkânsız bir şeye sahip bir çok yönden oluşan bir biçimin yapısındaki imkânların ayrışması sadece. Yozlaşmış bir bireyde potansiyel olarak bir kadın ve bir erkek, bir baba ve bir anne, bir çocuk ve yaşlı bir adam, ayrıca yaratıcı bir zanaatkarın, bir hizmetçinin vs. kutsal ve soylu nitelikleri gibi, insanın özgün ve ontolojik konumunun ayrılmaz bir parçası olan çeşitli nitelikler veya 'payeler' bulunur. Normalde bütün bu imkânlar bir diğerini tamamlar; burada nefsin hiçbir akıl dışı fonu yoktur çünkü insan biçiminin bu farklı imkânlarının veya yönlerinin birlikte varolması kendi başına son derece anlaşılır bir şeydir ve sadece tek yönlü ve yanlış bir zihniyetin veya uygarlığın gözünden kaçabilir. Dahası, insan ruhunun yapısındaki bu çok sayıdaki imkânın veya yönelimin birindeki herhangi dehavari bir gelişme, birbirini tamamlayan imkânların bütünleşmesini gerektirir; dehaya sahip hakiki bir insan dengeli bir varlıktır, çünkü dengenin olmadığı yerde büyüklük de yoktur. Böyle bir gelişmenin zıttı nefsin imkânlarından birinin diğerleri pahasına anlamsız ve patolojik bir biçimde abartılmasıdır ve bu yol Jung'un bir maskeye benzettiği türden bir ahlâkî karikatüre gider; burada düşünülmesi gerekenin, aslında kendi hesabına hakiki bir arketipi ve bu nedenle de nefsi büyülemeyen, tam tersine özgürleştiren bir imkânı ifade eden kutsal bir maske değil, karnavallarda takılanlar gibi bir maske olduğu unutulmamalıdır.⁵⁷

Psişik ayrışma daima karşıt kutupların birbirinden kopmasının yanı sıra bunların sabitleşmesini de sağlar ve bu sadece nefsin içinde arketipe karşılık gelen şeyin nefsi gölgeye düşürmesiyle mümkündür. Hipertropiler (aşırı şişme) yaratan bu dengesizliğin karşıt kutbunda, örneğin mükemmel erkeklik hiçbir şekilde kadınlığı dışlamaz, tam tersine onu içerir ve benimser; bunun tam tersi de doğrudur. Aynı şekilde, psişik düzeyde yer almayan gerçek arketipler karşılıklı olarak birbi-

⁵⁷bkz. Bu kitapta 'Kutsal Maske' başlıklı bölüm.

rilerini dışlamazlar, birbirlerini içerir ve gerektirirler. Kelimenin Platoncu ve kutsal anlamına göre, arketipler varlığın ve bilginin kaynağıdır ve Jung'un sandığı gibi bilinçsiz eylem ve tahayyül eğilimleri değildir. Arketiplerin tutarsız düşünceyle kavranamamasının, içeriğinin sadece dolaylı olarak, 'yüzeyde patlak veren' şeylerle bilinebileceği söylenen farazi 'kolektif bilinçdışı'nın akıldışı ve gizli karakteriyle hiçbir bağlantısı yoktur. Tutarsız düşünce olmadığı gibi, düşünsel sezgi diye bir şey vardır ve bu sezgi arketiplere simgelerinin başlangıç noktasından itibaren ulaşır.

Kuşkusuz, atalardan gelme yapıların 'kolektif bilinçdışı'nı içerdiğini savunan kuram, modern düşünceye çok daha kolay uyar; öyle ki hayvanların içgüdüleriyle ilgili evrimci açıklama ile aynı görüşü paylaşır. Bu görüşe göre, içgüdü bir türün kalıtımını, çağlar boyunca karşılaşılan benzer deneyimlerin bir toplamını ifade eder. Sözgelimi, bir koyun sürüsünün avcı bir kuşun gölgesini hisseder hissetmez kuzularının etrafında toplanmalarını veya bir kedi yavrusunun oyun oynarken avcı bir hayvanın bütün numaralarını sergilemesini ya da kuşların yuvalarını nasıl yaptıklarını böyle açıklarlar. Aslında içgüdülerinin otomatik bir şey olmadığını görmek için onları gözlemek yeter. Salt kümülâtif —bu nedenle de muğlak ve sorunlu— bir süreç sayesinde böyle bir mekanizmanın oluşması olasılığı en azından son derece düşüktür. İçgüdü zekanın tepkisel olmayan modalitesidir; kararlı olarak, bir dizi otomatik refleks sayesinde değil, türün 'biçimi' —niteliksel belirlenmesi— sayesinde gerçekleşir. Bu biçim, içinden evrensel zekanın çıktığı bir filtre gibidir. Bir varlığın lâtif biçiminin cismanî biçimiyle kıyaslanamayacak kadar karmaşık olduğu da unutulmamalıdır. Aynı şey insan için de geçerlidir: Onun akli da kendi türünün soyut biçimiyle belirlenmiştir. Ancak bu biçim, bireyin hayvanların aksine benzersiz olmasını sağlayan düşünsel bir vasıf taşır. Sadece insan kendini nesnelleştirebilir. 'Ben buyum ya da şuyum' diyebilir. Sadece o bu iki yönlü vasıfa sahip olabilir. İnsan, evrendeki merkezi konumu sayesinde kendi özgül normunu aşabilir; buna ihanet edip aşağı bir düzeye de inebilir; *corruptio optimi pessima*. Normal bir hayvan kendi biçimine

ve kendi türünün vasıflarına sadık kalır; zekası düşünsel ve nesnel değil de bir şekilde varoluşsalsa bile kendiliğindedir; önyargı ve cehalet nedeniyle akli sadece rastlantısal düşünceyle özdeşleştiren insanlar öyle düşünmeseler bile evrensel aklın bir biçimi olduğu kesindir.

Jung'un, kişisel hatıralarla açıklanamayan ve tüm insanlarda bulunan bir bilinçdışından kaynaklanıyor gibi görünen bazı düşlerin, mitlerde ve geleneksel simgecilikte de rastlanan motifleri ve biçimleri içerdiği yolundaki tezi prensipte mümkündür; nefsin içinde çok eski atalardan kalma ve ilkel bir dünya görüşünün kanıtlarını taşıyan bir tipler listesi bulunduğu için değil, hakiki simgelerin, zamansal olmayan gerçeklikleri ifade ettikleri sürece 'aslı' oldukları için. Aslında, nefis belirli koşullar altında, tamamiyle pasif ve yaratıcı bir tarzda akılda varolan evrensel hakikatleri yansıtan bir aynanın işlevini üstlenebilir. Ancak bu tür 'ilhamlar' son derece nadirdir; hakikatleri ileten veya daha önce bahsi geçen gelecekteki olayları yansıtan düşlerde olduğu gibi, deyim yerindeyse Allah'ın inayetine kalmış koşullara bağlıdırlar. Dahası, simgesel düşler sadece herhangi bir geleneksel 'üslup'a sahip değildir; biçimsel dilleri, normalde, bireyin fiilen veya esasen bağlandığı gelenek veya din tarafından belirlenir, çünkü bu alanda rastlantısal hiçbir şey yoktur.

Jung'un ve aynı ekolden gelen diğer psikologların aktardığı, simgesel oldukları varsayılan düş örnekleri incelenirse, çoğu kez bunun yanlış bir simgecilik olduğu, sözde manevî çevrelerde sıkça rastlanan türden olduğu görülecektir. Nefis sadece kutsal bir ayna değildir; daha çok, onda kendisine bakamıyanıtan büyülmüş bir aynadır. Jung'un da bunu bilmesi gerekirdi, çünkü bizzat kendisi *anima*'nın (bu terimle nefsin kadınsı yönünü kasteder) tuzaklarından söz eder; ve anılarında aktardığı bazı kişisel deneyimlerinden,⁵⁸ *psyche*'nin bilinçdışı derinliklerini araştıran bir kişinin kendisini sadece benmerkezci nefsin tuzak-

⁵⁸Jung'un anılarında değindiği ve psikolojik araştırma yoluyla uyguladığı türden bir içgözlem ve bu yöntemle ortaya çıkan bazı para-psikolojik fenomenler kişiyi açıkça bir isprizma ortamına götürür. Yazarın 'arketipler' kuramındaki etkilerine bakılacak olursa, bu fenomenleri 'bilimsel' olarak incelediğini ileri sürmesi hiçbir şeyi değiştirmez.

larına değil, özellikle kullanılan analiz yöntemleri hipnozdan veya medyumluktan kaynaklanıyorsa, her yerden, bilinmeyen varlıklardan ve oluşlardan gelen psişik etkilere de açık tuttuğunu bilmesi gerekirdi. Jung'un tedavi ettiği hastaların çizdiği ve Jung'un gerçek *mandalalar* olarak yutturmaya çalıştığı bazı desenler bu bağlamda ele alınmalıdır.⁵⁹

Üstelik, sözgelimi hakikat ışığı, yanlış karanlığa, ilerleme yükselişe, ahlâkî tehlike bir uçuruma benzetildiğinde veya sadakat bir köpekle, kurnazlık bir tilkiyle temsil edildiğinde olduğu gibi doğası itibarıyla çok genel olan ve bizzat dilin yapısında bulunan bir simgecilik de vardır. Yani, düşlerde, dilin doğal olarak mecazî olduğu ve rastlantusal olmadığı benzer bir simgeciliğin varlığını açıklamak için 'kolektif bilinç-dışı'na başvurmak gerekmez; akılcı düşüncenin düşüncenin tümü olmadığını ve uyanıklık durumundaki bilincin bütün zihni faaliyet alanını kaplamadığını unutmamak yeter. Düşlerin mecazî dili rastlantusal değilse bu onu mutlaka akıl dışı yapmaz, ve aslında Jung'un da doğru bir biçimde gözlediği gibi, düşü gören kişinin düşlerinde uyanırken olduğundan daha akıllı olması mümkündür. Hatta bu iki durum arasındaki düzey farklılığı günümüz insanları arasında çok sık rastlanan bir şeydir; kuşkusuz bunun nedeni, modern hayatın dayattığı çatıların zeka dışı olması ve insan hayatının temel içeriğini normal bir tarzda taşıyamamasıdır.

Bunun, ister kendiliğinden ister manevî törenlerin yol açtığı tamamen simgesel veya kutsal düşlerin rolüyle hiçbir ilgisi yoktur; buna verilebilecek bir örnek, bütün gelenekleri gibi hayatî kararları da düş yorumuna dayanan bir tür kehanetçiliğe uygun olan Kızılderişliler'dir.

Bu meselenin hiçbir yönünü gözardı etmemek için şu da söylenebilir: Kendi geleneksel biçimine, yaşamının kutsal çatısına sadık kalmayan bütün topluluklarda kabul edilen simgeler çöküşe veya bir tür mumyalaşmaya uğrar ve bu süreç, bu topluluğa ait olan ve bu sadakatsizliğe iştirak eden her bireyin psişik yaşamına yansır. Burada her ha-

⁵⁹bkz. *The Secret of Golden Flower*'in Giriş bölümü.

kikate biçimsel bir işaret karşılık gelir, her manevî biçimin izdüşümünde psişik bir gölge vardır; geriye kalan sadece bu gölgeler olduğunda, bilinçaltında ataların hayaletleri olarak görünürler. Psikolojik yanlışların en kötüsü simgeciliğin anlamını bu gibi hayaletlere indirgemektir.

'Bilinçdışı'nı tanımlarken ise son derece göreceli ve geçici olduğu asla unutulmamalıdır. Bilincin de ışık gibi tonları vardır ve aynı ışık gibi karşılaştığı ortama göre kırınımına uğrar. Ego bireysel bilincin biçimidir, ışık yayan kaynağının değil. Bu kaynak bizzat aklın kaynağıyla çakışır. Evrensel doğası itibarıyla bilinç bir anlamda zekanın varoluşsal yönüdür ve bu, hiçbir şeyin bilincin dışında kalamayacağı anlamına gelir.⁶⁰ Bu yüzden psikologların 'bilinçdışı', en basit tanımıyla ruhun içinde sıradan bilincin —maddî dünyaya yönelmiş ampirik 'Ben'e ilişkin bilincin— dışında kalan her şeydir, diğer bir deyişle bu 'bilinçdışı', hem daha alt sıralardaki varoluş durumlarının kaosunu hem de daha yüksek varoluş durumlarını içerecek şekildedir. Yüksek durumlar (Hindular bunu derin uyku durumunun, *prajña*'nın mutluluk anına benzetirler) Evrensel Ruh'un ışık saçan kaynağından yayılırlar; bu yüzden, 'bilinçdışı'nın tanımı hiçbir şekilde ruhun belirli somut bir modalitesine karşılık gelmez. Jung'un en büyük öncülerinden biri olduğu derinlik psikolojisinin birçok yanlışlığı, 'bilinçdışı'nın belirli bir varlıkmiş gibi ele alınmasından kaynaklanır. Jung'un psikolojisinin 'nefsin özerk gerçekliğini yeniden oluşturduğu' sık sık söylenir. Gerçekte ise, bu psikolojinin bakış açısına göre, nefis ne bedenden ayrı bir şeydir, ne de ölümsüzdür; sadece anlaşılabilir herhangi bir kozmik düzenin dışında yer alan bir tür akıldışı (irrasyonel) kaderdir. Eğer insanın ahlâkî ve zihnî davranışı tamamen bilinçdışı olan ve akıl ile asla kavranamayan bir zeminden doğan, atalara dayalı bir 'tipler' birliği tarafından gizlice belirlenmişse, insan, bağdaştırabilir ve birbirinden ayrı iki gerçeklik arasında kalmış gibi olurdu.

⁶⁰Burada, Vedanta'daki üçleme *Sat-chit-ananda* (Varlık, Bilinç, Mutluluk) hatırlanabilir.

⁶¹bkz. *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 240.

Modern psikolojiye göre, nefsin ışık saçan noktası ya da varoluşsal doruğu sadece kendisini 'bilinçdışı'nın karanlığından uzaklaştırabilirdiği ölçüde varolan 'Ben'in bilincidir. İmdi, Jung'a göre bu karanlık bölünmezliğin (bireyselliğin) yaşamsal köklerini içerir: Öyleyse 'kolektif bilinçdışı'na, şüphesiz biyolojik bir doğaya sahip düzenleyici bir içgüdü, bir tür uyurgezer bilgelik bahşedilmiştir; bu yüzden, egonun bilinçli özgürleşmesi kökten yok olması tehlikesini doğuracaktır. Jung'a göre, ideal olan, iki kutup —bilinç ile bilinçdışı— arasında bir dengeyin, sadece 'benlik' diye adlandırdığı, Hinduizm doktrinlerinden alınan üçüncü bir terimin, bir tür kristalleşme merkezinin yardımıyla gerçekleştirilebilecek bir denge kurulmasıdır. Jung bu konuda şunları yazmıştır:

'Ben'in ne karşıt ne de tâbi olduğu, ancak bağlı kaldığı ve dünyanın güneş etrafında dönmesi gibi etrafında döndüğü benliğin (self), akıldışı ve tanımlanamaz bir varlık olarak duyumsanması ile bölünmezlik hedefine ulaşılır. 'Duyumsamak terimini, 'Ben' ile benlik arasındaki ilişkinin ampirik niteliğini ifade etmek için kullanıyorum. Bu ilişkide anlaşılabilir hiçbir şey yoktur, çünkü benliğin içeriği hakkında hiçbir şey söylenemez. 'Ben', benliğin bildiğimiz tek içeriğidir. Bireyselleşmiş 'Ben' kendisini, bilmediği ve kendisinden üstün bir öznenin nesnesi gibi hisseder. Burada psikolojik gözlemin en uç sınırına dayandığını düşünüyorum, çünkü bir benlik fikri kendi başına aşkın bir postüladır; bu postüla bilindiği gibi psikolojik olarak kanıtlanamaz. Bilimin bir adım ötesinde, burada tanımlanan psikolojik evrime mutlak bir gereksinim vardır. Çünkü söz konusu postüla olmadan deneyimde gözlenen psikolojik süreci yeterince formüle edemezdim. Bu yüzden, bir benlik fikri en azından, atomun yapısı ile ilgili kuramlar gibi bir hipotez değeri taşır. Ve burada da bir imgenin mahkumları olduğumuz doğruysa, bu her halükârda yorumlanması benim kapasitemi aşan çok canlı bir imgedir. Bunun bir imge olduğuna hiç şüphem yok, ama bizi içeren bir imge.⁶¹

Hali hazırdaki bilimciliğe çok fazla dayalı terminolojisine rağmen, bu pasajda ifade edilen önsezelere tamamen güvenilebilir ve içinde geleneksel metafizik öğretilere yönelik bir yaklaşım bulunabilir; tabii Jung daha sonraki bir pasajda benlik kavramını bu kez aşkın bir ilke olarak değil, psikolojik bir sürecin sonucu olarak ele alıp göreceleştirmeydi:

Benlik, iç ve dış arasındaki karşıtlık açısından bir tür telafi olarak tanımlanabilir. Böyle bir tanım, benlik bir sonuca, ulaşılmaması gereken bir hedefe, azar azar üretilmiş olan bir şeye ve tecrübesi çok zahmetli olan bir şeye benzediği sürece benliğe uygulanabilir. Bu yüzden, benlik aynı zamanda hayatın amacıdır, çünkü 'bölünmez' dediğimiz o kader birliğinin en eksiksiz ifadesidir ve bir kişi diğerlerini tamamlayarak mükemmel bir imge oluşturduğunda sadece tek bir insana değil, bütün bir gruba aittir.⁶²

Amatörlüğün affedilemeyeceği bazı alanlar vardır.

Jung'un, geleneksel olarak herhangi psikolojik bir süreci değil, türlerin ortaya çıkışından itibaren bireylerin farklılaşmasını tanımlayan bir terimi kullanıp paradoksal olarak 'bireylik' (*individuation*) diye adlandırdığı şey, bilinçdışı ile bilinç arasında gerçekleşmesi gereken bir dengedir veya ampirik 'kişilik' içinde bilinçdışından yayılan bazı güç veya itkilerin bütünleşmesidir. Ancak Jung'un bu terimden anladığı şey, kendi başına bir sonuç olarak kabul edilen bireyliğin bir anlamda kesin olarak dile getirilmesidir. Bu bakış açısına göre, 'benlik' kavramı bütün metafizik anlamını yitirir, ancak bu, Jung'un tamamen psikolojik, hatta klinik bir düzeye indirmek için kendine mal ettiği tek geleneksel kavram değildir; bu bakımdan, tam da bu bireyliği ön plana çıkarmak için kullandığı psikanalizi kelimenin tam ve kutsal anlamıyla bir erişirme (üyelğe kabul) törenine

⁶² age.

benzetir ve hatta, psikanalizin 'modern çağda hâlâ geçerli olan tek erişirme biçimi'ni temsil ettiğini ileri sürer'.⁶³ Bütün yanlış benzetmeler ve psikolojinin yeterli olmadığı bir alana yaptığı müdahaleler hep buradan kaynaklanır.⁶⁴

Burada bazı çevrelerden uzak bir araştırmacının bazı şeyleri gönülsüzce gözardı ettiği söylenemez, çünkü Jung yaşayan geleneklerin temsilcileriyle temas kurmaktan özenle kaçınmıştır. Örneğin Hindistan'ı ziyaret ettiğinde —küstahça ve saçma bir mazeret göstererek⁶⁵— Sri Ramana Mahârishi'yi görmek istememiştir; kuşkusuz bunun nedeni, kuramlarının yalan olduğunu ortaya koyacak bir gerçekle yüz yüze gelmekten içgüdüsel ve 'bilinçsiz' (burada bu sözcüğü kullanmanın tam yeri) olarak korkmasıdır. Ona göre metafizik boş bir spekülasyondur, daha doğrusu, psişik olanın kendi sınırının ötesine ulaşmak için harcadığı boş bir çabaydı; bunu, bataklıktan kurtulmak için kendi sa-

⁶³bkz. *Tibetan Book of Dead*'in psikolojik yorumu.

⁶⁴Jung'un psikolojik simya yorumu *Alchemy: Science of Cosmos, Science of Soul* adlı kitabında (Element Books Shaftesbury, İngiltere 1989) açık bir biçimde çürütülmüştür. Frithjof Schuon bu bölümü okuduktan sonra bana yazım hakkındaki şu görüşlerini yolladı: 'İnsanlar genelde Jungculuğu Freudculuğa kıyasla geleneksel maneviyatçılıkla uzlaşma yolunda atılmış bir adım olarak görüyorlar, ancak bu hiçbir şekilde doğru değil. Bu bakış açısına göre tek farklılık şu: Freud dinin uzlaşmaz bir düşmanı olmakla övünürken, Jung dinin içeriğini boşaltıp yerine kolektif psişizmi, yani akıl-ötesi ve bu nedenle de manevî olanın karşıtı bir şey geçirerek dinle bir yakınlık kuruyor. Burada, özellikle Doğu'daki temsilcileri eski itibarlarını kazanma kompleksleri nedeniyle modern ruha ilişkin kesin bir anlam arayan eski maneviyatçılıklar açısından büyük bir tehlike vardır; Japonya'da da bunun örneklerine rastlanması çok üzücü olmasına rağmen şaşırtıcı değildir. Burada, psikanalisterin 'denge'si Zen'in *satori*'sine benzetilmiştir; Hindistan ve başka yerlerde de bu gibi kafa karışıklıklarına rastlamak mümkündür kuşkusuz. Öyle olsa bile, söz konusu kafa karışıklıkları büyük ölçüde, insanların neredeyse evrensel bir biçimde şeytanın varlığını reddedip onu tanımamalarına yarar, diğer bir deyişle, düzene iyimser bakan bir tür sözsüz anlaşmanın, gerçekte hakikatten nefret eden bir hoşgörünün, insanları bilimcilğe ve resmi beğeniye ayak uydurmaya zorlayan bir zihniyetin ve şüphesiz her şeyi yutan ve insanları tarafsızlığına suç ortağı etmekten başka işe yaramayan "kültür"ün işine yarar; bunların yanısıra, anlaççı (*intellectualist*) diyemesek bile tamamen düşünsel (*intellectual*) olan ve bu nedenle de insanların zihinlerinde dogmatizm, skolastizm, fanatizm ve önyargıyla kirlenen her şeye, evrensellikte daha aşağı kalmayan ve yarı-resmî bir küçümsemeyle bakıldığı da eklemek gerekir. Bütün bunlar günümüz psikolojiciliğinin yanında yer alır ve büyük ölçüde bu psikolojiciliğin sonucudur.'

⁶⁵bkz. Heinrich Zimmer'in Sihri Râmana Mahârishi üzerine yazdığı kitabın önsözü.

çından çeken bir adamın anlamsız hareketine benzetiyordu. Bu düşünce modern psikolojiciliğe özgüdür ve burada bundan bahsetmemizin nedeni budur. Metafiziğin sadece *psyche*'nin bir ürünü olduğu yoldaki saçma iddiaya bizzat bu yargının benzer bir ürün olduğu söylenerek karşı çıkılabilir. İnsan hakikatle yaşar; ne kadar göreceli olursa olsun, bir hakikati kabul etmek, *intellectus adequatio rei*'yi kabul etmektir. Sadece 'bu budur' demek, yeterlilik (*adequation*) ilkesini ve bu nedenle de göreceli olanın içindeki mutlağın varlığını otomatik olarak onaylamaktır.

Jung modern bilimin son derece maddeci çatılarında gedikler açmıştır, ancak doğrusunu söylemek gerekirse bunun kimseye yararı yoktur —ki bundan memnun olunması gerekir— çünkü, bu gedikten sıızanlar, tek gerçek olan ve bizi kurtarabilecek tek varlık olan İlahî Ruh'dan değil, daha düşük düzeyde bir psişizmden kaynaklanmaktadır.



'Kaplana binmek'

JULIUS EVOLA *Calvacare la Tigre*¹ adlı kitabında 'doğal olarak geleneksel' insanın, bireysel deneyim düzlemini aşan bir iç gerçekliğin farkında olan insanın, modern dünyanın gelenek karşıtı ortamında sadece yaşamını sürdürebileceğini değil, bunu kendi manevî amaçları doğrultusunda kullanabileceğini de, kaplana binen bir insanla ilgili ünlü Çin metaforuna göre göstermeye çalışır: Kaplanın onu sırtından atmasına izin vermezse sonunda bundan kârlı çıkacaktır.

Kaplan, Evola'nın zihninde canlandırdığı anlamda, her kozmik döngünün sonuna doğru devreye giren çözücü ve yıkıcı güçtür. Yazar bu gücün karşısında çoktan vadesi dolmuş bir uygarlığın biçimlerini ve yapısını sürdürmenin boşuna olacağını söyler; yapılacak tek şey olumsuzlamayı (*negation*) ölü noktasının ötesine taşımaktır; böylece, bilinçli bir yer değiştirmeye hiçliğe değil, 'belki yeni bir oluşum faaliyetinin öncülü olabilecek yeni, boş bir alana' ulaşabilecektir.

Yıkılmaya mahkum olduğu için olumsuzlanacak olan dünya, ken-

¹Milano, Scheiwiller, 1961.

di başına zaten daha eski ve daha üstün bir dünyanın olumsuzlandığını gösteren bütün 'maddeci uygarlıkların ve burjuva uygarlıklarının' üstündedir. Bu noktada yazarla hemfikiriz, ancak şunu da hemen eklemek gerekir: Evola, bu 'burjuva' uygarlığına ait biçimlerle, bu uygarlığın içinde ve ona rağmen ayakta kalan kutsal miras arasında fark gözetmez. Aynı şekilde, Doğu uygarlıklarından kalan her şeyi bu uygarlığın yazgısı olarak görür ve yine burada da bunların toplumsal yapılarıyla manevî esasları arasında hiçbir ayırım yapmaz. Bu konuya daha sonra döneceğiz.

İlk olarak, bu kitabın neredeyse kayıtsız şartsız kabul edebileceğimiz başka bir yönüne değinelim. Bu, yazarın moden düşüncenin çeşitli yönlerine, genelde ustalıklı bir biçimde getirdiği eleştiridir. Evola kendisini felsefi tartışma alanına dahil etmez, çünkü sözkonusu modern felsefe artık bir 'hakikat bilimi' değildir —bunu iddia bile edemez. Modern felsefeyi bir araz olarak, hayati ve varoluşsal bir durumun, temelinde umutsuzluğun hakim olduğu zihni bir yansıması olarak görür: aşkınlık boyutu reddedildiği için sadece çıkmazlar olabilir; kendi başına kalmış özün kısır döngüsünden artık hiçbir çıkış yolu yoktur; geriye sadece kendi yıkımımızı tanımlamak kalmıştır. Yazar bu analizin başlangıç noktası olarak, aşkın gerçeklere ilişkin bir önsezi içerdiğini düşündüğü Nietzsche 'felsefesi'ni seçer ve ona göre bu felsefe sanki tamamen zihni olan düzenin ötesine geçmek için verilen, manevî bir öğreti ve disiplinden yoksun olduğu için daha başından başarısızlığa uğramaya mahkum bir çabadır.

Yazar modern bilimin esaslarını aynı keskinlikle analiz eder. Bu bölümden, bazı bilim çevrelerinin sözde manevî yanılsamalarını uygun bir biçimde yanıtlayan şu pasajı aktaracağız:

Bu bakış açısına göre, günümüzün bilimi, dünün maddeci bilimine kıyasla daha avantajlı değildir. Atomların ve mekanik evren düşüncesinin yardımıyla hâlâ bir şeyler tasavvur edilebilir (çok yüzeysel bir biçimde olsa bile); bugünün fiziko-matematik biliminin öğeleri ise, tam tersine kesinlikle tasavvur edilemez şeylerdir; bunlar, kelimenin somut, sezgisel ve geçerlikteki

anlamına —diğer bir deyişle hâlâ yozlaşmamış bir insanlık için değeri olan tek yöneme göre— bilmek için değil, sadece özünde insana kapalı ve her zamankinden daha gizemli olan doğa üzerinde çok daha güçlü, ancak daima dışsal bir kontrol sağlamak için oluşturulmuş ve mükemmelleştirilmiş bir ağdaki deliklerden başka bir şey değildir. Çünkü aslında doğanın gizemli yönleri sadece 'gizlenmiştir'; teknoloji ve endüstrinin göz kamaştırıcı başarıları, bakışlarımızı onlardan uzaklaştırıp artık dünyayı bilmenin değil, sadece, tamamiyle dünyevi hale gelmiş bir insanlığın amaçları için dünyayı dönüştürmenin önemli olduğu bir düzleme çevirmiştir...

Günümüz biliminde artık madde yerine enerjiden, söz edildiği için pıhtılaşmış bir ışık kümesinin derinliklerine daldığı için ya da üçten fazla boyuta sahip bir uzay öngördüğü için, bu bilimin manevî değerinden söz etmenin bir aldatmaca olduğunu tekrarlayalım... Bunlar, eskinin fizik biliminin kavramlarının yerine geçirildiğinde, günümüz insanının dünyaya ilişkin olarak elde edebileceği deneyimi hiçbir şekilde değiştiremeyecek kavramlardır... İnsanlar maddenin olmadığını, sadece enerjinin olduğunu, Euclid'in üç boyutlu uzayında değil dört ya da daha çok boyutlu, 'kavisli' bir uzayda yaşadığımızı ve bunun gibi birçok şeyi ileri sürseler de, şeyler önceden oldukları gibi kalacaktır, gerçek deneyimde değişen hiçbir şey olmayacaktır, gördüklerimin —ışığın, güneşin, ateşin, denizin, gökyüzünün, çiçek açan bitkilerin ve ölen varlıkların— nihai anlamı, her sürecin ve fenomenin nihai anlamı bana daha açık gelmeyecektir. Görünüşün ötesine geçen, ya da kelimenin manevî ve bütünüyle düşünsel anlamıyla derinlemesine bir bilgiden söz edenleri haklı çıkaracak hiçbir şey yoktur...

Yazar çağdaş dünyanın yapıları ve sanat dalları konusunda da çok yerinde görüşler ileri sürer. Ancak, modern hayatın bazı yönlerine uyguladığı biçimiyle 'köleleştirici olumsuz güç' hakkındaki tezinin biraz şüpheli olduğunu da belirtmek gerekir. Şu tipik pasajı aktaralım:

Olumlu imkânlar (makinelere dünyasının imkânları) sadece küçük bir azınlığı, yani aşkınlık boyutuna önceden sahip olan ve ya içlerinde bu boyutu harekete geçirebilecek varlıkları ilgilendirebilir... Sadece onlar makinelerin, teknolojilerin, modern kentlerin, kısacası soğuk, insanlık dışı, tehditkâr, samimiyetten uzak, kişiliksizleştirici, 'barbarca' görünen, katıksız bir gerçeklik ve nesnellik içeren her şeyin oluşturduğu bu 'ruhsuz dünya'ya tamamen farklı bir değer yükleyebilirler. Farklaşmış insan tam da bu gerçekliği ve bu süreçleri tümüyle kabullenerek geçerli kişisel bir denkleme göre kendi özünü ve biçimini gerçekleştirecektir...

Bu bağlamda bizzat makineler ve modern hayatın bazı bölmelerinde sırf işlevsellik göz önünde bulunarak oluşturulmuş her şey (özellikle de mimarî) simge olabilir.

Simge olarak makineler, bir amaca ulaşmak için gerekli araçların tam ve nesnel yeterliğinden doğan, ve gereksiz, keyfi, düzensiz ve öznel olan her şeyi dışlayan bir biçimi temsil eder; bu, bir fikri (tahsis edildiği amacın fikrini) tam bir kesinlikle gerçekleştiren bir biçimdir. Bu yüzden, kendi düzeyinde, klasik dünyada salt geometrik biçimin (öz olarak sayıların) sahip olduğu değeri belirli bir biçimde, Dorların hiçbir şey fazla değildir ilkesinde olduğu gibi yansıtır...

Burada yazar simgenin, herhangi bir amaç için 'nesnel' yeterliğe sahip bir biçim değil, manevî bir amaç veya düşünsel bir öz için yeterli bir biçim olduğunu unuttur; bazı geleneksel sanatlarda pratik bir amaca uygunlukla manevî bir amaca uygunluk arasında bir benzerlik varsa, bunun nedeni ilkinin ikincisiyle çelişmemesidir. Kutsallığı elinden alınmış bir dünyadan bağımsız olarak kavranılabilmesi mümkün olmayan makine için bu söylenemez. Aslında makinenin biçimi tam da neyse onu ifade eder, yani, kozmik ve ilâhî düzene yönelik bir tür meydan okumayı ifade eder; daireler ve kareler gibi 'nesnel' geometrik unsurlardan da oluşabilir, ancak, kozmik ortamlarla ilişkisinde —daha doğrusu ilişkisizliğinde— 'Platoncu bir fikri' değil 'zihni bir pıhtılaş-

ma'yı, daha doğrusu bir kışkırtmayı veya bir hileyi nakleder. Kuşkusuz, hâlâ daha çok bir el aletini andıran bir makina gibi, veya biçimi suyun veya rüzgarın hareketlerine belirli ölçüde uyumlu bir gemi gibi sınırdan yer alan bazı örnekler vardır, ancak bu her zaman görülmeyen bir uygunluktur ve bu konuda söylediklerimizle de çelişmez. Modern şehircilik de dahil olmak üzere 'işlevsel' mimariye gelince, eğer hedefinin nesnel olduğu kabul edilirken, bu dala sadece 'nesnel' denebilir, ancak durumun böyle olmadığı açıktır: mimarî tümüyle belirli bir hayat ve insan kavramına göre düzenlenir; zaten Evola bile modern mimarinin temelinde yatan toplumsal programı suçlu bulur. Gerçekte, modern mimarinin öznelliği tersine bir gizemcilikten, nesnellik perdesinin ardına gizlenmiş donuk bir duygusallıktan başka bir şey değildir; dahası, bu durumun, bizzat öncüleri tarafından birden bire öznelliklerin en değişkenine ve en keyfisine nasıl dönüştürüldüğü sık sık görülmüştür.

Ezelî arketipinden bütünüyle kopuk hiçbir biçimin olmadığı doğrudur; ancak bu bütünüyle genel yasa, şu nedenden dolayı burada geçerli olamaz: bir simgenin biçim olması için, insan açısından belirli bir hiyerarşik düzende yer alması gerekir. Olabildiğince kesin davranmak için, şeylerin doğasında bulunan simgeciliğin üç yönünü sıralayalım: İlki, sadece söz konusu biçimin var olmasıdır ve bu anlamda kendi ilâhî anlamını açığa vurur; ikincisi, bir biçimin anlamı, belirli bir sistemde veya kendi başına, az çok özsel veya prototipik doğası yardımıyla düşünsel olarak yorumlanışdır; üçüncüsü ise, simgenin, onu kullanan kişinin belirli bir geleneğe hem psişik hem ritüel bir uyum göstermesini gerektiren manevî faydasıdır.

Bu noktayı vurguladık, çünkü Julius Evola günümüz dünyasının bunalımını, özgürleştirici bir *catharsis* olarak kabul ederek, harekete geçirilebilen bir tür doğuştan gelme içgüdü ile yönlendirilen, kendiliğinden veya kural dışı bir manevî gelişme olasılığını kabul ederken, geleneksel bir bağlılığın can alıcı önemini farkediyor. Evola'ya göre, bu, günümüzün 'farklılaşmış insan'ının elinde kalan belki de tek bakış açısıdır, çünkü Evola için bir dine bağlılık, yıkılmaya yüz tutmuş ko-

lektif bir çevre içinde bütünleşmek anlamına gelir ve kurallara uygun bir üyeliğe kabul töreni (*initiation*) olasılığı reddedilir.

Günümüzde, uygun örgütlerin hemen hemen hiç olmaması nedeniyle, bu olasılığın tamamen gözardı edilmesi gerektiği sonucuna varıyoruz. Batı'da bu tür örgütler az çok yeraltında faaliyet göstermiş olsa bile —burada egemenlik kurmaya muvafak olan dinin doğası ve baskıcı ve cezalandırıcı faaliyetleri nedeniyle— son zamanlarda tamamen ortadan kalkmışlardır. Dünyanın diğer yerlerinde, özellikle Doğu'da ise, bu örgütleri çıkarları için kullanan güçler ellerini onlardan çekmemiş olsalar bile, sonunda bu dinleri de ele geçiren genel yozlaşma ve modernleşme sürecine paralel olarak gitgide daha nadir rastlanır ve erişilmez olmuşlardır. Günümüzde, Doğu bile, artık alt kollardan veya bir 'kalıntılar rejimi'nden başka bir arzedecek güce sahip değildir; Doğu bilgeliğini ihraç etmeye başlayan ve bize onun sırrını veren Asyalıların manevî düzeyi göz önünde bulundurulduğunda bunu kabul etmek zorunda kalırız.

Evola'nın bu son söyledikleri hiç de inandırıcı değildir: eğer söz konusu Asyalılar Doğu geleneklerinin gerçek temsilcileri olsaydı sırlarını verirler miydi? Ancak, Evola'nın insan grupları olarak geleneksel örgütler hakkında vardığı yargı doğru olsa bile, meselelere çok yanlış bir biçimde bakmıştır, çünkü bir gelenek özsel biçimlerini zarar görmeden koruduğu sürece, faaliyeti, her zaman göze çarpıcı olmasa bile insanın gücünü oluşturan ne varsa hepsini kat kat aşan manevî bir etkinin —veya ilâhî bir inayetin— kefil olmaya devam eder. *Zen* gibi 'kişinin kendi benliğinin gücü'ne dayalı olan ve bu nedenle de 'ötekinin gücüne', yani Tanrı'nın inayetine başvurmaya dayanan diğer yollardan ayrılan yöntemler ve yollar olduğunu gayet iyi biliyoruz; ancak hiçbir belirlî bir geleneğin biçimsel çatısının dışında yer almaz. Sözgelimi bize biçimsel olmayan bir maneviyatin en çarpıcı örneğini sunan *Zen* kutsal biçimlerin değerinin tamamıyla, hatta özellikle farkındadır. Biçimler, onları daha baştan reddederek değil, biçim-ötesi özleriyle

bütünleştirerek aşılır. Dahası, bizzat Evola, bireyin veya kelimenin din dışı ve modern anlamıyla 'kişiliğin' karşıtı olarak gördüğü manevî 'tip'in rolünden söz ederken biçimin aracılık işlevini tanımlar: 'Tip (*la tipicatā*) bireyle birey-ötesi arasındaki bağlantı noktasını, ikisi arasındaki, mükemmel bir biçime karşılık gelen sınır çizgisini temsil eder. Tip, bireyleşmeyi ortadan kaldırır (*de-individualize*), yani böylece kişi özünde bir fikrin, bir yasanın, bir işlevin canlı örneği olur...' Yazar, manevî tipin normalde bir geleneğin çatısı altında yer aldığını söylemekte haklıdır, ancak bu bütün kutsal biçimlerin 'tipik' —ya da birey ötesi— bir doğaya sahip olduklarına inanmasını sağlamaz; kuşkusuz bunu nedeni tek tanrılı dinlerde vahiy denen şeyi dikkate almamış olmasıdır. İmdi, vahyi de, yani bu Küllî Akıl'ın veya Ruh'un nesnel biçimler olarak tezahürünü kabul etmeden, varlığın 'aşkın boyut'unu —diğer bir deyişle insan aklının Küllî Akıl'a fiili iştirakini— kabul etmek mantıksızdır. Ruh'un biçim-ötesi, serbest ve belirlenmemiş doğasıyla, mutlaka belirli ve sabit biçimlerde, kendiliğinden —ve bu nedenle de 'İlâhî'— ifade edilişi arakında kesin bir ilişki vardır. Kutsal biçimler (sınırlı ve 'alıkonulmuş' olsalar da) sınırsız ve tükenmez olan kökenlerinde manevî etkilerin araçlarıdır ve bu nedenle de sonsuz olanın zımnî görünümleridir; bu açıdan, sadece biçimin olduğu —ruhun ölü bir bedenden çekilir gibi çekildiği— bir gelenekten söz etmek çok yanlış olur; bir gelenek daima özsel biçimlerinin bozulmasıyla ölmeye başlar.

Bütün vahiyelere göre, Gelenek bütününün kutsal emaneti, döngünün sonuna kadar var olacaktır; yani bir yerlerde her zaman açık bir kapı olacaktır. Dış kabuğunu aşabilen ve sağlam bir iradeyle hareket eden insanlar için, ne yaşadıkları dünyanın kokuşmuşluğu, ne de belirli bir topluluğa veya çevreye ait olmak mutlak engeller teşkil etmez.

Quaerite et invenietis

Bir an için Evola'nın kitabının başlığına dönelim: insanın, kaplan tarafından parçalanmak istemiyorsa 'kaplana binmesi' gerektiği yolundaki özdeyişin tantrik (Hindu din kitaplarına ilişkin) bir anlam taşıdığı

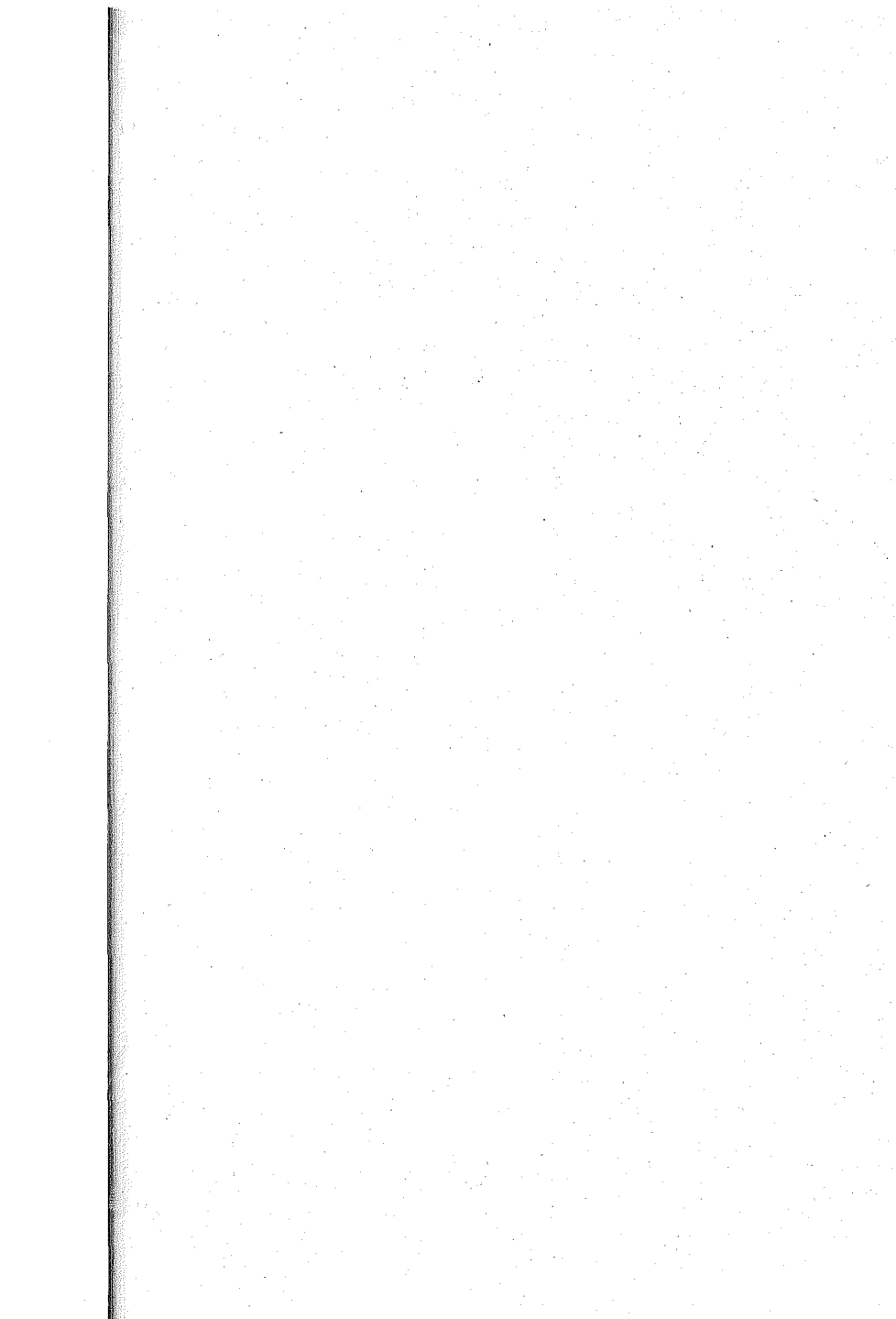
açıktır. O halde kaplan, kişinin uysallaştırması gereken hırçın güçtür. Bu metaforun gerçekte manevî insanın modern dünyanın yıkıcı eğilimleri karşısında aldığı tavır olup olmadığı merak edilebilir: öncelikle 'kaplan' diye bir şeyin olmadığını belirtelim; Julius Evola'nın kafasında canlandırdığı eğilimlerin ve biçimlerin ardında doğal ve organik bir güç, güç ve güzellik dağıtan bir *shakti* bulunmaz; manevî insan *rajaları* kullanabilir, ancak *tamaları* reddetmelidir; ayrıca, manevî insanın kendi doğasıyla ve hiçbir maneviyatın ritmiyle uyuşmayan biçimler ve özellikler vardır. Gerçekte, manevî destek sağlayabilecek şeyler modern dünyanın şahsî, yapay ve saflıktan uzak karakteristikleri değil, bu dünyada bütün zamanlarda geçerli olan şeydir.

BÖLÜM

II



HİRİSTİYANLIK TEMALARI



4



Yedi beşerî bilim ve Chartres Katedrali'nin batı kapısı

ORTAÇAĞ dinbilimcilerine göre, Bakire Meryem, nefsinin yaradılıştan gelme mükemmelliği sayesinde bir insanın sahip olabileceği bütün bilgelik vasıflarına sahipti. Bu bilgeliğe doğrudan bir gönderme, Chartres Katedrali'nin Hz. Meryem Kapısı'nın alınlığında Hz. Meryem'e tapınan meleklerin oluşturduğu dairenin dışını süsleyen yedi beşerî bilime ilişkin alegorilerde görülür.¹ Ortaçağ'da yedi bilim —gramer, mantık ve belağat *trivium*'u (üçlüsü) ile aritmetik, müzik, geometri ve astronomi *quadrivium*'u (dörtlüsü) olarak sınıflandırılırdı— bugünküler gibi salt ampirik bilimler değildi. Ruhun birçok vasfını, ahenkli bir gelişme talep eden vasıflarını ifade ederlerdi. Bunlara sanat (*art*; *liberal arts*: beşerî bilimler, [çev.]) denmesinin nedeni de budur.

Eski gelenekleri izleyen Dante, 'Convivio'sunda yedi beşerî bilimi yedi gezegene benzetir: gramer Ay'a, Mantık Merkür'e, belağat Ve-

¹Hz. Meryem Kapısı, Chartres Katedrali'nin Batı cephesindeki Kraliyet kapısını oluşturan üç kapının sağındadır. Ortadaki kapının alınlığında Hz. İsa'nın bir tasviri bulunur.

nüs'e, aritmetik Güneş'e, müzik Mars'a, geometri Jüpiter'e, astronomi ise Satürn'e karşılık gelir. Chartres'in Kraliyet Kapısı'nı (*Royal Door*) yapanlar kuşkusuz bunun farkındaydılar. Nitekim, bu üç kapının so-lundakinin alınlığında tasvir edilen burç simgeleri daha da anlamlıdır. Bunlar, sabit yıldızların değişmeyen göğüne aittir ve bu yüzden, İsa'nın göğe yükselişinin de tasvir edildiği bu kapının adandığı İlahî Ruh'un krallığını (melekûtunu) temsil eder. Diğer yandan, eski inanınışlara göre yedi gezegen ruh dünyasını yönetir. Meryem ise tüm kâmilliğiyle insan nefsidir.

İsa'nın göğe yükselişini temsil eden tasviri çevreleyen burçlar kuşağı simgelerinin oluşturduğu —bu arada hepsi aynı kapıda yer almaz; *Pisces* (Balık burcu) ve *Gemini*'nin (İkizler burcu) yer darlığından Hz. Meryem Kapısı'na aktarılması gerekmiştir— kemerlerin (soldaki kapının üzerinde) gökyüzünü temsil ettiği görülebilir. Burçlar kuşağının oniki simgesinin yanında, her birine karşılık gelen ay, o aya özgü doğal bir faaliyet olarak resmedilmiştir.

Her biri bir aya karşılık gelen bu doğal faaliyetler, burçlar kuşağının oniki simgesinin dünyevî yansımalarıdır. Bunlardan, insan varoluşunun gidişatının ne derece gök katlarına bağlı olduğu öğrenilebilir: ekin zamanı ve hasat, çalışma zamanı ve eğlence zamanı; çünkü gök katları, kendi döngüleri içinde soğuktan sonra sıcak, yağmurdan sonra güneşi getirerek varlıkların yaşamlarını sürdürmesini sağlarlar.

Ortaçağ sanatında bunun bir önemi vardır: İki alınlıkta ve üstlerindeki kemerlerde bütün âlem üç büyük kola ayrılarak temsil edilir: manevî, psişik ve maddî. Şeylerin derin anlamlar içeren düzeni, ortaçağ insanının kafasını hep kurcalamıştır.

Yedi beşerî bilimin sıralandığı düzen tam anlamıyla anlaşıldığında, Pisagor'un şeylere bakış açısını doğrular ve kuşkusuz bu da ortaçağ sanatını etkilemiştir. Bu bilimler —ve bütün öğeleri— arasındaki *trivium* ve *quadrivium* ayrımı, Yunan antikitesinden Hıristiyan kültürüne değişmiş ve basitleştirilmiş biçimiyle geçirilmiştir. Ancak, ortaçağ ruhu başlangıçta yapısında bulunan görüş bütünlüğünü yeniden canlandırabilmiştir.

'Felsefenin iki temel aracı vardır' diye yazar Chartres'li Thierry, 'yani akıl (*intellectus*) ve ifade biçimi. Akıl, *quadrivium* (aritmetik, müzik, geometri ve astronomi) ile aydınlanır. İfade biçimi ise *trivium*'un (gramer, mantık ve belâgat) ilgi alanına girer.'

Aslında *trivium* hem dil hem düşünce alanındaki öğrenimdi. İnsan insan yapan dildir; bu yüzden gramer en başta gelir. Hz. Meryem Kapısı'nın heykeltraşı bu sanatı (bilimi) esprili bir biçimde, yazı yazan iki küçük çocuğu bir sopayla tehdit eden bir kadın olarak tasvir etmiştir. Onun yanında ünlü gramercilerden Donat ve Hriscian'ın heykelleri durur. Katedralde bir kadın olarak temsil edilen Diyalektik bir akrep taşır ve yanında, mantıktan başka bir anlama gelmeyen Aristo vardır. Belâgat konuşma sanatıdır, daha doğrusu bir sanat olduğu sürece konuşmaktır; bu alegorik figüre Çiçero eşlik eder.

Katedralde, *quadrivium*'un dört üyesi yine kadın biçiminde tasvir edilir. Aritmetik bir hesap cetveliyle, müzik bir vibrafonla, geometri bir yazı tahtasıyla birlikte tasvir edilir, astronomi ise yanında Boetius, Pisagor, Euclid ve Batlamyus ile birlikte gökyüzünü seyrederek. Bu dört sanat veya bilim maddî varoluşun dört durumuna göndermede bulunur: sayı, zaman, uzay ve hareket. Müzik kuşkusuz sadece zamanla değil sesle de ilgilidir; ancak zaman kendini en doğrudan ve en karakteristik biçimiyle ses alanında açığa vurur; yoksa onu hareket halindeyken, uzayla birlik oluşturmuşken kavrayabilirdik.

Quadrivium'un büyük temsilcilerinden Boetius şöyle yazar: 'Şeylerin derin anlamlar taşıyan doğasından kaynaklanan herşey, sayı yasa-sının etkisini kanıtlar, çünkü bu, İlâhî Kurucu'nun aklındaki en yüce Prototiptir. Dört öge, mevsimlerin sırası, yıldızların hareketi ve gök katlarının ciheti buna dayanır.'

Ortaçağ aritmetiğinin temelinde yatan, niceliksel değil, niteliksel bir sayı kavramıdır. Bu yüzden, bir hesaplama yönteminden çok sayının doğasını, özelliklerini ve bazı sabit bağıntılardan elde edilen sayı dizilerinin benzersizliğini anlama yoludur.

Her sayı ona karşılık gelen geometrik biçime (üç, eşkenar üçgene; dört kareye; beş düzgün beşgene v.s.) aktarıldığında, tek tek her sayı-

YEDİ BEŞERİ BİLİM

<i>Trivium</i> 'akıl ifadesi'	{	Grammer	—	Ay
		<i>dil</i>		
		Mantık	—	Merkür
		<i>mantık</i>		
<i>Quadrivium</i> 'akıl'	{	Belâgat	—	Venüs
		<i>bir sanat olarak konuşma</i>		
		Aritmetik	—	Güneş
		<i>sayı</i>		
	{	Müzik	—	Mars
		<i>zaman (armoni)</i>		
		Geometri	—	Jüpiter
		<i>uzay (orantı)</i>		
		Astronomi	—	Satürn
		<i>hareket (ritm)</i>		

nın sadece bir ögeler toplamını temsil etmediği, aslı bir birliğin ifadesi de olduğu açıkça görülür. Bu şekillerin her birinde, söz konusu şekle ait iç yasaya muhtelif biçimlerde ışık tutan sayısız ilişki (bağıntı) görülür.

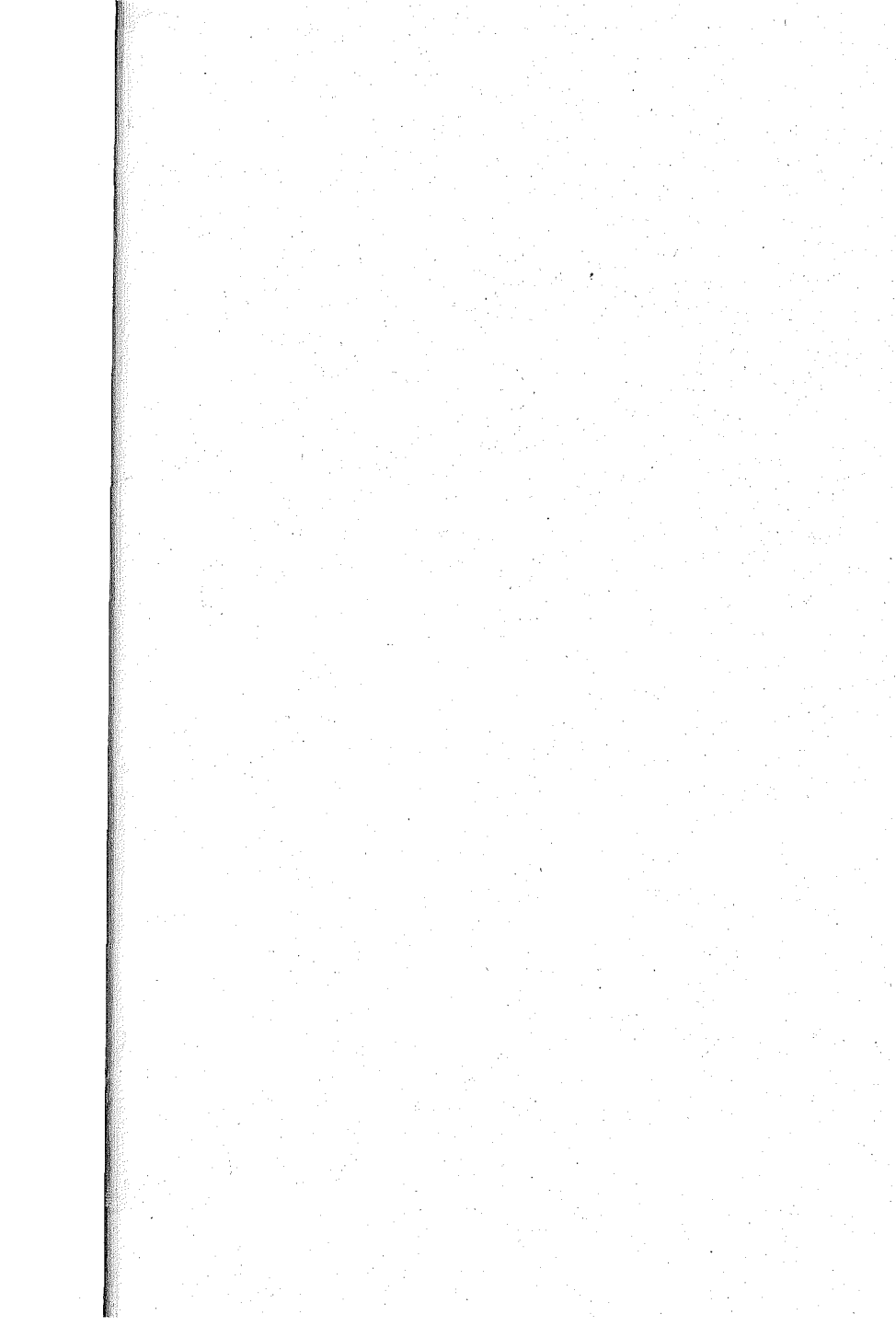
Müzik notalarının bir diğeriyle ilişkisinin, onları üreten çeşitli uzunluktaki tellerin karşılıklı ilişkiyle görülür hale gelmesi, aritmetik, geometri ve müzik arasındaki bağlantıyı da açıklayabilir. Bu, tek bir teli ve hareket ettirilebilen bir köprüsü bulanan *monochord*' da (tektelli) kolayca gözlenebilir.

Yunan geleneğini takip eden Boetius, üç tür orantı olduğunu söyler: dizinin bütün elemanlarının aynı aralığa sahip olduğu aritmetik orantı (örneğin; 1, 2, 3, 4, 5, 6...); sabit bir çarpma işlemiyle ($a:c=c:b$) ilerleyen geometrik orantı; ve ilk ikisini $a:c=a-b:b-c$ formülüne göre birleştiren armonik orantı. Sonuncusu en mükemmeldir: müzikte armoni olarak, geometride ise 'altın kesim' olarak yer alır.

Farklı hareketlerin birbirleriyle düzenli ilişkisi ise ritmdir. Gün, yıl, ayın devri —bunlar bütün değişimleri ölçen büyük ritimlerdir ve bu açıdan, *quadrivium*'un son üyesi olan astronomi, kozmik ritmlerin bilimidir.

Sayı, orantı, ahenk ve ritm, çeşitlilikteki birliğin ve çeşitlilikten tekrar birliğe nasıl ulaşılacağına bariz tezahürleridir. Boetius'a göre, şeylerin özü, birlik kavramıyla yakından bağlantılıdır: bir şey kendi içinde ne kadar birliğe sahipse, varlığa o kadar derinlemesine iştirak eder.

Ortaçağ biliminde, 'külli' bir varoluş görüşüne sahip olmak, birçok şeyi bilmekten daha önemliydi. Yöntemi, maddi dünyanın araştırılması ve teknolojinin ilerlemesinden başka bir şey için tasarlanmamıştı. Oysa tam tersine, manevî gözlerin matematiksel orantıların güzelliğine ve manevî kulakların kürelerin (gök katlarının) müziğine açılmasını sağlayacak yollara sahipti.



5



Çünkü Dante haklı

İLÂHÎ KOMEDYA'nın kıyas kabul etmez büyüklüğü, umulmadık kadar geniş çaptaki ve çok çeşitli etkilerine karşın —hatta bir ulusun diline bile biçim vermiştir— tam anlamıyla pek anlaşılmasında değildir kuşkusuz. Dante'nin yaşadığı zamanlarda bile, onun ruh okyanusunda ilerleyen gemisini izleyenler (*Cennet*, II, I. par.) bir avuç kişiyi geçmeyecekti. Rönesans ile birlikte neredeyse tamamen yok oldular; bu dönemin, tutkuyla dikkatli bir akıl yürütme arasında gidip gelen düşünce tarzı, zaten Dante'nin içe yönelik ruhundan çok çok uzaktı. Michelangelo bile bu Florentine'li hemşerisine büyük saygı göstermesine karşın, onu hiç anlamamıştı.¹ Ancak Rönesans devrinde insanlar en azından hâlâ Dante'nin gerçekten Cennet ve cehennemi görüp görmediğini tartışıyorlardı. Daha sonraları *İlahî Komedyaya*

¹Michelangelo'ın Dante'ye ne kadar büyük bir saygı duyduğu bazı sonelerinden anlaşılabilir. Onu gerçekten anlayamadığı, yaptığı heykelin aşırı ihtişamlı olmasından bellidir: Michelangelo simgecilik yasasına göre daha yüce gerçekliklerin daha düşük olanlara yansıdığını bilseydi, bütün dünyevîliklerine rağmen eserlerinde cenneti tıpkısı tıpkısına görüntülemeye çalışmazdı.

gösterilen ilgi, tamamiyle tarihsel bağlantılara yönelik, salt bilimsel bir ilgi düzeyine ya da artık eserin manevî anlamına hiç değer vermeyen estetik bir beğeni düzeyine indi.

Ashında, *İlâhî Komedya*'nın mısralarında anlatının yüzeysel anlamından daha fazlasının bulunduğu biliniyordu; Dante bizzat kendisi bu eserin ve kutsal yazıtların birçok anlamı olabileceğinden söz ettiği *Convivio*'da (II, I) buna işaret etmiştir ve aynı şeyleri bütün içtenliğiyle kendi şiirine uygulamaya çalışır; bu yüzden eserin simgesel doğası gözardı edilemez. Ancak şair için mazeretler ileri sürülmüş, hatta sanatsal ustalığının, çok anlamlılıkla ilgili 'skolastik safsata'yı şiirsel bir biçimde iletebilmesini sağladığı bile söylenmişti. Bu yüzden, şairin yapıtına temel aldığı kaynak esas itibarıyla yanlış anlaşıldı, çünkü yapıtının çok anlamlılığı asıl şiire yamanmış zihni bir peşin hükmün sonucu değildir; aynı anda nefsin (ruhun) her düzeyine —akla, hatta hayal gücüne ve iç kulağa— nüfuz eden ve ışık saçan zihin ötesi bir esinlenmenin doğrudan ve kendiliğinden sonucudur. Dante, 'felsefesine rağmen' büyük bir şairdir denemez; manevî bakış açısına çok şey borçludur ve her ne kadar ayrıntıları açısından zamana yenik düşmüşse de, sanatında zaman ötesi bir hakikat ışığı parladığı için, aynı zamanda hem mutluluk verici hem de korkutucudur— kısacası, bunun nedeni Dante'nin haklı olmasıdır.

İlâhî Komedya'nın en derinlikli pasajları, ne karakterlerden birinin ağzından dinbilimsel veya felsefi bir açıklamanın aktarıldığı, ne de açıkça alegorik bir yapıya sahip olan pasajlardır; anlamla en çok yüklü olanlar, hepsinden önce en hayalî ve bir anlamda somut ifadelerdir.

Manevî bir hakikatın, en ufak bir zihni müdahale bile olmadan nasıl bir imgeye dönüşebileceği en iyi Dante'nin cehennemi betimlemek için kullandığı metaforlarda görülebilir; örneğin kendi hayatlarına son verenlerin nefislerinin (ruhlarının) kapatıldığı, kurumuş, çıplak, dikenli dalları bulunan bir ağaçla ilgili metaforunda olduğu gibi (*Cebennem*, XIII): burada bütün özgürlüklerden ve bütün hazlardan uzak bir durum, intihara neden olan iç çelişkiye karşılık olarak hiçlikte yer alan bir varoluş, yani kendi temeli ve tözü olan bir varoluş biçimi-

ni inkar eden bir irade anlatılmak istenir. Ego kendi kendisini hiçliğe atamayacağı için, kendi yıkıcı eyleminin sonucunda çıplak, kurumuş, dikenli bir ağaçla temsil edilen, görünüşteki hiçliğe düşer, ancak burada bile, dinmek bilmeyen acılarıyla kendisine her zamankinden daha çok saplanıp kalarak hâlâ 'ben' olmaya devam eder.

Dante'nin cehennem ağacı hakkında söylediği her şey bu hakikatı; düşüncesizce dalını kırdığı ağacın yarasına nasıl gözyaşı döktüğünü ve onu nasıl acımasızca kınadığını; bozuk ahlâklıkların —onlar da Tanrı'nın ihsanı olan varoluşu küçük görmüşlerdir— nefislerinin, köpekler tarafından kovalandıklarında nasıl bu dikenli ağaçtan kurtulmaya çalışıp onu yaraladıklarını; ve dallarını kaybeden ağacın, nasıl şaire yalvarıp, içinde hapsolmuş bulunan güçsüz ego, bu ölü ve kırık parçalarla hâlâ kendisini bir bütün olarak hissedecekmiş gibi, kırık parçaları gövdesinin dibine toplamasını istediğini vurgulamaya yarar. Cehennem betimlendiği diğer yerlerde olduğu gibi burada da temsil edilen her şey, hiçbir şekilde keyfi olmayan tuhaf bir kesinlik içerir.

Dante'nin cehennem imgelerinin bu kadar sahici olmasının nedeni, tam da tutkulu insan nefsiyle aynı 'esas'a dayanıyor olmalarıdır. Araf dağının betimlenişinde farklı ve daha dolaylı olarak kavranabilen bir boyut vardır: nefsin gerçekliği bu kez yıldızlı gök katlarını, günü ve geceyi, şeylerin saçtığı güzel kokuları içine alarak kozmik bir düzleme açılır: Araf dağının tepesinden dünyadaki cennete bakan Dante birkaç mısradaki baharın bütün mucizesini dile getirir; dünyadaki bahar doğrudan nefsin baharına dönüşün, insan nefsinin özgün ve kutsal durumunun simgesi olur.

Dante semavî kürelere (gök küreleri) ait tamamen manevî varlık durumlarını betimlerken sık sık dolambaçlı sözlere başvurmak zorunda kalmıştır. Örneğin, insan ruhunun İlahî Hikmet'e gitgide daha derinden nüfuz ederek nasıl yavaş yavaş ona dönüştüğünü açıklarken: Dante, gözleri sürekli 'ebedî çarklar'a çevrili olan Beatrice'e bakar ve onun görüntüsüyle gittikçe daha derinlere dalarken, mucizevî bir ot yiyip bir deniz tanrısı olan Glaucus'un başına gelenlere benzer bir tecrübe geçirir:

Trasumanar significar per verba
 Non si poria; però l'esempio basti
 A cui esperienza grazia serba.

Bu insan üstüne çıkış sözle ifade edilemez; ilahî gufran sayesinde tecrübesini görecek olanlar bu örnekle yetinsinler. (Cennet, I, 70-1)

Bu şekilde, Cennet'in kantolarının dili bazen daha da soyutlaşsa bile, Dante'nin burada kullandığı imgelerin anlamları daha da zenginleşir: sırrına erişilmez bir büyüye sahiptirler. Bu, Dante'nin ruhta kelimelerle ifade etmek istediği şeyi gördüğünü ve şair olduğu kadar manevî hayal gücü de kuvvetli bir kişi olduğunu gösterir. Örneğin, kutsanmış nefslerin ilâhî gücün çekimiyle kesintisiz bir biçimde yükselmelerini, aşağı doğru değil de yukarı doğru süzülen kar tanelerine benzettiğinde (Cennet, XXVII, 67-72).

Bir imge ne kadar basitse içeriği o kadar sınırlı olur; çünkü simgenin somut ancak yine de açık karakteri sayesinde, hakikatleri ifade edebilme ayrıcalığı, akla uygun kavramlarla sınırlanamaz; ancak bu durum simgelerin akıl dışı ve sürekli 'bilinçdışı' bir zemine sahip olduklarını göstermez hiçbir şekilde. Bir simgenin anlamı idrâkı (reason) aşsa bile, tamamen bilinebilir; Ruh'dan gelir ve kendisini ruha ya da, Dante'nin en yüce ve en içten gelme bilme yeteneği, temelinde duysal veya zihnî bütün biçimlerden bağımsız olan ve şeylerin ebedî özüne nüfuz edebilen bir yetenek olarak bahsettiği akıla açar:

Nel ciel che più della sua luce prende,
 Fu'io; e vidi cose che ridire
 Nè sa nè può qual di lassù discende:
 Perchè, appressando sè al suo disire,
 Nostro intelletto si profonda tanto
 Che retro la memoria non può ire.

Ben onun nurundan en çok alan göğe gittim ve öyle şeyler gördüm ki yukarıdan inen kimse ne bilebilir ve ne de tekrarlayabilir. Çünkü aklımız, arzuladığımız şeye yaklaştıkça öyle uçsuz bucaksız

derinliklere dalıyor ki, hafıza onu izleyemiyor. (Cennet, I, 4-9)²

Hakikî simgecilik bizzat şeylerde, oluştan çok varlığa ait olan özsel niteliklerinde yatar. Bu durum, Dante'nin manevî dünyanın hiyerarşik kademelerini anlatırken, bu kademeleri nasıl dünyadan bakıldığında görünen evrenin yapısıyla ilişkilendirebildiğini açıklar. Bu kozmik kıyaslama, günümüz okuru için inandırıcılıktan ne kadar uzaksa, ortaçağ okuru için o kadar inandırıcıydı. Günümüz okuru, manevî dünyalara ilişkin gerçek bir görüşü, bilimsel açıdan yanlış bir görüşe göre temellendirmenin nasıl mümkün olacağını sorar. Bunun cevabı olarak, insanın kafasındaki her evren görüntüsünün sadece koşullara bağlı ve geçici bir doğruluğa sahip olabileceği söylenmelidir; bu görüntü şu ya da bu şekilde hep duyuşal deneyime ve hayal gücüne bağlı kalır ve bu yüzden, asla 'naif' önyargıdan tamamen uzak kalmayacaktır; ancak, insanları sürekli sordukları sorulara mantıksal olarak tatmin edici cevaplar sağlayabildiği ölçüde bilimseldir. Dante'nin yapıtına temel aldığı Batlamyusçu dünya tasarımı bu anlamda tamamen bilimseldi. Ancak aynı zamanda gözle algılanabilirdi; evrenin modern, tamamen bilimsel açıklaması kadar duyuşal deneyimden uzak değildi ve tam da bu açıklık —hâlâ 'naif' algılara denk düşen bir açıklık nedeniyle bir simge olabilmesini sağlar. Çünkü dünyanın düzenini insana göre idrak eder; insanı evrenle ve evreni Tanrı'yla birleştiren iç birliği ifade eder:

... Le cose tutte quante
Hann'ordine tra loro: e questo è forma
Che l'universo a Dio fa simigliante.

...Ne kadar yaratık varsa hepsi de belirli bir düzenle birbirine bağlıdır. Evreni Tanrı'ya benzeten de bu düzenden başka bir şey değildir. (Cennet, I, 103)

²Dante'nin Can Granda della Scala'ya yazdığı mektupta bu mısralarla ilgili kendi yorumu şöyledir: '*Intellectus humanus in hac vita propter connaturalitatem et affinitatem quam habet ad substantiam separatam, quando elevatur, in tantum elevatur, ut memoriam post reditum deficiat propter transcendisse humanum modum.*'

Dante dünyanın, eşmerkezli olarak birbirini kuşatan gök katları arasındaki niceliksel farkı, daha yüce olanın daha alçak olanda yansıdığına ilişkin temel kavrayışa göre niteliksel bir sınıflandırma olarak yorumlar:

Li cerchi corporai sono ampî ed arti
 Secondo il più e il men della virtute
 Che si distende per tutte lor parti...
 Dunque costui che tutto quanto rape
 L'alto universo seco, corrisponde
 Al cerchio che più ama e che più sape.

Maddesel daireler, kısımlarına yayılan bassaların az veya çok oluşuna göre dar veya geniştirler... Bu yüzden, bütün evreni hareket ettiren bu daire (İlk Devindirici), aşkı ve bilimi daha fazla olan daireye tekabül eder. (Cennet, XXVIII, 64-66; 70-72)

Gök kürelerinin dünya merkezli —ve bu nedenle de eş merkezli— düzeni meleklerin teosentrik (Tanrı merkezli) hiyerarşisinin ters imgesi olarak görülür; kendi daireleri olan cehennem çukuru ise negatif yansımasıdır. Şeytan'ın (Lucifer) düşüşüyle dünyanın merkezinden yükselen Araf dağı buna karşılık gelen bir denge oluşturur.³

Günümüzün çoğu okuru —bu kişiler sadece 'serbest düşünürler' de değildir— *İlahî Komedya*'nın çatısını oluşturan 'antikiteleştirilmiş' dünya görüntüsünden çok, Dante'nin araf ta günahlarının cezasını çeken lanetlilerle kutsanmışlar arasında çizdiği kesin ve görünüşte küstahça ayırma karşı tepki duyar— buna şu cevap verilebilir: 13. yüzyılda yaşamış bir kişi olarak Dante, ne selamet ve lanetlenme ile ilgili geleneksel öğretiyi psikolojik olarak değersizleştirmiştir, ne de bahsettiği tarihsel örneklere salt tipik örnekler olarak bakabilmiştir. Ancak en önemli unsur bu değildir: Dante, bu dünyada gerçekte oldukları gibi

³Dante'nin kozmografisinin anlamı 'Geleneksel Kozmoloji ve Modern Bilim' başlıklı bir önceki bölümde ve yazarın *Alchemy: Science of the Cosmos, Science of the Soul* (Element Books, Shaftesbury, İngiltere, 1986) adlı kitabında kapsamlı olarak tartışılmıştır.

görünen cehennem belirtileriyle kıyaslandığında insanın aslı fazileti ile ilgili kavrayışının tamamıyla etkisi altında kalmıştır. İlahî ışığın yansımasını insanda görür ve bu yüzden ruhun karanlığını bu ışığın kırınımı olarak kabul etmeyi yeğler.

Dante'ye göre, insanın aslı fazileti özünde ona bahşedilen 'Akıl'dadır; bununla sadece idrâk veya zihni meleke değil, daha çok idrâki ve aslında tüm ruhu bütün bilgilerin ilâhî kaynağına bağlayan ışık ışını kastedilir. Bu yüzden Dante lanetlenmişlerin onlara bahşedilen aklı yitirdiklerini söyler (*Cebennem*, III, 18); bununla düşünemediklerini kastetmez, çünkü kendi aralarında tartıştıkları metinler vardır: yoksun oldukları ve sonsuza kadar yoksun bırakılacakları şey, Tanrı'yı tanıma ve kendilerini ve dünyayı O'na göre anlayabilme yeteneğidir. Bu yetenek hep olduğu gibi aşkın ve bilginin bulunduğu kalpte, varlığın merkezinde bulunur; Dante bu yüzden gerçek aşkı bir tür bilgi olarak,⁴ ruhu ve aklı sevmek olarak tanımlar: her ikisinin de temelde bir hedefi vardır: sonsuza ulaşmak.

Doğru bir insanda, nefsin diğer bütün melekeleri, varlığın merkezine işaret eder: Dante *Vita Nuova* adlı eserinde Amor–Intellectus'a (Aşk–Akıl) 'Çevresinin bütün bölümlerinin eşit ölçüde bağımlı olduğu bir daire merkezi gibiyim' dedirtir, 'ama sen öyle değilsin'. (*Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes, tu autem non sic.* XII, 4) Arzu ve irade bu merkezden uzaklaştığı ölçüde ruhun bile manevî olarak Ebediyet'e açılması önlenir: *L'affetto l'intelletto lega...* 'tutku ruhun ayağına zincir vurur' (*Cen-net*, XIII, 20). Dante, lanetlenmişlerin onlara bağışlanan Akli yitirdiklerini söylerken, bu durumda iradenin varlıklarının merkezine tamamen, yabancılaştıklarını anlatmak ister. Bu kişilerde, iradenin Tanrı'yı inkar edişi egemen güdü olur: aslında cehennemi istedikleri için cehenneme giderler: 'Tanrı'nın gazabıyla ölenler Acheron nehrini hızla geçerler, çünkü ilâhî adalet onları arkalarından iter ve böylece korkuları isteğe dönüşür' (*Cebennem*, III, 121–126). Bu Araf'ın cezalarına

⁴bkz. Pierre Ponseye'nin 'Intelletto d'Amore' başlıklı makalesi (*Etudes Traditionnelles*, Paris, Mayıs, Haziran, 1962).

katlanması gereken nefslerin durumundan farklıdır: iradeleri, insanın içindeki ilâhî gücü inkar etmemiştir, ancak bu gücü yanlış yerde aramıştır; Sonsuz'a duydukları özlemle aldatılmaya razı olmuşlardır: *Cennet*'in bir bölümünde Beatrice Dante'ye 'insanı her zaman, onu görmekle sönmek bilmeyen sürekli bir aşk ateşiyle tutuşturan Ebedî Nur'la senin aklının da nasıl ışıldadığını çok iyi görüyorum; eğer sizin aşkınızı başka şeyler kendine çekiyorsa, bu o nurun orada belli belirsiz bir halde görünen yansımasıdır' der. (V, 7-12) Ölüm anında tutkunun hedefi ve ilâhî iyiliğe ilişkin yanılsaması yok olduğunda, bu nefisler tutkularını gerçekte olduğu gibi, yani sadece acıya yol açan bir görüntüyle yanarak tecrübe ederler. Aradıkları hazzın sınırlarına geldiklerinde ilâhî Gerçek'in ne olduğunu olumsuz ve dolaylı bir biçimde bilmeyi öğrenirler ve bu bilgi tövbeleri olur. Bu sayede yanlış yönlendirilmiş güdülerini yavaş yavaş gücünü yitirir; inkarlarını inkarları başlangıçta olanı, Allah'tan gelen özgürlüğü olumlamaya dönüşene kadar bu güdü içlerinde kalır —ancak bu sefer kalplerinin rızası olmadan:

Della mondizia il sol voler far prova,
 Che, tutto libero a mutar convento,
 L'alma sorprende, ed il voler le giova.
 Prime vuol ben, ma non lascia il talento
 Che divina giustizia contra voglia
 Come fu al peccar, pone al tormento.

Tekbaşına irade ulaşılan temizlik durumunun kanıtıdır; artık tamamen özgür olan irade, artık istediğini yapabilen nefsi ele geçirir. Nefsin daha önceleri de istekleri olmuştur, ancak bir zamanlar onu günaha iten o dürtü, şimdi cezalandırıcı ilâhî adaletin elinde kendi iradesine karşı onu engeller. (Araf, XXI, 61-66).

Burada *İlahî Komedy*'nin ana temalarından birine değineceğiz; bizi başlangıçtaki konularımızdan saptırarak olsa bile, bu temayı daha yakından incelememiz gerekir; burada bilgi ve irade arasındaki, Dante'nin tüm yapıt boyunca bütün yönlerine ışık tuttuğu karşılıklı ilişki

söz konusudur. Ebedî hakikatlere ilişkin bilgi insan ruhunda veya aklında potansiyel olarak vardır, ancak ayrıntıları doğrudan doğruya iradeye bağlıdır: nefis günaha girdiğinde olumsuz, bu durumun üstesinden geldiğinde olumlu bir biçimde etkilenir. Dante'nin betimlediği şekliyle Araf'ta verilen cezalar, sadece ölümden sonraki durum olarak değil, bilgi ve iradenin —daha doğrusu, insanın ebedî hedefine ilişkin bilgiyle haz arayışının— artık birbirinden ayrı olmadığı, bütüne ait ve başlangıçtan beri varolan duruma giden yükseliş (*ascesis*) aşamaları olarak da kabul edilebilir. Dante Araf dağının zirvesindeki dünya cennetine ayak bastığında, Virgil ona şöyle der:

Non aspettar mio dir più nè mio cenno:
 Libero, dritto, sano è tuo arbitrio,
 E fallo fora non fare a suo senno:
 Perch'io te sopra te corono e mitrio.

Artık bir öğüt veya bir işaret vermeme bekleme: çünkü kendi kararını özgürce, tam ve doğru bir biçimde vermelisin ve kendi kararlarına göre davranmamak da bir hata olur: bundan böyle seni kendinle baş başa bırakıyorum. (Araf, XXVII, 139–142).

Dünyevî cennet, sanki, İlâhî Ruh'un Cennet'in bütün katlarına nüfuz eden, insanın varoluş durumuna değen kozmik 'yer'dir, çünkü Dante Beatrice ile birlikte buradan Tanrı katına yükselir. Bu yerin tüm dünyaya tepeden bakan bir dağın zirvesinde olması bizzat dünyevî cennetin doğasına uygundur.

Burada akıllara bir soru takılabilir: diğerleri hatalarının kefaletini öderken Dante'nin tek bir ceza bile almadan Araf dağının zirvesine çıkabilmesinin anlamı nedir? Sadece son aşamada dünyevî cennete ulaşmak için ateşin içinden hızla geçmek zorunda kalır (*Araf*, XXVII, 10). Her aşamada kapılarda duran melekler alnından günah işaretlerini silerler: zirveye ulaştıklarında Virgil onun kutsanmış, dokunulmaz olduğunu kabul eder, ancak kısa süre sonra Beatrice gelip onu şiddetle kınar ve bu da onu acılara boğarak tövbe etmesine yol açar (*Araf*,

XXX, 55-7. Bütün bunların anlamı şu olabilir sadece: özel bir inayet sayesinde, Dante'nin tuttuğu yol bir erdem yolu değil, bir bilgi yoludur. Virgil ona dosdoğru cehennemden içinden geçmek dışında Beatrice'e, İlahî Bilgelige çıkan başka bir yol olmadığını söylediğinde, bu, Tanrı'ya ilişkin bilginin kendini bilme yolunda elde edileceğini gösterir: kendini bilmek insan doğasındaki uçurumların ölçüsünü tartmayı ve tutkulu nefsten kaynaklanan her türlü kendini aldatma biçiminden kurtulmayı gerektirir: bundan daha büyük bir kendini inkar etme biçimi ve bundan dolayı da daha büyük bir kefarettir yoktur. Metnin anlamını tam olarak kavradığımızda, Beatrice'in Dante'yi bir günahattan dolayı değil, Dante'nin onun peşinden görünmezler dünyasına dalmak yerine, onun purlar saçan dünyevî yansıması üzerine tefekküre dalarak çok fazla oyalanmasından dolayı kınadığı görülür. Dante bundan pişman olunca onu bu dünyaya bağlayan son zinciri de kırar. Burada, Cennet'in iki ırmağı Lethe ve Eunoe'nin anlamı hakkında daha çok şey söylenebilir: ilki günahların anısını yıkayarak yok eder, ikincisi ise yapılan iyi işlerin anısını korur; ama biz tekrar irade-bilgi konusunu işlemeye devam edelim.

Günah işleyenlerin iradesi bilginin derecesini belirlerken, seçkinlerin iradesi ilâhî düzene ilişkin olarak sahip oldukları bilgiden kaynaklanır. Bu, iradelerin Tanrı'ya ilişkin görüşlerinin kendiliğinden bir ifadesi olduğu anlamını taşır ve bu nedenle, ay gökünde Piccarda Donati'nin nefsinin şairin bir gök katındaki kutsanmışların 'daha iyi görmek ve daha iyi sevilmek için' daha yukarı katlara çıkmayı arzulayıp arzulamadıkları sorusuna verdiği cevapta açıkladığı gibi, Cennet'teki konumları onlara hiçbir sıkıntı vermez.

Frate, la nostra volontà quieta
 Virtù di carità che fa volerne
 Sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta.
 Se disiassimo esser più superne,
 Foran discordi li nostri disiri
 Dal voler di Colui che qui ci cerne;
 Che vedrai non capere in questi giri

S'essere in caritate è qui necesse.
 E la sua natura ben rimiri:
 Anzi è formale a questo beato esse
 Tenersi dentro alla divina voglia,
 Perch' una fansi nostre voglie stesse:
 Sì che come noi siam di soglia in soglia
 Per questo regno, a tutto il regno piace,
 Com' allo Re che in suo voler ne invoglia:
 In la sua volontade è nostra pace:
 Ella è quel mare al qual tutto si muove
 Ciò ch' ella cria o che natura face

Kardeş, sevgi yatıştırıyor bizim arzumuzu. Bunun için elimizde ne varsa yalnız onu istiyoruz ve başka hiçbir arzunun susuzluğunu duymuyoruz gönüllerimizde. Daba yukarıda olmayı isteseydik arzularımız bize burasını layık görmüş olanın iradesine uymazdı. Eğer burada sevgi içerisinde yaşamak zorunluluğu varsa ve sen bunun ne olduğunu iyice anladınsa böyle bir şeyin bu kürelerde yeri olamaz. Kaldı ki arzularımızın bir tek arzu haline gelmesi için tanrısal iradeye uymak, bu mutlu hayatın esasını, ruhunu oluşturur. Öyle ki, bizim bu ülkede böyle başka göklere dağılmış olmamız, bütün bu ülke sakinlerinin olduğu kadar, bizim arzumuzu kendi arzusuyla kaynaştıran Kırıl'ın da hoşuna gitmektedir. Onun iradesi bizim huzurumuz demektir. İster kendisi yaratmış olsun, ister tabiatın elinden çıkmış olsun, herşeyin kendisine doğru yöneldiği bir denizdir bu irade (Cennet, III, 70-87).

İlâhî iradeye tâbi olmak özgürlükten yoksun olmak değildir: tam tersine, Tanrı'ya isyan eden irade tam da bu yüzden kısıtlanmıştır,⁵ çünkü, 'Tanrı'nın gazabıyla' ölenler, 'ilâhî adalet arkalarından ittiği için' cehenneme ulaşmak için acele ederler (*Cebennem*, III, 121-6) ve

⁵Bir dinî etkili bir biçimde savunmak ve yaymak için, yanlışın köleleştirdiği, sadece doğrunun özgürleştirdiği düşüncesine dayanmak gerekir. İnsan doğruyla yanlış arasında bir seçim yapmakta serbestse, yanlışta karar kıldığı an özgürlüğünü yitirir.

tutkunun sözde özgürlüğü, 'bir zamanlar günaha teşvik eden, şimdiyse ilâhî adaletin elinde (nefsin) kendi iradesine karşı cezasını çekmeye zorlayan' dürtüye bağlılığa dönüşür (*Araf*, XXX, 61-6); Allah'ı bilenlerin iradesi ise bizzat özgürlüğün kaynağından kaynaklanır. Bu yüzden, gerçek irade özgürlüğü özsel bilginin içeriğini oluşturan hakikatle ilişkisine bağlıdır. Diğer taraftan, Dante'nin yapıtında bahsettiği en yüce Allah görüşü (marifetullah), ilâhî iradenin kendiliğinden gerçekleşmesiyle uyum içindedir. Burada bilgi, ilâhî hakikatle, irade de ilâhî aşkla bir olur; her iki nitelik de İlâhî Varlık'ın biri statik, diğeri dinamik iki yönü olarak ortaya çıkar. *İlâhî Komedya*'nın ana mesajı ve Dante'nin, insanın Allah'tan gelen ebedî kökenini anlama çabalarının cevabı budur:

Ma non eran da ciò le proprie penne;
 Se non che la mia mente fu percossa
 Da un fulgore, in che sua voglia venne.
 All'alta fantasia qui mancò possa;
 Ma già volgeva il mio disiro e velle,
 Sì come ruota ch'egualmente è mossa;
 L'amor che muove il sole e l'altre stelle.

Fakat, fikrime bir şimşek çarpıp da bana arzuladığım şeyi vermemiş olsaydı, kendi kanatlarım bu zoru yenemezdi. Burada yüksek temaşaya devam için gücüm tükendi; fakat bir tekerlek nasıl düzensiz bir hareketle dönerse, güneşi ve öteki yıldızları devindiren Aşk da arzumla irademi artık öylece döndürüyordu. (Cennet, XXXIII, 139-145).

Bazı âlimler Beatrice'in hiç yaşamadığını, Dante'nin onun hakkında söyledikleriyle sadece İlâhî Hikmet'i (*Sophia*) kastettiğini düşünürler. Bu görüş, hakikî simgecilikle alegorinin birbirine karıştırıldığını gösterir; alegori, Rönesans'tan beri ona atfedilen anlamda alınmıştır: bu anlamda alegori çok az zihni bir uydurmadır, genel fikirlerin üzerini örten yapay bir örtüdür; hakikî simgecilik ise, daha önce söylediği-

miz gibi, şeylerin özünde yatar. Dante'nin İlahî Hikmet'e güzel ve soylu bir kadının görüntüsünü ve adını bahşetmesi, bunu zorunlu kılan bir yasa nedeniyledir; çünkü İlahî Hikmet, bilginin nesnesi olması sebebiyle, en yüce anlamıyla kadınsı bir yön içerdiği gibi, ilahî *Sophia*'nın varlığı Dante'ye öncelikle çok sevdiği bir kadının görüntüsünü çağrıştırır. Burada, şairin duyuşal görüntüleri duyum-ötesi özlere dönüştürebilmesine olanak tanıyan manevî simyayı en azında ilkesel olarak anlayabilmemizi sağlayacak bir ipucu vardır: aşk bütün iradeyi kuşatıp varlığın merkezine doğru akmasını sağladığında, Allah'ı bilme haline gelebilir. Aşk ve bilgi arasındaki etkin vasıta güzelliştir: bütün sıkıntılardan kurtulmayı sağlayan tükenmez özüne vakif olduğunda, İlahî Hikmet'in bir yönünü zaten içerdiği görülür; öyle ki, tutku aşk tarafından emilip tüketildiği ölçüde cinsel cazibe bile ilahî güce ilişkin bilgi sağlayabilir ve tutku da aynı şekilde güzelliğin tecrübe edilmesiyle dönüşür.

Dante'nin Dünyevî Cennet'e girmeden önce içinden geçmek zorunda kaldığı ateş (*Araf*, XXVII), şehvet düşkünlerinin günahlarından arınmasını sağlayan ateştir. Dante alevlerin içine girmekten çekinirken, Virgil ona, 'Seninle Beatrice arasında sadece bu duvar var' der (*ibid*, 36). Dante ise, 'Alevlerin içindeyken, serinlemek için kendimi erimiş camın içine atmak istedim' der (*ibid*, 49-50).

Ölümsüz Beatrice başlangıçta Dante'yi sertçe selamlar (*Araf*, XXX, 103-), ancak sonra da, sıcak bir sevgiyle yaklaşır ve onu gök kürelerinden yukarıya çıkardıkça ona güzelliğini daha da sergiler; Dante de buna kayıtsız kalamaz. Burada Dante'nin *Vita Nuova*'dakinin aksine artık Beatrice'in ahlâkî güzelliğini —iyiliğini, masumluğunu ve alçak gönüllülüğünü— vurgulamaması, sadece görünür güzelliğinden söz etmesi anlamlıdır; en dışta yer alan en içtekinin görüntüsü, duyuşal gözlem manevî görüşün dışavurumu olmuştur.

Başlangıçta Dante henüz İlahî Nur'a doğrudan doğruya bakamaz, Beatrice'in gözündeki yansısına bakar (*Cennet*, XVIII, 82-4).

Giustizia mosse il mio alto fattore:

Fecemi la divina potestate
 La somma sapienza e il primo amore.
 Dinanzi a me non fur cose create.
 Se non eterne, ed io eterno duro:
 Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

Yüce Yaraticım adaletle davrandı: İlahî Kudret yarattı beni, o yüce Hikmet ve en büyük Aşk. Benden önce ebedî olanın dışında hiçbir şey yoktu ve ben de ebediyete kadar var olacağım: içeri girenler bütün umutlarını geride bıraksın (Cehennem, III, 1-9).

Cehennemin kapısında yazılı bu ünlü sözlerle karşılaşan günümüz okuru şöyle diyecektir: *Maestro, il senso lor m'è duro*— 'Üstad, bunları anlamak kolay değil' (*ibid.*, 12), çünkü onun için ebedî lanet fikriyle ilâhî aşk —*il primo amore*— fikrini bağdaştırmak zordur. Ancak Dante'ye göre ilâhî aşk yaradılışın basit ve saf kökenidir: dünyayı 'yoktan' var eden ebedî gücün dışavurumudur ve bu yüzden ilâhî Varlık'a iştirak etmesine izin verir. Dünya Tanrı'dan farklı olduğu için, sanki kökenleri hiçlikteymiş gibi görünecektir; ilâhî aşk mutlaka Tanrı'yı inkar eden bir unsur içerir ve ilâhî aşkın sınır tanımadığı Tanrı'yı inkar etmeye bile izin vermesinde kendini belli eder. Bu yüzden, cehenneme ait olasılıklar ilâhî aşka bağlıdır ve bu olasılıklar aynı zamanda, ilâhî adalet tarafından aslında olduğu gibi, bir olumsuzlama olarak görülür. 'Benden önce ebedî olan dışında hiçbir şey yoktu ve ben de ebediyete kadar var olacağım': Sami dillerinde yalnızca Tanrı'ya ait olan ve bugün için ebedî olan ebediyet ile ölümden sonraki durumlara özgü sonsuz süre arasında bir ayırım vardır: Latin dillerinde bu ayırım yoktur, bu yüzden Dante de bunu kelimelerle ifade edemez. Ancak melekler dünyasının zamandan bağımsız varoluşunun, donmuş bir âna benzeyen cehennem sonsuzluğuyla aynı şey olmadığı gibi, öteki dünyanın sonsuzluğunun Tanrı'nın ebediyetiyle aynı şey olmadığını Dante'den iyi kim bilebilirdi. Çünkü lanetlenmişlerin katı kendi başına sonu yokmuş gibi görünse de, Tanrı'nın gözünde ancak sonlu olabilir.

'İçeri girenler bütün umutlarını geride bıraksınlar': şöyle de deni-

lebilirdi: Tanrı'dan hâlâ umut bekleyenlerin bu kapıdan geçmesi gerekmez. Lanetlenmişlerin durumu tam da umutsuzluktur; çünkü umut, bahşedilenin kabul edilmesi için uzatılan eldir.

Modern okura, Dante'yi Araf dağının zirvesine götüren iyi ve bilge Virgil'in limbodaki diğer bilgiler ve soylu antikite kahramanları gibi cehennemin bekleme odasında ikamet etmesi garip gelir. Ancak Dante vaftiz edilmemiş olan Virgil'i Tanrı'nın inayetiyle elde edilen Cennet katlarından birine yerleştiremezdi. Ancak biraz daha yakından bakarsak, Dante'nin yapıtında daha öteye götürülmemiş bir boyutun izi gibi görünen, dikkat çekici bir gediğin farkına varırız: genelde limbo ışsız ve gökü olmayan karanlık bir yer olarak tanımlanır, ancak Dante Virgil ile birlikte eskinin bilgilerinin 'zümrüt çayır'lar'da dolaştığı, 'görmekli şato'ya girdiğinde, 'açık, aydınlık ve yüksek bir yer'den söz eder (Cehennem, IV, 115); sanki artık yer altındaki bir dünyada değildir. Buradakiler 'sakin ve derinlere işleyen bir bakışla bakarlar, davranışlarında büyük bir vakar vardır ve nadiren, yumuşak bir ses tonuyla konuşurlar' (*ibid.*, 112-114). Bütün bunları cehennemle hiçbir ilgisi yoktur, doğrudan doğruya Hıristiyanlıkla da ilgili değildir.

Bu bağlamda şu soru sorulabilir: Dante Hıristiyanlık dışı dinlere olumsuz bir tavırla mı yaklaşmıştı? Cennet'in bir pasajında, seçkinler arasında Truva prensi Ripheus'a sayarken ilâhî inayetin erişilmez doğasından söz eder ve yargılarımızda aceleci davranmamamız konusunda bizi uyarır (XX, 67). Dante için Ripheus, kilise dışı, yabancı ama masum bir aziz örneğinden başka kim olabilirdi? 'Hıristiyanlık dışı' demiyoruz, çünkü Dante'ye göre Tanrı'nın insandaki her vahyi-ifşası İsa'dır.

Bu da başka bir soruyu akla getirir: Dante *İlahî Komedyası*'yı yaratırken, çeşitli anolojiler içeren bazı İslâmî mistik eserleri mi temel almıştır? Simgesel biçimde Tanrı'yı bilen (ariflerin) yolunu tanımlayan epik şiir türüne İslâm dünyasında sıkça rastlanır. Bu eserlerden bazılarının Provans diline tercüme edildiği,⁶ ve Dante'nin ait olduğu

⁶Hız. Muhammed'in göğe yükselişinin anlatıldığı Miraç'ın Provans dilinde bir tercü-

'Fedeli d'Amore' topluluğunun, doğuda kurulmuş ve İslâm düşünce dünyasına açık olan Order of the Temple (Tapınak Tarikatı) ile ilişkisi bulunduğu ileri sürülebilir.⁷ Bu düşünce daha da ilerilere götürülebilir ve İslâm'daki batını yazılarda *İlahî Komedya*'nın hemen hemen bütün önemli unsurlarına ilişkin bir prototip bulunabilir —gök kürelerinin manevî bilgi aşamaları olarak yorumlanışı açısından, cehennemdeki bölümler açısından, Beatrice figürü ve oynadığı rol açısından ve başka birçok nokta açısından. Ancak, Dante'nin *Cebennem*'inin bazı pasajlarına bakıldığında (XXVIII, 22), İslâm'ı tanıdığına ve gerçek bir din olarak kabul ettiğine inanmak güçtür. Şöyle bir açıklama belki daha yerinde olur: İslâmî olmayan ama doğrudan doğruya İslâmî doktrinlerden etkilenerek yazılmış yazıları temel almıştır⁸ ve gerçekte bu kanallarla Dante'ye ulaşanlar, sandığımızın aksine kıyaslamalı bir araştırma⁹ yapmamıza olanak tanımayacak kadar azdır. Manevî hakikatler neyse odur, ve zihinler bunlardan biriyle gerçek dünyada hiç karşılaşmamışken, belirli bir sezgi düzeyinde karşılaşabilir.

Dante haklı olduktan sonra neden etkilendiği o kadar önemli değildir: *İlahî Komedya*'daki öğretiler; genel Hıristiyan inancına göre ön planda olanlar ve kelimenin Hıristiyanlık'taki anlamıyla gnosis (irfan, marifet) açısından daha gizli olanlar —örneğin yukarıda tartıştığımız, iradeyle bilgi arasındaki karşılıklı ilişki ile ilgili öğreti— hâlâ geçerlidir. Bu bağlamda Dante'nin kendi kendini aldatmaması ve kişisel olmayan bir bakış açısıyla bakabilmesi önemlidir: kendisini bütün

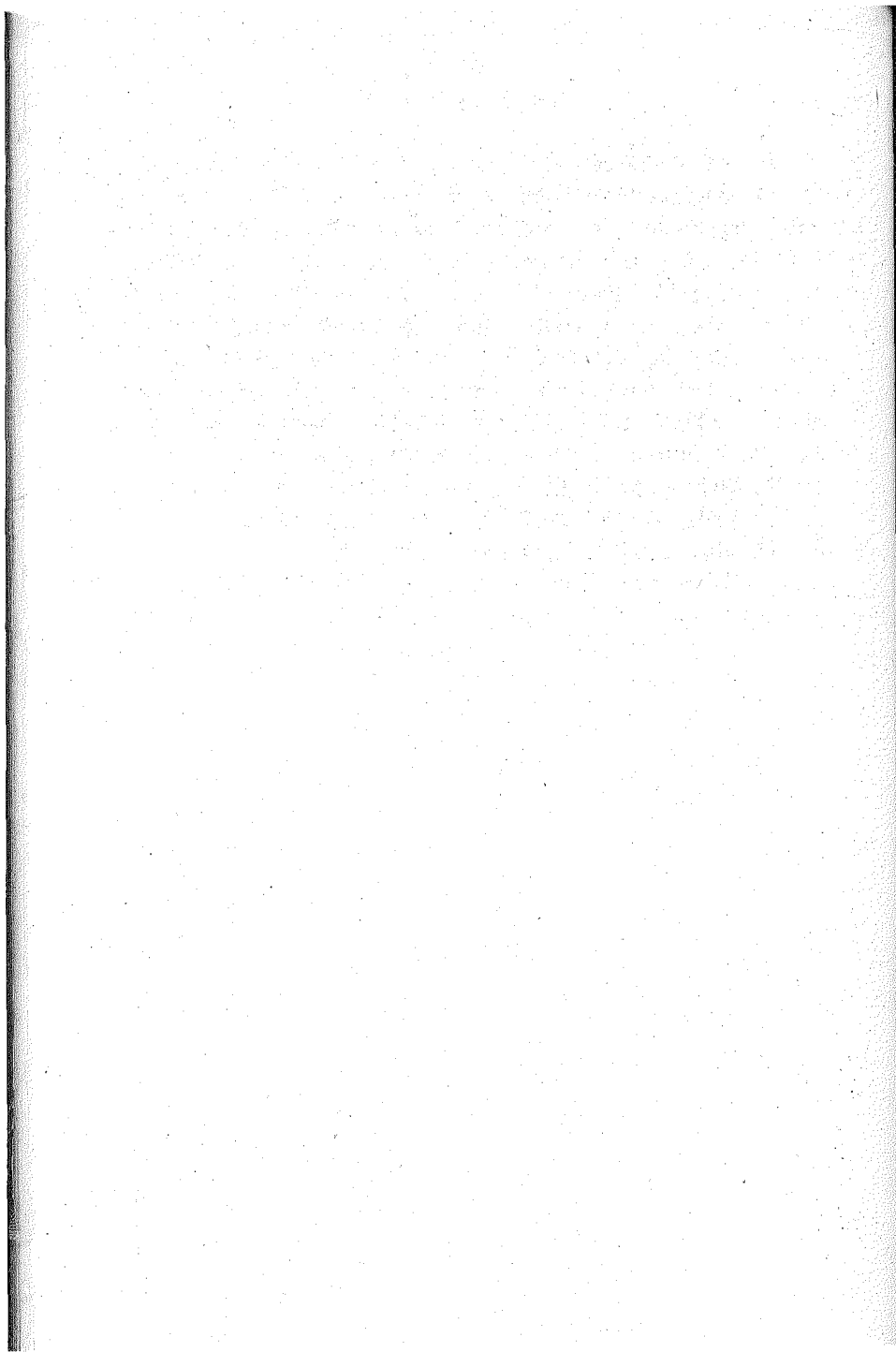
mesi bulunmaktadır. (*Eschiele Mabomet*, Munoz Sendino ve Enrico Cerulli tarafından yayınlanmıştır.) Ancak başka yerlerde önemli metafizik ve düşünsel temeller sağlayan bu eser, burada popüler bir biçimde ele alınmıştır.

⁷bkz. Luigi Valli'nin eserleri, özellikle *II linguaggio di Dante e dei Fedeli d'Amore*, (Optima, Roma 1928).

⁸Bu konudaki önemli Paris Ulusal Kütüphanesinde MS. Latin 3236A numarasıyla yer alan, ilk kez M.T. D'Alverny tarafından *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*'de yayınlanan (1940, s. 42) bir yazıya bakılabilir. Yazarın simya üzerine yazdığı kitapta da bu konuya değinilir. Bu kitap birçok açıdan *İlahî Komedya* ile ilgilidir ve üç tek tanrılı dinin kurucusu olan Musa, İsa ve Muhammed'den bilgi yoluyla Tanrı'ya ulaşmayı öğreten gerçek öğretmenler olarak bahsetmesi daha da dikkat çekicidir.

⁹bkz. P. Asin Palacios'un incelemeleri.

çağların en büyük altı şairi arasında sayarken (*Cebennem*, IV, 100–102) doğru bir değerlendirmede bulunmuştur, ve Virgil'in ona şu sözleri söylemesine izin vermekte de haklıdır: Alma sdegnosa, benedetta colei che in te s'incinse!— '(Bayağı olan her şeyi) aşığılayan Ruh, seni doğurana kutsasın! (*Cebennem*, VIII, 44–45). Zamanının Papalık politikasını suçlarken de yanılmamıştır, çünkü Papalık Lutherci mezhebin geçirdiği felaketlere ve din dışı bir Rönesans patlamasına yol açmıştır. Ancak en büyük manevî mirası, ne din dışı felsefi araştırmaların, ne de herhangi bir 'psikoloji'nin hiçbir zaman tüketemeyeceği şiirlerindeki simgeler ve hayal gücüdür. Bütün zamansal ve mekânsal koşullardan bağımsız bir esinlenmenin mührünü taşırlar ve sundukları manevî gıda, Dante'nin dediği gibi, 'fani dünyada meleklerin ekmeğine, burada yaşamayı sağlayan ama asla doyurmayan ekmeğe zaten el uzatanlara' ayrılmıştır (*Cennet*, II, 10).



6



Teilhard de Chardin'e karşı

Aşğıdaki makale yazarın Teilhard de Chardin ile ilgili görüşlerinin yer aldığı iki mektubundan derlenmiştir.

I

TEILHARD DE CHARDIN'İN evrim doktrinine karşı çıktığım temel nokta şu: insanın manevî melekesi —Teilhard de Chardin'in deyişiyile aklı melekesi (*noetic faculty*) —bir bütün olarak bakıldığında bir eğri veya helezona benzetilebilecek, sürekli devam eden biyolojik bir evrimin— ya da ters evrimin (*involution*)— sadece bir aşamasıysa, bu aşama bütünden ayrılıp, “ben bir helezonun bir parçasıyım” diyemez. Böyle evrime dayalı bir melekenin kavrayabildiği veya ifade edebildiği herşey aynı şekilde evrime maruz kalırdı; ve bu da hakikatin değil sadece biyolojik pragmatizmin ve faydacılığın olduğu şeklindeki Marksist görüşe çıkar.

Aslında insan ruhu biyolojik durumsallığın dışına çıkabilme, şeyleri nesnel ve özsel olarak görebilme ve yargılara varabilme melekelerine sahiptir. Teilhard de Chardin beyinsel melekeyi ve aklı melekeyi (*noetic*) birbirine karıştırır. *Nous* (=Akıl=Ruh) beynin faaliyetiyle aynı şey değildir; beyin ‘çalışır’, *nous* ise yargıya varır ve bilir. Gerçek manevî meleke —doğruyla yanlış ayırdeden, göreceli olanla mutlak olanı

birbirinden ayıran meleke —biyolojik düzeyle ilgilidir; metaforik anlamda düşeyin yatayla ilgili olduğu gibi. Başka bir ontolojik boyuta aittir. Ve tam da bu boyut insanda var olduğu için, insan geçici, biyolojik bir görüntü değil, bu fiziksel ve maddî dünyada ve bütün organik sınırlarına karşın mutlak bir merkezdir. Sadece insana özgü olan ve tam da şeyleri 'nesnelleştirme', görüntülerin arkasında ve ötesinde yer alabilme yeteneğini sağlayan konuşma melekesi de bunu gösterir.

İnsanın varoluş durumunun ve insan biçiminin dünyevî mutlaklığını, ilâhî Söz'ün yeniden vücut bulma (enkarnasyon) doktrini de doğrular. Bu doktrin Teilhard'ın sisteminde bütün anlamını yitirir. Eğer insan temelde Tanrı'yı bilebilme yeteneğine sahipse, bir başka deyişle, tanımı itibarıyla insana ait olan işlevin yerine getirilmesi Tanrı'ya çıkan bir yolsa, biyolojik düzlemde bir üstün-insana yer yoktur. İnsan gereğinden fazla sözcük kullanan bir canlı olur. .

Zavallı azizler! Dünyaya bir milyon yıl erken gelmişler. Ancak hiçbirisi Tanrı'nın biyolojik olarak veya kolektif bilimsel araştırmalar sayesinde ulaşılabilir olduğu doktrinini kabul etmemiş.

Bu yüzden yine karşı çıktığım noktaya dönüyorum: Teilhard'ın sistemine göre, insanın 'akıl' melekesi biyogenesisle (canlıların yine canlı organizmalardan oluştuğu doktrini [çev.]) ilgilidir; ancak gözün insanın diğer organlarıyla ilgili olduğu gibi değil, bir sürecin bir parçasının bütünüyle ilgili olduğu gibi— ve bu tamamen farklı bir şeydir. Göz, sadece ayna yardımıyla olsa bile diğer organları ve vücut bölümlerini görebilir, ancak bir süreç parçası ait olduğu bütün süreci asla göremez. Aristo da bunu söylemiştir: herşeyin bir akıntının içinde sürüklendiğini ileri süren kişi bunu asla kanıtlayamaz. Bunun nedeni basittir: hiçbir şey akıntının içinde yer almayan birşeye dayanamaz; bu yüzden kendisiyle çelişir.

II

Hayır, 'dini konularda yazan bir yazar olarak bazı inançları (gerek kendisinininkileri, gerek başkalarınıninkini) olumladığı sürece hakikati ifade ettiği, ancak diğer insanların inançlarını küçümserken sözüne

güvenilmeyeceği' doğru değildir, çünkü bu durumda şeytana tapma da dahil olmak üzere mezheplerin en yanlış ve kişisel inançların en saçması bile olumlanmış olur; Yeni Ahit'te geçen 'ruhların farklılığı'nın anlamı kalmaz. Ancak bu görüşü ileri süren yazar, öğretisel bir iddianın —metafizik değil, dogmatik veya ahlâkî bir iddianın— belirli bir dinin dışında mutlaka geçerli olmasa da bu dinin çerçevesinde ve kendi başına eşit ölçüde gerçek olan bir başka dinin çerçevesinde tamamen geçerli olabileceği ilkesini düşünüyordur belki de. Öyle olsa bile, bu ilke Teilhard de Chardin'e uygulanamaz; insanın yaratılışıyla ilgili kuramı, sadece Hıristiyan inanışındaki biçim ve ruha değil, bütün geleneksel bilgeliklere de ters düşer. Bu kuramın yanlış olduğunu, aşkın hakikatleri hiçbir şekilde ifade edemediğini söyleyelim sadece. Şu hakikati inkar ettiğine göre, aşkın hakikatleri nasıl ifade edebilirdi zaten: Teilhard de Chardin'e göre, en derin şeyleri, kesinlikle ilâhî olan şeyleri içeren akıl bile değişime maruz kalır; maddenin sözde evrimiyle birlikte 'evrim geçirir', bu yüzden sabit veya değişmez bir içeriği olmaz; Teilhard de Chardin'e göre insanın ruhu tamamıyla 'bir oluş durumundadır'. Dahası, Teilhard'ın kuramı burada kendisiyle çelişir, çünkü insan aklı ilk yumuşakçalardan bu yana sürekli dönüşüm geçirerek gelişen bir maddeden başka bir şey değilse, 'yarı-gelişmiş' modern insan onu sürükleyen akıntıyı tümüyle nasıl kavrayabilir? Özünde geçici olan, geçiciliğin doğasını nasıl yargılayabilir? Bu sav Teilhard'ın kuramını suçlamaya yeter. Geriye neden bu kadar başarı kazandığını anlamak kalıyor.

Ortalama modern insan herşeyden çok bilime —modern ameliyatları ve modern endüstriyi yaratan bilime— 'inanır' ve bu neredeyse onun temel 'dini'dir. Kendisini aynı zamanda bir Hıristiyan olarak görürse, içinde bu iki 'inanç' birbiriyle çelişir ve çözüm bekleyen gizli bir bunalıma yol açar. Teilhard de Chardin sözde bu çözümü sunmaktadır. 'Kopuk uçları birbirine bağlar'; ancak bunu, olması gerektiği gibi farklı gerçeklik düzlemleri arasında —kendi içinde kesin olan, ancak mutlaka eksik ve eğreti de olan ampirik bilgi ile zamandan bağımsız kesinlikle dayalı inanç arasında— bir ayırım yaparak değil, bu düz-

lemleri içinden çıkılmaz biçimde birbirine karıştırarak yapar: ampirik bilime asla sahip olmadığı ve olamayacağı mutlak bir kesinlik atfeder ve sınırsız ilerleme fikrinin bizzat Tanrı için de geçerli olduğunu ileri sürer.

Türlerin dönüşümü kuramının kesin bir olgu olduğunu iddia eder. Oysa bu kuramın en ciddi savunucuları bile bunun bir hipotezden başka bir şey olmadığını kabul ederler: aslında bu tezle ilgili olarak geçerli hiçbir kanıt ileri sürülememiştir, ve her şeye rağmen bu kuram tutmuşsa bunun nedeni modern insanın aklının sadece zaman içinde yer alan bir yaradılışı alabilmesidir; özgül biçimlerin 'dikey olarak' biçim ötesi ve ruhsal (animik) varoluş kademelerinden yaratıldıklarını kavrayacak düzeyde değildir. Bununla birlikte, bilimsel dürüstlük kanıt ve hipotezin birbirinden ayırılmasını ve Theilhard de Chardin'in yaptığı gibi bütün bir felsefenin —aslında bir sahte dinin— tamamıyla tahmini bir temele dayandırılmamasını talep eder. Theilhard de Chardin'in ünlü Pilt-down yutturmacasının* —tatsız bir anı olarak belleklerde yer eden Eoanthropos'un— kurbanı ve aynı ölçüde hayal ürünü Chou-Kou-Tien 'Sinanthropos'unu** uyduranlardan biri olması boş yere değildir! Ancak Teilhardcılığın en kötü ve en gülünç özelliği, eski çağların peygamber ve bilgelerinin de zihni açıdan 'az gelişmiş' olduklarını kabul etmek zorunda kalmasıdır: maymuna modern insandan biraz daha yakın değil midir? Bu açıdan Teilhard de Chardin'in kuramının hiçbir şekilde orijinal olmadığı doğrudur; getirdiği yenilik materyalizmi ve ilericiliği dinin içine kadar sokan bir Truva atı olmasındadır.

*1911'de Pilt-down'da bulunan kemiklere dayanarak tarihöncesi çağlarda yaşadığı ileri sürülen insan türü. 1953'de bunun bir sahtekarlık olduğu ortaya çıkmıştır. [çev.]

**Pekin insanı [çev.]

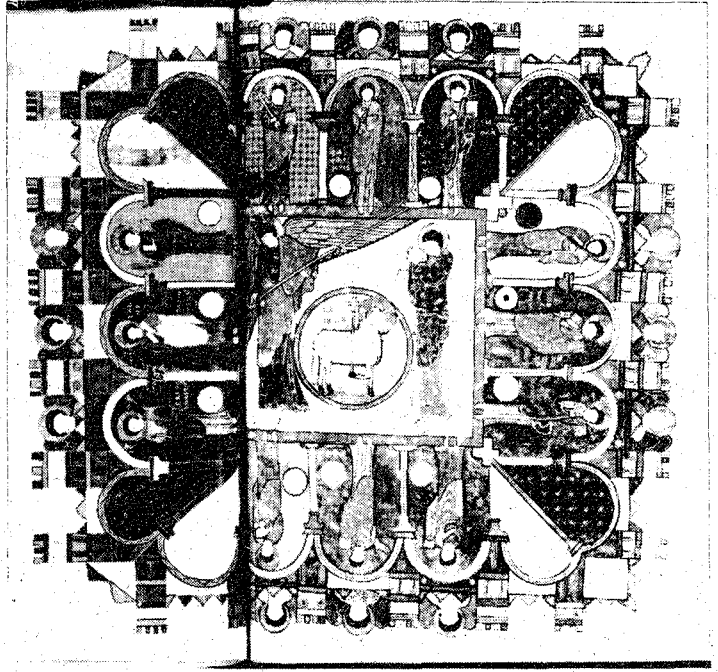


Kudüs-ü Şerif ve Vaikuntha cenneti

BURADA 11. yüzyıldan kalma bir el yazmasından alınan 'Aziz Sever'in Vahiyi' (*The Apocalypse of Saint-Sever*)¹ adlı bir minyatürün kopyasını görüyorsunuz. Kitap, çoğu İspanya kökenli olan ve hepsi tek bir prototipten, Asturlu keşiş Beatus de Liébana'nın 8. yüzyıl sonlarında Vahiy (*The Apocalypse*; Ahdi Cedid'in son kitabı, [çev.] üzerine yazdığı bir tefsire dayanan bir grup ortaçağ el yazmasından biridir. Aynı Kudüs-ü Şerif imgesi küçük değişikliklerle bu el yazmalarının çoğunda yer alır; bu yüzden minyatürün kompozisyonunun günümüzde kayıp olan prototipe dayandığı kabul edilebilir.

Sanatçı ortaçağ okurlarının aşına olduğu bir tür soyut perspektiften yararlanmışır: kutsal kenti, duvarları yatay düzlemde yer alacak şekilde üstten görüntülemiştir. Bu şekilde dört ana yönü, yani doğuya, kuzeye, güneye ve batıya bakan oniki kapıyı kutsal metne göre resmedebilmiştir. (XXI, 13)

¹Paris Ulusal Kütüphanesi Cod. Lat 8878, fol. 207 V-208. Aziz Sever'in Vahiyi'nden Kudüs-ü Şerif (11. yy.).



Aziz Sever'in Vahyi'nden Kudüs-ü Şerif (11inci yy)

Aynı ikonografik şemada kentin kare biçiminde olduğu açıkça görülür: 'Kent dörtgen şeklindedir ve boyu eni kadardır...' (XXI, 16) Aslında kutsal Kudüs kenti Semavî döngünün 'kareleştirilmiş' şeklidir; oniki kapısı yılın oniki ayına karşılık gelir. Eski dünya sisteminde, astronomik döngülerin en büyüğü ve bu nedenle de en büyük zaman ölçüsü olan ekinoksların (gece-gündüz eşitliği; gündönümü [çev.] ilerlemesi gibi, daha büyük döngülerdekine benzer bölümler de içerir. Vahiy'de kentin çevre uzunluğu olarak '12 bin furlong (milin sekizde biri [çev.])' verilmiştir: bu rakam Perslerin 'büyük yıl'ına karşılık gelir ve yaklaşık olarak ekinoks döngüsünün yani ekinoksların gerileme süresinin (12960 yıl) yarısına eşittir. Kutsal kentin duvarları üzerinde ka-

pılara bekçilik eden oniki melek yer alır (XXI, 12) ve her kapının altına adları kentin temellerine yazılı olan oniki havari resmedilmiştir. (XXI, 14) Kapıların altında, duvarın temellerini süsleyen oniki değerli taştan bahsedene yazıtların bulunduğu oniki daire ya da küre de resmedilmiştir (XXI, 9) Ancak aynı gruba ait daha eski el yazmalarında, bu dairelerin, kapıların yapıldığı incileri temsil ettikleri açıkça anlaşılır: 'Oniki kapı incidendi: herbir kapı bir incidendi.' (XXI, 21)

Kentin ortasında kutsal Kuzu durur; sağında Vahyi yazan İncil vahi, solunda altın sopasıyla kenti ölçen melek yer alır. (XXI, 15)

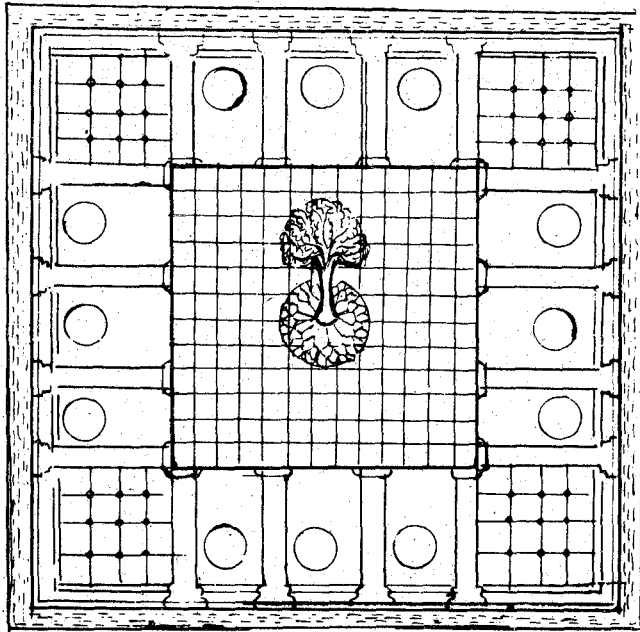
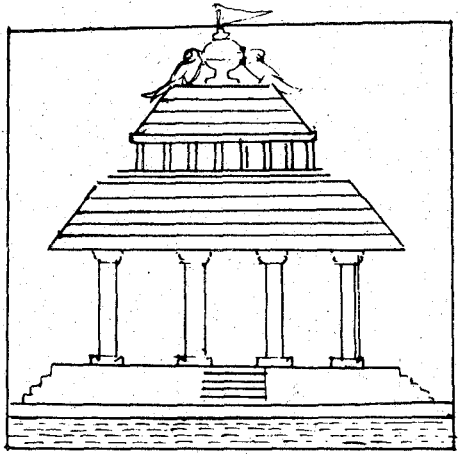
Ortaçağ okuru kentin sadece kare değil küp biçiminde olduğunu da öğrenir: 'Boyu, eni ve yüksekliği eşittir.' (XXI, 16) Kudüs-ü Şerif yalnızca saydam, bozulmaz ve ışık saçan tözünden dolayı değil kristalize biçiminden dolayı da gerçek bir kristaldir. Bu ebedî hediye, fani veya değişen dünyanın bütün olumlu ve özünde yok edilemez yönlerinin 'kristalleşmiş' halidir.

Kudüs-ü Şerif'in bu minyatürünün katedral simgeciliğini konu alan bir kitapta yayımlanması,² Hindistan'da bir okuru Vishnu'nun gökteki ikametgahı Vaikuntha Cenneti'nin burada yer alan mandala çizimini ve Skanda Prana'nın konuyla ilgili pasajlarının tercümesini yollamaya itmişti.³ Mandala'nın bizim minyatürümüzle benzerliği gerçekten şaşırtıcıdır; söz konusu yazıtlar birbiriyle karşılaştırıldığında daha da şaşırtıcı olur.

Kudüs-ü Şerif gibi Vaikuntha'nın ilâhî ikametgahının da dört ana yöne bakan oniki kapısı vardır. *Mandala*'nın bu kapıların bizim minyatürümüzdekiyle tamamen aynı tarzda olduğu görülür. Ancak iki imge arasında temel bir farklılık olduğuna işaret eder gibi görünen bir özellik vardır: *Vaikuntha-mandala*'nın ortasına yaşam ağacı, Kudüs

²Titus Burckhardt, *Chartres und die Geburt der Kathedrale*, Olten, 1962.

³Bu dökümanı, Hindu oyma sanatı ve mimarisi ile ilgili önemli incelemelerin yazarı Miss Alice Boner Benares'e borçluyuz; bkz. mağara dönemi Hindu oyma sanatının temeli teşkil eden geometrik desenleri (*yantraları*) konu alan *Principles of Composition in Hindu Sculpture* (Leiden, 1962) ve Hindu mimarisi üzerine, Alice Boner ve Sadasiva Rath Sarma tarafından çevrilmiş bir el kitabı olan *Silpa Prakāsa* (Leiden, 1966).



TRIPĀDA VIBHŪTI VAIKUNṬHA-MANIMANDAPA

kentinin ortasına ise Kuzu resmedilmiştir. Ancak bu farklılık sadece ikonografik düzenlemeden ötürüdür; daha da derin bir analogi saklar ardında, çünkü Vahiy'de ilâhî kentin ortasında yaşam ağacının olduğuna da değinilir: 'Caddesinin ortasında ve nehrin iki yakasında oniki çeşit meyvesi olan ve her ay meyve veren yaşam ağacı bulunurdu...' (XXII, 2)

Vaikuntha-mandala'nın ortasındaki alan küçük dairelere bölünmüştür. Purana'ya göre $12 \times 12 = 144$ bölme vardır; bizim çizimimizde ise muhtemelen yanlışlıkla 13×12 bölme vardır. Beatus grubunun daha eski el yazmalarının bazılarında da göksel kentin merkezindeki alan aynı 12×12 —ve bazen de 13×12 — karelik düzenleme ile gösterilmiştir.⁴ Vahiy'de kentin duvarlarının uzunluğu olarak 144 rakamı verilmiştir (XXI, 17); ekinokslar tam bir devir yaptığında $144 \times 18 = 25920$ yıl geçtiği için güneş sistemi ile ilgili ve döngüsel bir sayıdır.

Vaikuntha-mandala'nın dört köşesi ikinci derecede önem taşıyan türbeleri temsil eder; her biri onaltışar bölmeye ayrılmıştır. Bu da toplam olarak kozmik mükemmelliği temsil eden 64'tür. Bu aynı zamanda satranç tahtasının, *astapada*'nın karelerinin sayısıdır; satranç tahtası, *devalar*la *asuraların* savaş alanı biçimindeki bir kozmos *mandalası*dır.⁵

Minyatürümüzdeki Kudüs-ü Şerif'in kapıları gibi, Vaikuntha'nın kapılarının da kristal ve altundan, değerli taşlardan ve incilerden yapıldığı söylenir. Her ikisinde de kapılar kendiliğinden ışık saçar: Purana, 'Bu kendinden ışıklı parıldayan tapmağı ne güneş, ne ay, ne de yıldızlar aydınlatır' der; Vahiy'de ise 'Bu kentin onu aydınlatacak bir güneşe ya da aya ihtiyacı yoktur. Onu Tanrı'nın görkemi aydınlatır ve Kuzu buradaki ışıktır' der. (XXI, 23)

Vaikuntha'nın çatısının tepesinde Ölümsüzlük Sütü ile dolu altın bir ibrik vardır. Bu konuda Kudüs-ü Şerif ile doğrudan bir benzerlik bulunmaz. Ancak Graal simgeçiliğini andırdığı açıktır; 'Titulel' de an-

⁴Kay. Léon Ulusal Kütüphanesi'ndeki San Isidro Yazması, Madrid, K. 31.

⁵bkz. Bu kitapta 'Satranç Simgeçiliği' başlıklı bölüm.

latıldığına göre Kutsal Graal'ın tapınağının Kudüs-ü Şerif ile ve dōngsel içerimleriyle doğrudan bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır.

Şimdi de *Skanda Purana*'dan (*Utkala Kbanda*, bōl. 48, *Sut Sambhita* ve *Kapila Sambhita*) bazı pasajları ve Vahiy'in benzer pasajlarını karşılaştıralım.

Tripada Vibbuti
Vaikuntha-Manimandapa

İşte Süt Okyanusu ile çevrili Beyaz Ada'daki Mücevherler Tapınağı. Süt Okyanusu'nun ortasındaki bu Kurban Avlusu değerli taşlardan yapılmadır. Saf kristalden inşa edilmiş yıkılmaz bir yapı.

Tapınağın içi onikiye onikilik bölmelere ayrılmıştır ve güneşin alev alev yanan ışınlarıyla parıldar.

Zümrütten yapılmış 16 sütun üzerine kuruludur ve dört ana yöne bakan 12 kapısı vardır.

Ölümsüzlük (*amrta*), Saadet (*ananda*), Büyüme veya Artış (*puşti*), Mutluluk (*tuşti*), Refah (*puşa*), Sevinç (*rati*), Metanet (*đbriti*), Ay gibi Parlaklık (*sasini*), Aydınlık (*candrika*), Görkem (*kanti*) Göksel ışık (*fyoti*), Tâlih (*sri*), bunlar kapıların 12 bekçisidir. Kapıları koruyan bu *Pratibari*nilerin hepsi de çok genç ve güzeldir.

Vabiy
(Apocalypse)

Ruhumu büyük bir dağa götürdü ve bana o büyük kenti, Tanrı'nın göklerden indirdiği kutsal Kudüs'ü gösterdi. Tanrı'nın görkemiyle çok değerli bir taş gibi, hatta yeşim taşı gibi ışık saçıyordu, kristal kadar berraktı (XXI, 10, 11).

Ve duvarları ölçtü, yüz kırk dört kübit geldi. (XXI, 17)

Ve 12 kapısı olan büyük ve yüksek bir duvarı vardı...Doğuda üç kapı, kuzeyde üç kapı, güneyde üç kapı ve batıda üç kapı (XXXI, 12, 13).

Kapılarda 12 melek vardı ve kapılara isimler yazılmıştı; bu isimler İsrailoğullarının 12 kabilesinin isimleriydi (XXI, 12). Kentin duvarının 12 temeli vardır ve içlerinde Kuzu'nun 12 havarisinin adları yazılıydı (XXI, 14).

Ve kent duvarının temelleri her türden değerli taşla süslenmişti. İlk temel yeşim taşındandı; ikincisi safirden; üçüncüsü kalkedondan; dördüncüsü zümrütten; beşincisi akik taşından; altıncısı yakuttan; yedincisi

krizolitten; sekizincisi berilden; dokuzuncusu topazdan; onuncusu kri-zoprasusdan; onbirincisi sümbülden; onikincisi ise ametisttendi (XXI, 19, 20).

Dört köşedeki ikinci derecede önem taşıyan türbelerin duvarları yakuttandı ve bu duvarlara 16 bölmeli pencereleler açılmıştı. Bu bölmeler (*kalalar*) toplandığında kalaların toplam sayısı olan 64 elde edilir.

Görkemli Kurban Avlusunu güneşinkine benzer bir ışık saçan, ve bu ışık bütün *kalpalar* yok olana kadar parlatacaktır.

Avlunun ortasında ışıklar saçan, yüz taçyapraklı lotüs çiçeğinden filizlenmiş olan kusursuz Ağaç (Yaşam Ağacı) vardır.

Çatısı iki katlıydı ve altın tuğlalarla kaplıydı. Bu katların arasında inciden yapılmış pencereleli bir duvar vardır. Çatının tepesinde zarif bir *kalasa*, Ölümsüzlük Sütüyle dolu altın bir ibrik vardır.

Bayrak direği mercandandır ve bayrak hareketsizdir.

Ve orada hiç gece olmaz; ne muma ne de güneş ışığına ihtiyaçları vardır; çünkü Yüce Tanrı onlara ışık vermiştir: ve saltanatları her zaman sürecek-tir (XXII, 5).

Ve bana kristal kadar berrak, Tanrı'nın ve Kuzu'nun tahtından kaynaklanan saf yaşam suyu nehrini gösterdi. Caddesinin ortasında ve nehri-nin iki yakasında on iki çeşit meyvesi olan ve her ay meyve veren yaşam ağacı bulunurdu; ve ağacın yaprakları halkına şifa veriyordu (XXII, 1, 2).

Kalasanın yanında tamamıyla suskun iki kutsal kuş durur.

Kendinden ışıklı, parıldayan tapınakta ne güneş, ne ay, ne de yıldızlar parıldar.

Bu, değişen dünyanın ve değişmeyen üstünde olan *Narayana*'nın ikametgahıdır.

Üç dünyada da erişilmesi en zor olan bu *Purusottama*'ya ibadet ederim.

Bu kentin onu aydınlatacak bir güneş ya da aya ihtiyacı yoktur. Onu Tanrı'nın görkemi aydınlatır ve Kuzu onun ışığıdır (XXI, 23).



Hıristiyan simgeciliğinin iki örneği

Bu bölümde işlenen diğer konularla yakından ilgili oldukları için, yazarın daha önce yazdığı Schweizer Volkskunst ('İsviçre Folk Sanatı') başlıklı kitabından iki kısa alıntıyı aşağıda yeniden yayımlıyoruz.

Tabta Sandık

LTI DÜZ YÜZEYİ ve gemiyle, evle ve sandukayla ortak yönleri olan sandık (geleneksel olarak tek parça tahtadan oyulur), geometrik biçiminden dolayı tüm halkların geleneksel folklorunda yeryüzünün bir simgesi olarak kabul edilir —tabii, coğrafi anlamda değil, değişik bir anlamda sandığın değerli eşyaları içermesi gibi hayatı içeren veya destekleyen ve bir gemi gibi derin sularda yüzen bir varoluş kademesi (dünyevi varoluş katı) olarak. Dünyayı bir merkezden yayılıyormuşçasına temsil eden üç boyutlu veya altı kollu haç simgesiyle altı yüzlü, kristal gibi biçimiyle yaratılışın son aşamasının simgesi olan kutsal sandık arasında ters bir ilişki vardır.

*Gargoylelar**

Roman üslubuyla yapılmış kiliselerin dış duvarlarındaki biçimsiz masklar kuşkusuz kötü ruhları defetmek amacıyla yapılmışlardı. İnsan

*Gargoyle: Çirkin insan ya da hayvan başlı taş mask [çev.]

bir tapınağa yaklaşip ruhunu en yüce mertebeye yöneltmeye çalıştığında, benliğinin bütün kötücül yönlerinin, nefsin doğal bir tepkisi nedeniyle birçok kılık altında nasıl harekete geçip düşüncelerine girmeye kalkıştığı düşünülürse bu maskların işlevi kolayca anlaşılabilir. Eğer o anda, çirkin görüntüsüyle her tür gizli açgözlülüğü, pasifliği veya ihtirası temsil eden bir mask gözüne ilişirse, onlara 'nesnel olarak' bakabilir ve onlara gülebilir. Böylece kötü ruh defedilir.

Bu yüzden bu taş masklar nefsin içindekilerin maskesini düşürmeye yarar, ancak modern psikanalizin tam karşıtı bir temele dayanarak. Çünkü modern psikanalizde belirsiz dürtülerin kuşattığı kişiden komplekslerinin kendisine ait olduğunu kabullenmesi istenirken, kötü ruhları defetme yolu sayesinde uyanan ortaçağ insanı bu kötücül, davetsiz misafire dışardan gelen bir düşman, ona tamamen yabancı bir dürtü, içinde kök salmaya çalışan bir hastalık, ondan kurtulması için açıklıkla kavraması gereken bir şey gibi bakar. Çünkü Hıristiyan öğretilisine göre kötülük hakikate tahammül edemez.

9

Rus İkonalarının teolojik mesajı

İKONA SANATI kelimenin tam anlamıyla kutsal bir sanattır: tamamen resimle ifade ettiği manevî hakikatle beslenir. Bu yüzden, dışarıdan ve din dışı ve salt insanla ilgili sanatın ölçütlerine göre yaklaşıldığında, genelde yetersiz ve yanlış bir biçimde değerlendirilmiştir.

Sanatla ilgili çoğu inceleme tarihsel gelişimi ön plana koyar; etnik ve coğrafi etkenlerin etkileşimini analiz eder ve bu sayede bizzat sanatı açıklamaya çalışırlarken bu resimle temsil biçiminin düşünsel içeriği ikinci plana itilir.

Ancak ikona sanatında biçimin ölçütü olan içeriktir. Bu sanatın özellikle öğretisel karakteri sadece ikonografiyi değil, sanatsal biçimini ve genel üslubunu da belirler. Bunun nedeni, bir ikonanın anlamının insanın özüne çok yakın bir merkeze temas etmesidir; öyle ki, didaktik öğelerden sanatsal esinlenmenin ölçülmesi mümkün olmayan özelliklerine kadar sanat eserinin bütün yönlerine hükmeder.

Bir resmin konusunun sadece sanatçının kendi dehasını ifade etmesine yarayan, hatta bunun seçilen konudan daha hayati olduğu ve

zenginliğinin başka şeylere bağlı olduğu din dışı sanatta bu tamamen farklıdır.

Kutsal bir sanat, içeriği sayesinde canlı ve gerçekten tükenmeyen bir kaynağa ulaşmayı sağlar. Bu yüzden, bir sanatçı belirli bir konunun manevî derinliğini yeterince ifade edememişse bile, doğası gereği kendisiyle tutarlı kalır ve böylece doğrudan doğruya kutsallığın kaynağından çıkmaz, sadece Gelenek'in onayladığı kutsal biçimlerdeki ışığı az çok yansıtır.

İkona temelde hep aynı kalır; üslup farklılıkları, geleneğin zamandan bağımsız ruhuyla zamana ve yere bağlı koşulların biraraya gelmesinden kaynaklanır. Bu da, bizzat ikonanın doğasında gizli çeşitli potansiyellerin gözler önüne serilmesine yol açar sadece. Leonid Ouspensky'nin haklı olarak işaret ettiği gibi,¹ Bizans nasıl teolojiyi mükemmel bir biçimde kelimelerle ifade etmişse, Rusya da bunu resimlerle gerçekleştirmiştir.

Geleneksel bilgeliğin yerine, burada hiç yeri olmayan modern psikolojiyi koymayı istemek kadar küstahça bir şey olamaz. Güzelliğin doğasını psikolojik olarak açıklamak ne kadar mümkünse, manevî içeriği psikolojik olarak kavramak da o kadar mümkündür.

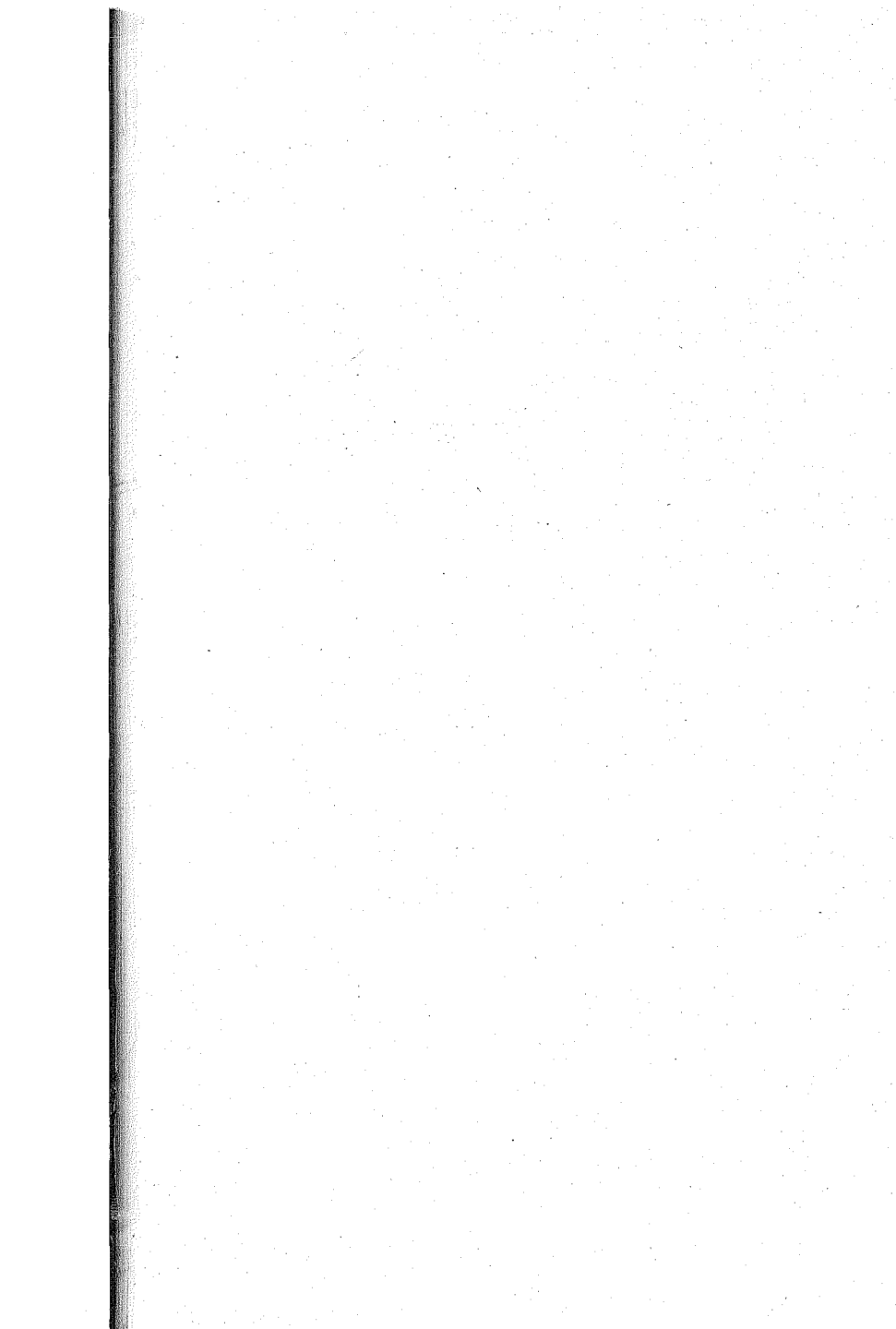
¹bkz. Leonid Ouspensky ve Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons* (St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York, 1983).

BÖLÜM

III



SİMGEÇİLİK VE MİTOLOJİ





Ayna simgeciliği

CEŞİTLİ dünya dinlerinin mistisizmlerine anlam kazandırmak için kullanılan zengin simge dağarcığından burada ayna simgesini seçiyoruz. Çünkü, bunların arasında mistisizmin özünü ifade etmeye en uygunu ve aynı zamanda temelinde irfanî (gnostik) veya akli özelliğe sahip olanı ayna simgesidir. Ayna manevî tefekkürün en dolaysız simgesidir; aslında bilginin (*gnosis*) de öyle, çünkü öznenin ve nesnenin birliğini temsil eder. Bu örnek, bir simgenin gerçekliğin bu kadar değişik düzeyine işaret eden ve bazen de çelişkili görünebilen çeşitli anlamlarının nasıl kendi içinde tutarlı olduklarını ve kendisi tamamen manevî olan imgenin toplam anlamı içinde nasıl uyumlu bir biçimde var olduklarını da göstermeye yarar.

Anlam çokluğu bir simgenin özündedir; ve akılcı (rasyonel) tanımlamalardan üstün olduğu yön budur. Çünkü, akılcı tanımlama bir kavramı akılcı bağlantılarına göre düzenlerken ve aynı zamanda onu belirli bir düzeyle sınırlarken, simge netlik ve açıklığından zerre kadar kaybetmeden 'yukarıya (üst düzeylere) açık' kalır. Hepsinden öte, simge akıl ötesi gerçekliklerin 'anahtarı'dır.

Akl ötesi gerçeklikler için hiç çekinmeden 'akıl ötesi hakikatler' de diyebilirdik; bu noktayı vurguluyoruz, çünkü, simgeciliği sırf psikolojik açıdan açıklamak uzun süredir alışkanlık olmuş. Bu psikolojik yorum her zaman mutlaka yanlış anlamına çekilmesin, ama bu mümkündür. Kesinlikle yanlış olan şey, simgenin kökeninin 'kollektif bilinçdışı' diye adlandırılan şeyde, diğer bir deyişle insan ruhunun katotik bir alt tabakasında bulunabileceği görüşüdür. Bir simgenin içeriği akıldışı değildir, akıl ötesidir, yani tamamen manevîdir. Bu yeni bir tez değildir; gerçek manevî geleneklerin hepsinde varolan simgecilik bilimine özgüdür.

Buradaki yaklaşımımız tamamen ilkeseldir: ayna simgeciliğinin bu kadar açıklayıcı olmasının nedeni, aynanın bir anlamda simgenin simgesi olmasıdır. Aslında simgecilik en iyi, salt kavramsal terimlerle tamamiyle ifade edilemeyen fikirlerin veya prototiplerin görünen yansıması olarak tanımlanabilir. Bu konuda St. Paul şöyle der: 'Çünkü şimdi ayna ile muammalı surette görüyoruz, fakat o zaman yüz yüze göreceğiz; şimdi cüz'î biliyorum, fakat o zaman bildiğim gibi bilineceğim.' (I Korintoslulara, 13:12)

Simgenin ebedî bir prototipin imgesi olarak görüldüğü ayna nedir? Simgenin soyut kavramların aksine görsel veya 'plastik' doğası düşünülürse, öncelikle muhayyile (imgelem). Ancak daha geniş bir çerçevede düşünülürse, ayırdetme melekesi ve bilgi gibi saf Akıl'ı yansıtan zihindir. Plotinus Aklın (*nous*) İlâhî Varlık'ı tefekkür ettiğini ve nesnesi aslı tamamiyle tüketilemeyecek olan bu tefekkür sayesinde dünyanın, sürekli kırılan bir yansımaya benzetilebilecek, hep eksik bir imge olarak ortaya çıktığını söyler.

Hz. Muhammed'in bir hadisine göre, 'Herşeyi pastan kurtarıp parlatacak bir şey vardır. Kalbi tek bir şey parlatır: Allah'ı anmak (zikretmek; *zikrullah*). İnsanın merkezi olan kalp bu yüzden ayna gibidir; saf olmalıdır ki ilâhî Ruh'un ışığını alabilsin.

Kuzey ya da *Ch'an* Budizmi'nin şu öğretisinde de benzer şeyler söylenir:

Aynen bir aynanın doğasında parıldamak olması gibi, bütün

varlıklar da kökenlerinde manevî bir ışığa sahiptirler. Ancak tutkular aynayı kararttığı zaman, üzeri sanki tozla örtülmüş gibi örtülür. Ustanın öğütleriyle yanlış düşüncelerin üstesinden geldiğinde ve bu düşünceler yok edildiğinde, tutkular da geri plana çekilirler. O zaman Zeka doğası gereği aydınlanır ve bilinmedik bir şey kalmaz. Bu bir aynayı parlatmaya (sırlamaya) benzer... (Tsongmi)

Bu pasaj pekâlâ Sufi eserlerinden de alınmış olabilir.

Kalp saf bir ayna olduğunda, dünya bu aynada gerçekte ne ise öyle, gibi, yani tutkulu düşüncelerden kaynaklanan bozulmalar olmadan, yansır; ayrıca, kalp İlahî Hakikat'i az çok dolaysız olarak, önce simgeler (*işarat*) biçiminde, sonra simgelerin ardındaki manevî nitelikler (*sıfat*) veya özler (*'ayan*) biçiminde, son olarak da İlahî Gerçeklikler (*haka'ik*) olarak yansır.

Bu, Taoizm ve Şintoizm'de önemli bir rol oynayan kutsal aynayı hatırlatır. Şintoizm'in İse'deki türbede bulunan kutsal aynası hem hakikati hem de doğru sözlülüğü simgeler. Efsaneye göre, tanrılar bu aynayı, güneş tanrıçası Amaterasu'yu kızgınlıkla çekildiği mağaradan çıkması için ayartıp dünyaya ışığını yeniden kazandırmak için yapmışlar. Tanrıça mağaradan dışarıyı gözlediğinde aynada kendi ışığını görerek bunun ikinci bir güneş olduğunu sanmış ve merakla mağaradan dışarı çıkmış, özellikle bu örnek kalbin, yansıtma özelliği —doğru sözlülüğü— sayesinde ilâhî ışığı çektiğini gösterir.

Yansıtma kanununun temelinde yatan herşey, ona karşılık gelen manevî sürece de uygulanabilir. Burada, yansıyan imgenin nesnesine göre ters olduğu unutulmamalıdır. Bu yüzden, örneğin her şeyi içeren ilâhî Gerçek yansıdığı anda, kavranamayacak kadar küçük bir merkez olarak görünür; saf Varlık'ın saadeti yansıdığı anda yok edici bir şiddet olarak, ebediyet kısa bir an gibi görünür, vd.

Yansıtma kanunu, şu olguyla da ilgilidir: bir yansıtma nitelik olarak nesnesine benzerse de, maddesel olarak ondan farklıdır. Simge, sadece maddesinden soyutlandığında simgeleşen şeydir, aksi takdirde sadece özünü sınırlar ve algılar.

Yansımanın diğer bir özelliği de, nesnenin, aynanın biçimine ve konumuna bağlı olarak tam ya da eksik olarak, az ya da çok berrak bir biçimde görünmesidir. Bu da manevî yansımaya uygulanabilir, ve Sufi büyükleri bu konuda Allah'ın kuluna, kalbinin açık ve temiz olmasına göre söylemişlerdir; deyim yerindeyse, suyun içinde bulunduğu kabın rengini alması gibi, Allah da kulunun kalbinin biçimini alır.

Bu bağlamda kalp aynası, uzaydaki konumuna göre güneşin ışığını az çok mükemmel bir biçimde yansıtan aya benzetilir. Ay, saf Ruh ile aydınlanan *nefs*dir, ancak hâlâ zamana bağlı olduğu için ışığı alma özelliği değişime (*telvin*) uğramaya mahkûmdur.

Yansıma süreci, akılcı düzeyde tükenmeyen bilme 'süreci'nin belki de en mükemmel imgesidir. Ayna, yansıttığı ölçüden, neyi yansıtır-sa odur. Kalp —yani bilişsel Akıl— dünyanın kesretini (çokluğunu) yansıttığı sürece, dünyanın durumuna, yani nesneyle öznenin, dışla için bölünmesine göre dünyadır. Ancak, kalp aynası ilâhî Varlık'ı yansıttığı sürece, ilâhî Varlık'ın bölünmemiş niteliğine göre tam olarak budur. Bu konuda Havari Paul şöyle demiştir: 'Fakat biz hepimiz, peçesiz yüzle Rabbin izzetini aynada imiş gibi görerek... aynı surette değiştiriliyoruz...' (II. Korinoslulara, 3: 18)

Şimdi de ayna simgesine başka bir açıdan bakalım. İslâm dininin ilk tasavvufçularından biri olan Hasan el-Basrî, Allah ile ilişkisi açısından dünyayı, güneşin düz bir su yüzeyi üzerinde yansıyan imgesine benzetir. Yansıyan imgeden bilebildiğimiz herşey, orijinal nesneden kaynaklanır; ancak bu, nesnenin yansımasından tamamen bağımsızdır ve sonsuz derecede üzerinde ve ötesindedir.

Bu benzetmeyi 'varlığın birliği' (*vahdetü'l-vücut*) kavramı —İslâm tasavvufunun temel kavramı— açısından anlamaya çalışırsak, ışığın Varlık, karanlığın da hiçlik olduğunu bilmemiz gerekir; görünür-lük varlık, görünmezlik yokluktur. Öyleyse, görünür olan sadece aynada yansındır. Aynanın varlığı, sadece yansımanın doğası ve saf olabirliği sayesinde anlaşılır. Ayna kendi başına, ışık olmadan görünmezdir, ve benzetmenin anlamına göre bu, ayna kendi başına *yok* demektir.

Bundan bir sonraki nokta, Hindu *Maya* öğretisidir; *Maya*, Sonsuz olanın, kendisini yanılısama perdesi arkasına saklayarak sonlu olanda göstermesini sağlayan ilâhî kudrettir. Yanılısama, görüntünün (yani yansımının) Sonsuz Birlik'in dışında varolan birşey gibi görünmesindedir. Buna yol açan *Maya*'dır; ve *Maya*, üzerindeki yansımalarından ayrı bakıldığında, sonsuz olanın saf bir olasılığından veya işlevinden başka bir şey değildir.

Eğer evren bir bütün olarak Allah'ın aynası ise, orijinal doğası açısından insan da öyledir, çünkü bu doğa niteliksel olarak bütün evreni, Tek olanın aynasını içerir. Muhyiddin İbn Arabî (12nci yy) bu konuda şöyle yazar:

Sayırsız kemalâtı nedeniyle, Allah kendi Zât'ını bütün gerçekliği içeren bir nesnede müşahade etmek istedi, tâ ki, sırrını kendi kendisine gösterebilir... Çünkü bir varlığın kendi başına kendisi hakkındaki bilgisi, bir ayna görevi yapan bir şey aracılığıyla kendisi hakkında öğrendikleriyle aynı şey değildir. Böyle bir ayna ona kendisini 'yansıma düzlemi'ne karşılık gelen biçim ve bu düzlemden kaynaklanan yansıma olarak gösterir...

İbn 'Arabî'nin aklında, bir taraftan *materia prima*'nın (*el-kâbil*) "saf haznesi", diğer taraftan Âdem vardır; *materia prima* bir anlamda hâlâ karanlık olan ve henüz hiçbir ışığın parıldamadığı aynadır: Âdem ise 'bu aynanın parlaklığı ve bu biçimin ruhudur' (*Fususul-Hikem*, Âdem ile ilgili bölüm).

Bu yüzden, insan Allah'ın aynasıdır. Daha batını olan başka bir bakış açısına göre, Allah insanın aynasıdır. İbn Arabî aynı eserde bu konuyla ilgili olarak şunları yazar:

Allah'ın Zât'ının kendisini tanıttığı insan Allah'ı görmez, sadece kendi biçimini Allah'ın aynasında görür. Sadece O'nda kendi biçimini görebilse bile, bizzat Allah'ı görebilmesi mümkün değildir. Bu bir aynaya bakmaya benzer, çünkü aynada kendinize baktığınızda, sadece ayna sayesinde kendi biçiminizi gör-

düğünüzü bilseniz bile, ayananın kendisini göremezsiniz. Bizzat Allah bu fenomeni kendi vahyinin en iyi simgesi olarak yaratmıştır, böylece bu simgeyi gören Allah'ı göremeyeceğini bilebilir... Aynadaki bir yansıma bakıp aynayı görüp göremeyeceğinizi deneyin: göremeyeceksiniz. Bu öyle kesindir ki, kimileri yansıma yasasını (maddî ve manevî) aynada izleyip, yansıyan biçimin ayna ile izleyici arasına girdiğini ileri sürmüşlerdir. Kuşkusuz bu doğru değildir; gerçekte daha önce söylediğimiz gibidir (yani, yansıyan biçim bizimle ayna arasına girmediği için onu bizden gizlemez; yine de sadece ayna sayesinde onda yansıyan biçimi görebiliriz)... Eğer bunu (yani aynaya bakan varlığın Zât'ın kendisini hiç görmediğini, sadece Zât'ın aynasında kendi biçimini gördüğünü) kavrarsınız, bir varlığın varabileceği en üst sınırı kavrarsınız; bu yüzden bunun ötesine ulaşmaya çalışmayın ve ('nesnel' durumdaki) bu seviyeyi aşmak için ruhunuzu yormayın. Çünkü prensipte ve gerçekte bu seviyenin ötesinde saf hiçlikten başka bir şey yoktur (burada bizzat Zât tezahür etmez) (*Füsusu'l-Hikem*) Seth ile ilgili bölüm).

Üstad Eckhart aynı konuda şöyle yazar:

Ruh kendisini Tanrı'nın aynasında izler. Bizzat Tanrı aynadır. Bu ayna Tanrı'nın istediğine görünür, istediğine görünmez... Ruh bütün dünyaları ne kadar aşarsa aynaya o kadar yaklaşır. Bu aynada birlik, saf, bölünmemiş bir benzeşme olarak ortaya çıkar.

Halepli Sufi Suhreverdi (12nci yy), insanın Benlik'e giden yolda önce bütün âlemin kendi içinde, bilişsel öznenin içinde yer aldığını keşfettiğini yazar; kendisini, içinde bütün prototiplerin fani biçimler olarak görüldüğü bir ayna olarak görür. Sonra hiçbir varoluşa sahip olmadığını anlar; kendi 'Ben'i özne olarak yok olur ve sadece Tanrı bütün bilgilerin öznesi olarak kalır. Muhyiddin İbn Arabî bu konuda şunları eklemiştir: 'Allah' içinde kendinizi gördüğünüz aynadır, ve siz

de O'nun içinde Kendi isimlerini izlediği aynasınız. Ancak O olmazsa bütün bunlar bir anlam taşımadığı için, bu sadece ilişkilerin tersine çevrilmiş bir anolojisidir' (*Füsusu'l-Hikem*, Seth ile ilgili bölüm).

İster Allah insanın aynası olsun, ister insan Allah'ın aynası olsun, ayna hep özneyi simgeler; bu yüzden aynı anda bilginin nesnesi olmaz. Bu sadece ve kesinlikle ilâhî özne, bütün varlıkların ezeli 'Şahidi' için geçerlidir; bu, "esası" (tözü) hiç bir şekilde kavranamayacak olan, ancak yine de, sadece onun içinde bütün varlıkların bilinebileceği bilindiği için, bir anlamda bilinebilen sonsuz aynadır.

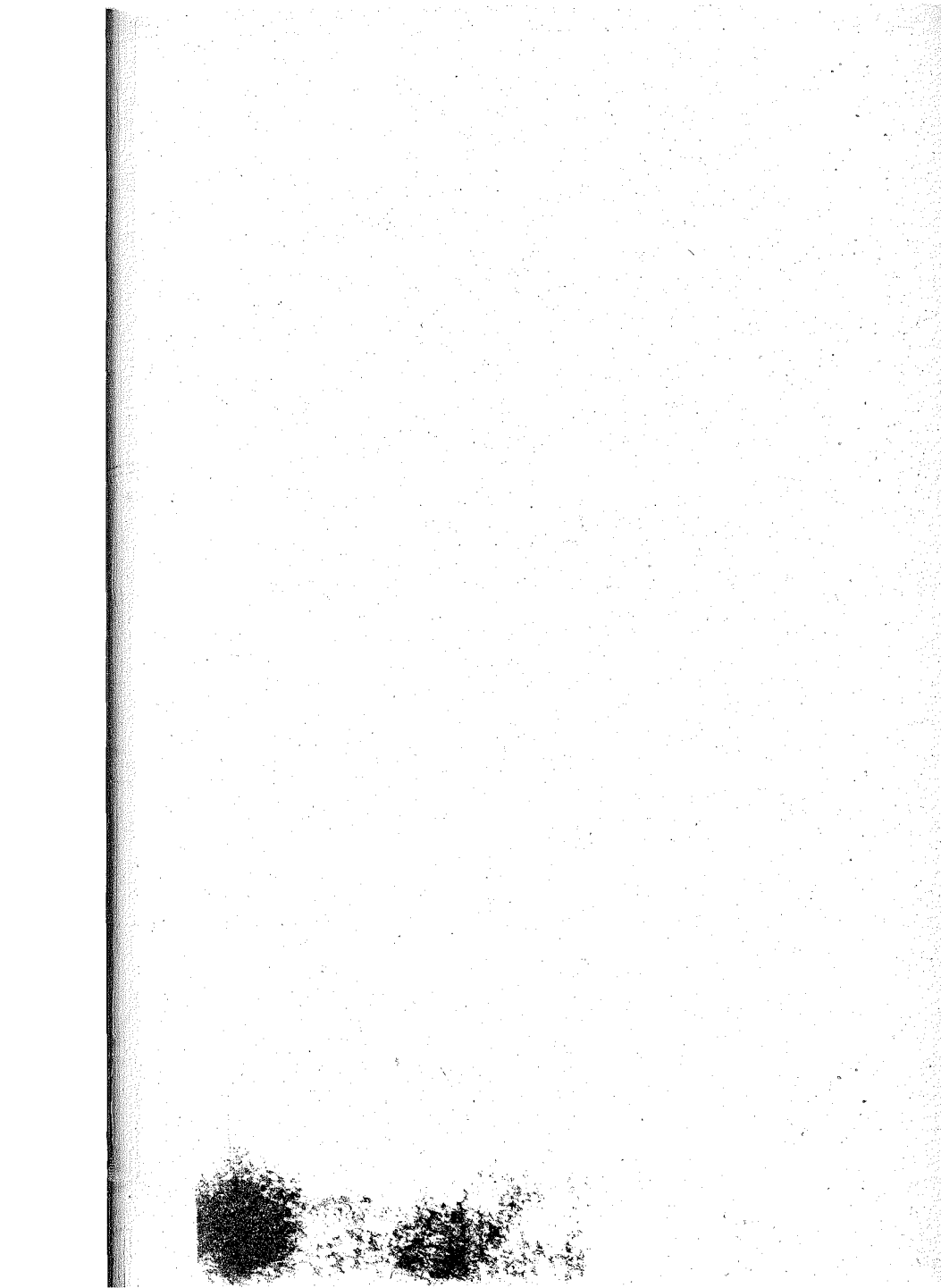
Dante'nin Âdem'in ağzından söylediği anlamı belirsiz sözler ancak bu şekilde aydınlanır. Âdem Dante'nin duyduğu özlemi şöyle dile getirir:

Perch'io la veggio nel verace spoglio
Che fa di sé pareglio all'altre cose,
E nulla face lui di sè pareglio.

*Hakikati söyleyen aynada gördüm
Bütün diğer şeyleri yansıtan aynada
Onun karşısında hiçbir şey yansıtıcı olamaz*
(*Cennet*, XXVI, 106)

Ferüddin Attar şöyle der:

*Dönüp duran atomlar gelin, merkezinize dönün,
ve gördüğünüz şeyin ebedi aynası olun...*





Su simgeçiliği

MODERN EKONOMİ, elinin altındaki bütün araştırma bulgularına rağmen, uzunca bir süredir gerek bizim yaşamımızın, gerekse kendi varoluşunun en önemli temellerinden birine, yani suyun canlı arılığına neredeyse hiç aldırılmaz olmuştur. Bu gerçek, su sorunundan tamamen ayrı olarak, başka pek çok şey (özellikle psişe, yani nefis) açısından zararlı olan tekyanlı gelişmeye tanıklık eder. Doğa'nın dengesi bozulmadığı zaman yeryüzünün suları kendi saflıklarını durmadan yeniden kazanır, ancak bu denge kaybolduğunda ölümle ve kirlilikle karşılaşırız. Demek ki suların "yaşam"ının insan nefsinin "yaşam"ının bir simgesi olması basit bir tesadüf değildir.

Bilimsel olmayan bir düşünce yapısına sahip insanların su kirliliği tehdidinin farkına varabilmelerini sağlayacak bir şey olup olmadığı düşünöldüğünde, hasta bir ağacı sağlıklı bir ağaçtan kendiliğinden ayırdetmemizi sağlayacak doğal güzellik duygusunun da bir uyarıcı olarak görünebileceği çok çabuk anlaşılır. Bunun gerçekleşmemesi —ya da çok zorlukla gerçekleşmesi— modern insanın yalnızca "güzel" olanı "yararlı" olandan değil, bunun yanısıra "güzel" olanı "gerçek"

olandan da tamamen ayırmasından kaynaklanır. Bu düşünce tarzı bilincin parçalanmasına benzer; bunun, bir yandan insanı gün geçtikçe genişleyen bir cephede şeylerin doğal dengesini mahvetmeye sürükleyen, diğer yandan kendisinin bu şekilde yarattığı yapay dünyadan periyodik biçimde kaçmaya zorlayan bir durumun nedeni mi yoksa sonucunu mu olduğunu söylemek zordur. Daha önce hiçbir zaman taş, beton ve demir yığını binalar bu denli dev çapta yoğunlaşmamış, daha önce hiçbir zaman sayıları korkunç boyutlara varan şehir sakinleri deniz kenarında ya da dağlarda Doğa'yı —kendilerinin öylesine karşı konulmaz biçimde sürgün etmiş oldukları Doğa'yı— yeniden keşfetmek üzere evlerini ve yurtlarını periyodik biçimde terketmemişlerdir. İnsanların bu yolla kendi sağlıklarını korumaya uğraştıklarını söylemek doğru olmaz. İnsanların hepsi değilse bile pek çoğu, aynı zamanda, yalnızca içinde buldukları çevre tarafından sağlanan ruh (nefs) dinginliğinin yollarını aramaktadırlar; çevrenin hâlâ sömürülmemiş ve uyumlu kalmış olan durumu güzelliğin korunmasını sağlayarak ruha (nefse) huzur vermekte ve zihni hesaplı düşüncelerin baskısından kurtarmaktadır. Gelgelelim, tatile çıktıkları zaman bilinçli ya da bilinçsiz olarak güzelliğin peşinde koşturan aynı insanlar, yararcı çıkarlarının önüne çıktığında bunu "romantizm" diye görüp ilk elden reddederler. Üstelik bunda herhangi bir bireyin iyi ya da kötü niyeti de pek fazla rol oynamaz; herkes ekonomik güçlerin baskısını hissettiği için, birinin belirli gelişmelerin yıkıcı sonuçlarını kendisinden saklaması genellikle bilinçsizce bir özsavunmadır. Ancak böyle bir tutum uzun vadede feci sonuçlara zemin hazırlar.

Güzellik daima içe dönük ve tükenmez bir güçler dengesini temsil eder; bu da, ne hesaplanabilecek ne mekanik biçimde üretilebilecek bir şey olduğu için, ruhumuzu ezer. Dolayısıyla güzellik duygusu, onları insicamsız aklımızla farklılaşmış bir tarzda algılayabilmemizden önce ilişkilerle ilgili doğrudan deneyim edinmemize olanak tanır; yeri gelmişken belirtelim, bu noktada kendi fiziksel ve psikik iyiliğimiz açısından bir savunma, herhangi bir bedel ödemediğimiz gözardı edemeyeceğimiz bir şey vardır.

Bu düşünceye, insanların yararlı olan ile güzel olanı ayırdetmesini daima bildiklerini söyleyerek itiraz edilebilir; zevk için bakılan bir koru her zaman lüks olmuşken, bir ormana genellikle yararlı bir gözle bakılıyordu. Doğanın belirli bir parçasını salt estetik bir gerekçeyle koruma arzusunu modern eğitimin yarattığı da söylenebilir.

Oysa erken çağlarda hiç bir baltanın dokunamayacağı kutsal koruluklar da vardı. Bunlardan ne sözcüğün alışılmış anlamıyla kullanım için ne de lüks olarak yararlanılabiliyordu. Güzellik ile gerçeklik—modern dünyanın kendiliğinden ayırdığı iki nitelik—birleşmiş durumdaydı (kutsallık konusunda modernlik öncesi bir görüşe sahip insanlar için bu birlik hâlâ bozulmamıştır). Bugün bile, tıpkı Hıristiyanlık öncesi Avrupa'da olduğu gibi, Japonya ve Hindistan'da kutsal ormanlar vardır; burada ormandan yalnızca kutsal doğanın bir örneği olarak söz ediyoruz, çünkü ayrıca kutsal dağlar ve —bu bizi daha yakından ilgilendirir— kutsal pınarlar, nehirler ve göller de vardır. Doğa'nın çeşitli fenomenlerine saygı göstermekten genellikle kaçınan Hıristiyan âlemi içinde bile, mucizevi olaylarla bağlantıları nedeniyle kutsal sayılmaya başlanmış pınarlarla göller vardı ve hâlâ vardır (örneğin, Chartres'deki kuyu ve Lourdes'deki pınar). Burada önemli olan, belirli bir dağın ya da pınarın kutsal, dolayısıyla dokunulmaz sayılıp sayılmaması değil; belirli bir fenomenin, değişmez bir biçimde, geniş ya da dar bir insan topluluğu açısından hayatî önem taşıyan ve daha yüksek ya da doğaüstü bir gerçekliği yansıtan (şöyle ki, antik Germenler açısından orman kendi yaşamlarının vazgeçilmez temeli, aynı zamanda tapınak gibi bir şey ilâhî Varlık'm barındığı bir yerdi) Doğa'nın eksiksiz düzeninin, birbiriyle ilintili şeylerin bir örneği olmasıdır. Bütün ormanlar bu niteliğe sahipti ve bu nedenle dokunulmazdı. Ancak ormanlardan da yararlanmak gerektiği için, işlevi genelde ormanın manevî bir anlam taşıyan dokunulmazlığını hatırlatmak olan özel kutsal ormanlar vardı. Hindular arasında görülen kutsal inek örneği de buna benzerdir: Gerçeklikte Hindular için kendi öğretilerine göre canlı olan her şey kutsal, başka bir deyişle dokunulmaz ve simgeseldir; bilinç Kutsal Ruh'ta yerleşmiştir. Gelgelelim canlı varlıkları öl-

dürmekten kaçınmak her yerde ve her zaman olanaklı olmadığından, dokunulmazlık yasası pratikte bir kaç simgesel türle (bunların arasında, kozmosun anne merhametinin vücut bulmuş hali olarak inek özel bir konum üstlenir) sınırlıydı. Hindular ineklerin kesilmesinden vazgeçerek, ilkesel olarak, bütün yaşama saygı göstermekte ve aynı zamanda, binlerce yıldır toprak işlemeye ve sığır yetiştiriciliğine bağlı olan kendi yaşam tarzlarının en önemli temellerinden birini korumaktadırlar. Aynı şekilde Ortaçağ Hıristiyanlık âleminde çok sayıda rastlanan kutsal pınarlar da genelde suyun kutsallığını vurguluyordu; kutsal pınarlar, suyun, vaftizin simgeçiliğinde kolaylıkla görülebilecek bir lütfet simgesi olduğunu hatırlatıyordu. Kutsal olan, saygı ve korkunun nesnesi olandır; kutsal olan, ebedi ve dolayısıyla yok edilemez bir şeyin yansımasıdır ve elde ettiği dokunulmazlık da doğrudan doğruya oradan kaynaklanır.

Bir insanın taşıdığı inanca ve babadan oğula geçen zihniyetine bağlı olarak, kutsal sayılabileceği başka doğal ya da yapay şeyler de vardır. Her türlü maddenin duyularımızca algılanmasının en temel dışavurum biçimleri olan dört öge —hava, ateş, su ve toprak— kutsallık halesiyle donanmış olarak —modern, rasyonalist dünyayı istisna tutarsak— hemen her yerde görülmektedir; bu açıdan bakıldığında, toprak sınırsızdır, hava kavranamaz bir şeydir, ateş doğası gereği dokunulamazdır ve yalnızca su kirletilmeye açık, dolayısıyla özel olarak korunması tavsiye edilen bir şeydir.

Özetlersek: Modern-öncesi kültürler açısından, basit yararcılık düzeyini aşan ve onlar karşısında önceliğe sahip olan gerçeklikler vardır. Bu gerçeklikler kendi başlarına salt manevî yani ilâhî bir doğaya sahiptirler. Ancak bunlar, sonuçta saygı ve huşu nesnesine dönüşebilecek belirli duyuşsal görünüşler halinde yansılar. Yani bunlar, ya tamamen ya da kısmen (temsili simgeler olarak) insanların müdahalesinden uzaktırlar. Böylesi bir tutum, bütün yararlılık etkenleri bir yana doğal bir fenomeni hayran olup korumamıza da neden olabilecek estetik duyarlılıktan doğallıkla çok farklıdır. Ne var ki güzellik duygusu kutsal olana duyulan saygının içinde bir şekilde yer alır; çünkü gerçek

güzel, birbiriyle uyumlu biçimde birleşmiş olasılıkların tükenmez zenginliğinde saklıdır. Aynı durum kutsal olan için, aslında yaşamın temelleriyle ilintili bütün fenomenler ve öğeler için de geçerlidir; öyle ki kutsal olana duyulan huşu da yaşamın kendisinin korunmasına — tahmin edilebileceği şekilde her zaman olmasa bile— az çok doğrudan bir katkıda bulunur.

Burada öğelerle ilgili olarak bir kaç söz daha söylemeliyiz: Öğelerin modern kimyada elementler denilen şeylerle doğal olarak hiçbir ilgisi yoktur, ancak, önceden belirttiğimiz gibi, “dünyanın yapıldığı hamur”un beş duyumuzca algılanışının en temel tezahür biçimlerini (katı, sıvı, hava ve ateşle ilgili tezahür biçimleri) temsil ederler. Gerçekte sudan başka sıvılar da vardır, ama onların hiç birisi bizim gözümüzde aynı saflığa sahip değildir ve hiç birisi yaşamın sürdürülmesinde önemli bir rol oynamaz. Aynı şekilde havadan başka gaz maddeleri de vardır, ancak onların hiç biriyle soluk alamayız.

Demek ki kozmik açıdan bu dört öğe maddenin en basit tezahür biçimlerini oluştururlar. Öbür yandan içsel bir açıdan bakıldığında bu dört öğe, genelde kavranamaz bir şey, ama temel karakteristikleriyle dört öğeye benzetilebilecek olan nefsimizin en basit imgeleridir. Ünlü *Canticle of the Sun*'ında birbiri ardı sıra saydığı dört öğeden dolayı Tanrı'ya övgüler düzdüğünde Assisi'li St. Francis'in aklında olan da budur. St. Francis su hakkında şunları söyler: “Çok yararlı, mütevazı, değerli ve saf olan su kardeşi gönderdiğin için Sana şükürler olsun, Rabbim. (*Laudato si, o Signore, per sor acqua, la quale è molto utile ed umile e preziosa e casta.*)” Bu salt şiirsel bir allegori gibi görünebilir, oysa bundan çok daha fazla bir şeyi anlatmaktadır: Mütevazilik ve saflık bir nehirde bozulmadan her türlü biçime giren suyun niteliğini en iyi tanımlayan özelliklerdir. Ayrıca yine bunda görülen bir nefis imgesi, her türlü izlenimi kendinde barındırma ve kendi bölünmemiş özüne sadık kalırken her türlü biçime bürünme yeteneğini taşır. “İnsanın nefsi, suyu andırır,” diyordu Goethe, hem Yakın hem Uzak Doğu'daki kutsal metinlerde rastlanan bir imgeyi tekrarlayarak. Nasıl Ruh rüzgârı ya da havayı andırıyorsa, nefis de suyu andırır.

Suyun bir nefis imgesi ya da nefsin bir yansıması olarak görüldüğü bütün mitler ve âdetlerden bahsetmeye kalkarsak konuyu çok uzatmış oluruz. Nefsin suya baktığında kendini farketmesi bilinci —suyun hareketinde canlılık, dinginliğinde dinçlik ve berraklığında saflık bulması— belki hiç bir yerde Japonlar arasında olduğundan daha yaygın değildir. Gelenekle biçimlendiği ölçüde Japonların bütün yaşamına, yansımasını suda bulan bir saflık ve yumuşaklık duygusu nüfuz etmiştir. Japonlar hac vazifelerini ülkelerinin ünlü çağlayanlarında yerine getirirler ve bir tapınağın havuzunun sakin yüzeyine saatlerce bakıp dururlar. İmparator'un krallığını ona devretmek istediği mesajı alan Çinli bilge Hsuyu'nun anlamlı bir öyküsü vardır (Japon ressamlar bu temayı sık sık işlerler); Hsuyu dağlara kaçıp kulaklarını bir çağlayanda yıkamıştı. Ressam Harunobu, Hsuyu'yu allegorik biçimde, dağların ıssızlığında aşağıya doğru akan suda kulaklarını yıkayan genç ve asil bir genç kız olarak göstermişti.

Hindular'a göre, yaşamın suyu, kaynağı Tanrılar dağı olan Himalayalar'dan gelen, Hindistan'ın en geniş ve en kalabalık ovalarını sulayan Ganj'da somutlanır. Ganj'in suyunun ebediyen saf kalması sağlanır ve gerçekten de beraberinde sürükleyip getirdiği güzel kum sayesinde her türlü kirlenmeden korunur. Tövbe ederek Ganj'da yıkanmaya gelen herkes, kim olursa olsun, bütün günahlarından kurtulur: İç saflaşma burada, kutsal nehrin suyundan gelen dışsal saflaşmada simgesel dayanağını bulur. Dünyanın çatısının ebediyen erimeyen buzlarında bulunan kaynağı, "canlı su" olarak ebedi ve değişmez Barış'tan fişkıran ilâhî rahmetin cennetteki kökeninin bir simgesini andırdığı için, sanki saflaşan su Cennet'ten geliyormuş gibidir. Bu noktada, diğer dinlerin ve halkların benzer ayinlerinde olduğu gibi, suyla nefsin çakışması, nefsin kendini arındırmasına, ya da daha tam bir deyişle, nefsin kendi —aslında saf olan— özünü yeniden bulmasına yardımcı olur. Bu süreçte simge rahmetin yolunu hazırlar.

Su nefsi simgeler. Başka bir bakış açısından —ama benzetme yoluyla— bakıldığında, su bütün evrenin *materia prima*'sını simgeler. Çünkü, nasıl su kendi içinde saf olasılıklar olarak akışı ve köpürüşüyle

alabileceği bütün biçimleri barındırıyorsa, *materia prima* da belirsiz halleriyle dünyanın bütün biçimlerini barındırır.

İncil'deki yaratılış öyküsünde, ilk başta, yeryüzünün yaratılışından önce, Tanrı'nın Ruh'unun suların yüzünde gezindiği söylenmektedir. Hindular'ın kutsal kitapları da yeryüzünde yaşayan herkesin ilk denizden çıktığını anlatırlar. Bu mitlerde, suyla, su sözcüğünün alışılmış anlamı kastedilmez; yine de onların bizim hayal gücümüzde oluşturdukları tablo kendi açısından doğru ve olabildiği kadarıyla uygundur, çünkü *materia prima*'nın farklılaşmamış ve pasif birliğini daha iyi ileten hiçbir şey yoktur.

Her şeyin ilk denizden yaratıldığı miti Kuran'ın ifadelerinde de yankı bulur: "Canlı olan her şeyi sudan yarattık." İncil'deki suların üstünde gezinen Tanrı'nın Ruh'u teşbihinin Hindular'daki karşılığı, ilk denizde yüzerken dünyanın altın yumurtasını yumurtlayan kutsal kuğu Hamsa imgesidir; bu alegorik temsillerin hepsi, en başında Allah'ın Arşı'nın suyun üstünde bulunduğunu söyleyen Kuran'da da görülür.

Hindu tanrılarının yeri olan açmış nilüfer çiçeği de *materia prima* suyunun üzerinde yani başlıca olasılıklar suyunun üzerinde yüzen bir "ilahî arş" dir. Hindular'dan Budist mitoloji ve sanat imgesi olan sudan, nefsin imgesi olan suya götürür. Nasıl bilginin aydınlattığı ruh kendini pasif varoluştan kurtarırsa, Buda'nın yani Boddhisattva'nın nilüfer-nehri de nefsin sularından yükselir. Buradaki su, hakkından gelinmesi gereken ama yine de iyi olan bir şeyi temsil eder, çünkü zarfının içinde İlahi Ruh *Bodhi*'nin "kıymetli mücevher"ini taşıyan çiçeğin kökü ondadır. "Lotus'taki Mücevher" olan Buda'nın kendisi bu Ruh'tur.

Aktarabileceğimiz bu tür başka örnekler olsa bile, suyun bir simge olarak kullanılabilirdiği anlamlara ilişkin söylediklerimiz yeterli olmalıdır. Ancak sorun, yalnızca akılcı-öncesi —bu terimi kötüleme amacıyla kullanmıyoruz— denebilecek bütün kültürlerde suyun salt fiziksel ya da biyolojik anlamının ötesinde bir anlam taşıdığını kanıtlamak değildir; simge olan manevî gerçeklikler hiçbir zaman yapay bağlarla

bağlı değil, doğrudan doğruya ve mantıksal olarak onun özünden türetilen şeylerdir. Özsel ve kalıcı görünüşleriyle bu görünüşlerin ebedi prototip ya da nedenlerini yakalayan Doğa'nın düşünce yoluyla gözlemlenmesi, basitçe duygusal bir olay olmadığı gibi, zamana ve mekana bağlı da değildir; bu tür düşünceyi yasaklamış görünen modern dünyanın gerçeği bu durumu değiştirmez. Yasaklamış "görünen" diyoruz, çünkü öylesi bir tefekkür biçimi insan kalbinde tamamen silinemeyecek kadar derin kökler salmıştır. Bu tür düşünceler bilinçsizce bile olsa devam eder; kutsal bir şey olarak, psişik ya da kozmik gerçekliğin simgesel ve dışavurmuş bir ifadesi olarak suyun esrarengiz cazibesinin sanatta, özellikle resim ve şiirde yaşamayı sürdürmesi, gösterilmesi zor olan bir şey değildir. Tertemiz bir dağ gölüyle ya da kayalarından fışkıran bir pınarla karşılaştığında, kutsal olandan ayrılamaz bir huşu ve saygı duygusunu hissetmeyen biri olmuş mudur hiç? Eski çağlardaki insanlar, doğanın dengesini bozmamayı bizden daha iyi biliyorlardı. Bizim üstün bilimsel bilgimiz bizi dengesi bozulmuş bir doğanın bütün etkilerinden korumakta hiçbir işe yaramaz; fiziksel çevrenin olumsuz tepkilerine karşı kendimizi güvenceye alabilsek dahi, yine de psişik yani gizli dünyanın bizden öç almayacağını bir garantisi yoktur. Fiziksel sularımızın kirlenmesinin zararsız görünmesiyle karşılaştırırken, "canlı sular"ın yok olmasıyla sonuçlanabilecek bir durumu duyumsamamız için, antik kültürlerin manevî dengesinin her açıdan bozulduğu ve varoluşlarının tartışmalı bir hale geldiği Asya ve Afrika'ya bir göz atmak yeter.

Bu bölümü bitirirken, modern Avrupa'ya bile hâlâ kutsal sular bulunduğunu göstermek için, İrlanda'nın en kuzeydeki kasabası olan Donegal'deki Derg Gölü'nden söz etmek gerekiyor. Bu gölde, Orta Çağlar'dan kalma pekçok Hıristiyan türbesi ile öbür dünyaya girişi temsil eden bir mağaranın bulunduğu bir ada vardır. İrlandalı havari St. Patrick'in cehenneme burada düştüğü ve Araf Tepesi'nin kafirlere burada görüldüğü söylendiği için, "St. Patrick Arafı" adı verilmektedir. Ada, erken Ortaçağlar'dan beri, çok sıkı kuralların koyulduğu bir hac yeri olmuştur. Adaya sandalla getirilen hacıların adada oruç tuta-

rak ve çıplak ayakla yürümeleri, kaldıkları üç gün içerisinde bazı manevî vecibeleri yerine getirmeleri gerekmektedir. Bunların başlıcaları kayaların üstünde diz çökmek ve en önemli İrlandalı azizlerin anısına dikilmiş haçların önünde dua etmektir. Hacca gelen kişi her seferinde ibadetini bu durakların önünde tamamlar, tespih taneleri gibi yola koyulur, adanın kıyısından biraz uzaktaki sudan çıkan büyükçe bir kayaya gider ve birkaç dua ettikten sonra gözlerini gölün suyundan ayırmayarak iman tazeler. Hac görevini yerine getiren kişiler, (kimselerin oturmadığı tepelerle kuşatılmış) sakin gölün başında tefekküre dalarak geçen bu yalnızlık anları sayesinde kalplerinde tarif edilemez bir şeyin doğup yükseldiğini bildirirler.

187

...on yamirlik amirni sarayinda kashanida jami odin...
...otun...
...juy...



Simyayı kavramak

‘**B**EDENDEN RUH, ruhtan beden yaratmak’: Bütün simyayı bu deyiş özetler. Dışsal olarak çalışmanın meyvasını temsil eden altın, ışık saçan saydam–olmayan bir cisim olarak ya da donmuş bir ışık olarak görünür. İnsani ve manevî bir düzleme aktarılan altın, ruha dönüşmüş bedensel bilinç ya da bedende yerleşmiş ruhtur.

Çünkü çalışmanın dolaylı maddesini temsil eden adi madenler bedene bağlı ve anki onda gömülü bilinçten başka bir şey değildir. Bu, “nefs” ve “ruh”un, Civa ve Kükürt’ün ondan çıkarılması gereken “metalik beden”dir. Eğer “beden” içsel bir gerçeklik olmasaydı, manevî çalışmanın maddesi işlevini de göremezdi.

Ortalama bir insanda “bilmek” ve “olmak” düşüncede ve bedensel bilinçte sanki kutuplaşmış gibidirler; “bilmek” nesnelere varlığından ayrı bir bilgiyi temsil ederken, “olmak” sanki bilgiden yoksun olan pasif bir oluş durumudur. Bu ikilik, bedenin psişik biçiminin duyumsal biçiminden az çok koptuğu rüya halinde bile farkedilebilir. Merkeze, ruhun “yeri” olduğu düşünülen kalbe dönüş, iki kutbun

hem bir bütünleşmesi, hem de sanki iki kutbun yer değiştirmiş halidir: Bedensel bilinç kendi tarzıyla bilgiye dönüşür ve böylece pasif bilgi durumuna geçer; aynı zamanda düşünce —yani zihinsel öğede ruhun aydınlatmayı andıran eylemiyle kristalleşir.

Ruhun bedene, bedenine ruha bu dönüşümü manevî gerçekleşmenin her yönteminde az çok doğrudan ve açık bir şekilde görülebilir; ancak simya da, bir bedenini “bütünlük durumu”nu değiştirme olasılığına dayalı olan metalurjik simgecilikle uyum içinde, başlıca temasını bundan almıştır.

Çalışmanın başlangıcında bedensel bilinç kaotik ve anlaşılabilir bir nitelik taşır. Sonra yol göstermekle karşılaştırılır ve “olay”ın bu durumuyla çakışan “rejim” Satürn’e atfedilir. Satürn gezegeni yoğunlaşma ilkesini temsil eder ve Satürn’e görünüşte çelişkili biçimde (cismanî [kesif] maddeler arasında bulunan) kurşun madeni ve (nefsin melekeleri arasında yer alan) idrâkı (reason) yükleyen budur: Başka melekelerin varoluşsal boyutu açısından, idrâk gelişmeyen bir noktaya benzer. Demek ki Satürn’ün doğasında, düşünce ile bedensel bilinç kutuplaşması —“ruh”/“beden” zıtlığı— bulunur; bu durum, Satürn gezegeninin astroloji falında üstlendiği düşmanca, engelleyici, hatta sinsi karakteri doğrulayan bir özelliktir.

Yöntem açısından Satürn’ün yoğunlaşması merkezileşmeye dönüşür; akıl dıştan içe çekilir; tek bir noktaya dönüşen akıl bedenini içsel karanlığına iner.

Simya öğretisine göre, her maden, Kükürt ile Civa diye bilinen iki ilkenin az çok kusursuz birliğiyle oluşur; aynı şekilde dönüşmek üzere madende emilen bedensel bilinç de hem birbirine zıt hem de tamamlayıcı olan bu iki ilke ya da gizli güçten dokunmuştur: Erkek olan Kükürt ile dişi olan Civa, kaotik bedensel bilinçte —ya da âdi madenlerde— birbirlerini nötralle edecek ya da durduracak bir biçimde birleşmişlerdir.

Basilius Valentinus¹ şöyle yazar: “Metalik nefis, ruh (spirit) ve biçim-

¹Onbeşinci yüzyılda yaşamış bir Alman simyacı.

min bulunduğu her yerde metalik sır kükürt ve tuz da bulunur..."² Valentinus böylece Civa'yı nefsi Kükürt'ü ruha benzetir; iki ilke gerçekten de bu şekilde, simyanın onları asıl olarak aynı düzlemde, yani "doğa" düzleminde birarada işleyen iki kuvvet ya da güç olarak ele aldığı daima akılda tutarak anlaşılmalıdır. Aynı yazar ya da başka simyacılar bazen Civa'ya "ruh" derlerse bile, bunun nedeni, Civa'nın "uçucu" niteliğinin burada hareketsiz ve katı cisimlerin niteliğine ters düşmesi ve bu anlamıyla Kükürt'ün de Civa'nın da "ruh" olmalarıdır. Dahası, bedenın içsel yani psişik biçiminin "töz"ü (substance) olarak Civa, nefis ile beden arasında aracılık yapan yaşam ruhuna denk düşer.

Galen'e göre, yaşam ruhu kozmik mekanda dağılan çok saf bir tözdür; kalp solunuma benzer bir süreçle onu özümser ve böylece canlı yaşama dönüştürür. Bunun, Hindular tarafından kavrandığı biçimiyle *prana* ("yaşam soluğu") rolüne denk düştüğünü görmek kolaydır; *Iaya-yoga*'da ("çözelti yogası") kullanılması, simyacıların "evrensel çözücü"lerinde kullanılmalarıyla doğrudan benzer bir görünüm sunmaktadır.

Nasıl soluk alma fiziksel organizma ile kozmik çevre arasındaki bağlantıyı (bedenlerin gitgide katılaşmasının koparmaya yatkın olduğu bir bağ) ritmik biçimde yeniden kuruyorsa, yaşam ruhunun aynı şekilde paralel ama daha yakın özümsemesi de bedenın psişik biçimi ile kozmik tözü arasındaki sürekliliği korur. Brother Marcanton bu konuda şunları yazar:

Sizin gizli Civa'nızın, uçucu bir hava kabarcığı biçimindeki gözenekli karnını doldurmak üzere Cennet'ten yeryüzüne inen, sonra saflığını yitirmiş Kükürtler arasında doğan ve büyüdükçe oldukça nemli bir biçime kavuşarak uçucu bir nitelikten sabit bir niteliğe geçen doğal, evrensel ve canlı bir ruh olduğunu bilmez değilim.³

²bkz. çev. Eugéne Canseliet, *Les douze Clefs de la Philosophie* (Paris, 1956) ile birlikte yayımlanan *De la grande pierre des Anciens Sages*.

³*La Lumière sortant pr soi-même des Tenébres*, Paris, 1687.

Yeryüzünün “gözenekli karnı” burada insan bedenine denk düşmektedir; “sağlığını yitirmiş Kükürtler”e gelince, onlar, biçimsel ilkelere olan Kükürt’lerinin içine hapsoldüklerinden kocaman bedenlerden başka bir şey değildirlere. Bedenin psöşik biçimiyle işbirliğine giren Civa, deyiş yerindeyse katılırken, aynı zamanda da “aşırı nemli hali”ni başka bir deyişle *hyle* yani plastik maddesini oluşturur.

Adi civa ise, Antikite’de ve Ortaçağlar’da bilinen madenler arasında apayrı bir örnek olarak, normalde sıvı biçiminde bulunur ve zanaatkârın ateşinin yakılışıyla buharlaşır; böylece hem bir “beden” hem de bir “ruh” olur. Altın ve gümüş bu yolla eritilebilir; metalurjide sağlığı bozulmuş ve çözölmeyen mineraller karışımından soylu maden çıkarma yoluna da başvurulur; ortaya çıkan alaşım, civayı uzaklaştırıp altını çıplak bırakan ateşe dayanıklı değildir.

Nasıl sıradan civa altınla bir alaşım oluşturuyorsa, inceltölmüş Kükürt de manevî altının tohumunu barındırır; yaşam soluğu, bir yandan doğası gereğı “nemli” olurken, öbür yandan —dişil kozmik enerjinin (Hindu öğretinin *Shakti*’si) soluğu yaşamın ateş ilkesinin bir vasıtasıdır. Evrensel prototipine indirgenmiş olan Civa, dünyanın altın yumurtası *Hiranyagharba*’yı taşıyan, Hindu mitolojisinin ilk okyanusu *Prakriti*’ye denk düşer.

Civa, bu evrensel prototiple uyum içerisinde, anaç bir yön de kapsar; daha kesin bir dille, animik dünyanın *materia*’sının anaç yönü ya da gücüdür. Bu nedenle bazı simyacılar, bir ölçüde birbirleriyle anlaşamayarak ona *menstrum* adını verirler ve bununla dışa doğru akmadığı ve bozulmadığı sürece embrioyu besleyen rahim kanınının kastederler; gerçekten de Civa, simyanın damarına kapatılmış manevî embrioyu besler.

Simyacı, görünüşte çevresi sarılı ve en içindeki derinliklere gömülmüş bedensel bilinç aracılığıyla kozmik madde Civa’yı yeniden keşfeder. Onu “ele geçirmek” için solunum gibi bedensel bir işlevi destek olarak kullanacaktır. Simyayla ilintili bütün manevî sanatlar açısından önemli bir noktadır bu; çıkış noktası olarak fiziksel bir modaliteyi (kipliğı) alırsak, özünde zekâ olan bilinç, bir yansıma ya da yankı

olan söz konusu kipliğin evrensel gerçekliğine ulaşmak için kendi “varoluşsal zarları”yla yükselir. Ancak böyle bir bütünleşme bir tür inayet olmadan başarılmaz; dahası, hem kutsal bir çerçeveyi hem de her türlü özgürlükçü ya da bencil sertüvenleri dışlayan bir tutumu öngerektirir.

Demek ki Civa, bir ve aynı zamanda ve çeşitli tezahür düzlemlerine bağlı olarak, bedene can veren “soluk”, ruhun huzursuz maddesi, ayın gücü, bütün animik dünyanın *materia*'sı ve son olarak *materia prima*'dır. Nasıl Hindular'ın *Shakti* dedikleri evrensel enerji yalnızca anaç değil aynı zamanda korkunç ve yıkıcı bir boyuta sahipse, Civa da hem “yaşam suyu” hem de “ölümcül zehir”dir; başka bir deyişle, Civa'nın “nemli” niteliği, koşullara bağlı olarak, ya üretici ya da çözücü bir yapıdadır.

Synesius⁴ şöyle yazıyordu:

Karışımından kaçının ve basit yanını (sic) alın, çünkü bu onun özüdür. Sırla (civa) dolu iki mükemmel organımız (altın ve gümüş ya da kalp ve kan) olduğuna dikkat edin. Sonra oradan kendi sırrınızı çekin, öz denen ve sürekli, her zaman başarılı bir güce sahip olan bir ilaç elde edeceksiniz. Bu bir zamanlar ona bakan her nefsi aydınlatan, canlı bir ışıktır. Nasıl her şeyi besleyip canlandıran ruhsa ve doğa evrende bu sayede hareket ediyorsa, bu da kendi içinde taşıdığı bütün elementlerin düğümü ve bağıdır. Çalışmanın kuvveti, başlangıcı, ortası ve sonudur. Bir kaç sözcükle toparlarsak, bil ki oğlum, bizim taşımızın özü ve gizli gerçekliği, onu kendi başına yaratan madenden⁵ ustalığımızla türettiğimiz ulu semavî ve yapışkan ruhumuzdan başka bir şey değildir. Herhangi bir sanatla bu suyu oluşturmak bizim

⁴Yunanlı simyacı. Belki de İskenderiye'nin Platoncusu Hypatia'nın müridi olan Cyrene'li Piskopos Synesios'la (379–415) aynı kişidir. Bkz. *Bibliothèque des Philosophes Chimiques*, Paris, 1742.

⁵Morienus'a göre, Ustahın çıkarıldığı şeyin madeni, insandır. (*Dialogue du roi Kbalid avec l'ermite Morienus*, *Bibliothèque des Philosophes Chimiques*.)

gücümüzün ötesindedir, çünkü doğa onu tek başına oluştura-bilir. Ve bu su, altının madeninden saf bir ruh çıkaran keskin sirkedir. Sana söylüyorum, oğlum, yanan, beyazlayan, çözülen ve donan bu sudan başka hiç bir şeyi dikkate alma, çünkü hepsi boşunadır. Ayrıca ayırıştırıcı ve filizlenmeyi sağlayan da bu sudur...

Civa, evrensel töz gibi, potansiyel olarak bütün doğal nitelikleri barındırmasına —ayrıca genellikle hem erkek hem de dişi olarak temsil edilmesine— rağmen, Kükürt'le zıt kutupları oluşturur. Civa soğuk ve nemli olarak tezahür ederken, Kükürt sıcak ve kuru olarak ortaya çıkar. Burada belirtilmesi gereken nokta, iki eril nitelik olan sıcaklık ve kuruluk genişlemeye ve katılaşmaya denk düşerken, iki dişil nitelik olan nemlilik ve soğukluğun çözülme ve büzülmeyi temsil etmesidir. Bir anlamıyla, Kükürt dinamik ve dolaylı bir şekilde biçim ilkesinin hareketini, ya da biçimleri “yayıp” onları belli bir varoluş düzleminde “sabitleştiren” özü taklit eder. Civa'ya özgü olan çözülme ve büzülme ise dişil yani plastik ilkenin alıcılığını, onun (tamamen dönüşmeden) her türlü biçime bürünme yeteneğini ve *materia*'nın bir yönünü oluşturan sınırlayıcı yani ayırıcı hareketini ifade eder. Zanaatte Kükürt ile biçim ilkesi arasında benzerlik Kükürt'ün renklendirici özelliğinde görülür: Böylece adı kükürt ile civanın bileşimi, sıvı civanın kükürt tarafından hem belirlendiği hem de renklendirildiği zincifreyi üretir. Metalurjik simgecilikte, renk, niteliğe ve dolayısıyla terimin geleneksel anlamıyla biçime benzerdir. Bununla beraber, nasıl adı kükürt ve civa simgeledikleri iki simya ilkesiyle özdeş değillerse, zincifre de söz konusu ilkelerin ancak eksik bir ürünüdür.

Çalışmanın birinci aşamasında, Civa'nın daraltıcı hareketinin Kükürt'ü nötralle etmesi gibi, Civa'nın serbestleşmesine karşıt olan da Kükürt'ün katılaştırıcı ya da dondurucu hareketidir. Düğüm Civa'nın gelişmesiyle çözülür: Civa'nın tamamlanmamış bir pıhtılaşmayı “adi madenler” çözmesi ölçüsünde, Kükürt'ün genişletici sıcaklığı devreye girer. Başlangıçta Civa, Kükürt'ün katılaştırıcı gücünü etkisizleştirir;

ama daha sonra kendi yaratıcı kuvveti ortaya çıkar ve altının gerçek biçimini ortaya koyar. Bu, erkek ile kadın arasındaki aşk kavgasına benzer; erkeksi doğanın “katılaşması”nı çözen ve gücünü uyandıran, kadının büyüleyiciliğidir. Burada, Tantrik yöntemlerde belirli bir rol oynayan etkenin, manevî yönlere kanalize edilmiş bu büyüleyicilik olduğunu söylemek yeterlidir.

Johann Valentin Andreae⁶ *Les Noces Chymiques de Christian Rosencreutz*’de şu meseli aktarır:

... kar kadar beyaz, bazı işaretlerin kazındığı altın bir yakanın takılı olduğu güzel, tek boynuzlu at bir pınara doğru ilerledi ve ön ayakları üzerine eğilerek, sanki pınarın önünde dimdik duran aslana biat edermiş gibi diz çöktü. Hiç hareket etmediği için taştan ya da pirinçtenmiş gibi görünen aslan hemen pençeleriyle yalın bir kılıcı yakalayıp ikiye böldü; iki parçası da pınara düştü. Sonra gagasında bir zeytin dalı taşıyan beyaz bir güvercin bütün hızıyla üstüne doğru uçana kadar kükremeye devam etti aslan; güvercin dalı, onu hemen yutup tekrar sessizleşen aslana uzattı. Tek boynuzlu at sonra neşeli neşeli zıplayarak kendi yerine döndü.

Ay ışığında görülen bir hayvan olan beyaz at, saf durumundaki Civa’dır. Aslan, biçim ilkesi olan bedenle özdeşleştirilen, ilk başta bir heykel kadar hareketsiz görünen Kükürt’tür Aslan, Civa’nın önünde eğilmesiyle uyanır ve kükremeye başlar. Aslanın kükremesi yaratıcı gücünden başka bir şeyi temsil etmez: *Physiologus*’a göre, aslan sesiyle ölü doğmuş yavrulara can verir. Aslan aklın kılıcını parçalar ve parçalar pınara düşüp orada çözülürler. Aslan, Kutsal Ruh’un güvenci yemesi için ona bilginin zeytin dalını verene kadar kükremesini kesmez. Yazarı kesinlikle Johann Valentin Andreae olmayan bu meselin anlamı herhalde budur.

Kükürt belirli koşullarda, ayağı bağlandığı zaman, akıldır ve kısır

⁶1586–1654. Chacornac, Paris, 1928, olarak yayımlanan kitap.

bir durumdaki ruhun altınını ihtiva eder. Bu altın, başka madenleri altına dönüştürecek canlı “maya” haline gelmek için ilk önce Civa'nın pınarında çözülmek zorundadır.

Civa'nın ilk hareketi bedeni “beyazlaştırmak”tır. Arterphius⁷ şöyle der:

Bütün giz... Magnezyum'u bedeninden, Antimen olan yanıcı —olmayan sır ile Civa Süblime'nin nasıl çıkarılacağını bilmemizde yatar; başka bir deyişle, yanmayan bir yaşam suyu çıkarmak ve sonra onu Güneş'in kusursuz bedeninde dondurmak; güneş, tamamen beyazlaşana kadar, bunda kaymağa benzeyen beyaz bir maddeye dönüşür. Bu suda gerçekleşen ayrışma ve çözeltme nedeniyle Güneş ilkin bütün ışığını kaybedecek, rengi bulanıp kararacak, sonra suyun üstüne çıkacak, yavaş yavaş yüzeyinde beyaz bir renk ve madde görünecektir; kırmızı pirincin, felsefi olarak arıtarak ve onu ana maddesine, yani yanmayan beyaz kükürt ve sabit sıra indirgeyerek beyazlaşması denen süreç böyle işler. Böylece nemi gider; başka bir deyişle, çözülmüş suyumuzda tekrar tekrar sıvılaştıran altın, bizim bedenimiz, dönüşüm geçirerek kükürte ve sabit sırra indirgenir. Bu şekilde güneşin kusursuz bedeni bu suda hayat bulur, canlanır ve ötü açılır; başka her şey gibi o da kendi tarzında büyüyüp çoğalacaktır...

Arterphius'un değindiği, yeniden doğmadan önce ölmesi ve civa suyunda⁸ çözelmesi gereken güneş, bedene bağlı olan bireysel bilinci, hatta denebilir ki gelişme aşamasındaki altın ya da güneş olan bedensel egoyu temsil eder. Simyacılar “altın” ya da “güneş” ismini genellikle, yalnızca altına dönüşme ihtimali olan şeylere verirler.

“Beden”in “siyahlaşma”nın ardından “beyazlaşması”, bazen, civa

⁷Yaşamı hakkında hiçbir şey bilinmeyen bir orta çağ simyacı. “Arterphius” herhalde bir takma isimdir. (*Bibliothèque des Philosophes chimiques.*)

⁸Ya da, yine bir çözücü olan ve manevi simyada Civa'nın ismi yerine kullanılan Antimonda.

suyundaki bedenin çözülmesi, bazen de nefsin bedenden ayrılması olarak anlatılır. Demek ki, bedensel bilincin psişik tözüne indirgenmesi, nefsin duyuşsal organlardan çekilmesine ve hem içe dönük hem de sınırsız olan bir "mekan"da yayılmasına yol açar. "Yeryüzü'nden Gökyüzü'ne yükselir," der Emerald Tablet, "ve hem yüksekteki hem de alçaktaki şeylerin kuvvetini alarak Gökyüzü'nden Yeryüzü'ne iner." Aynı anlamda yeni bir donmanın takip etmesi gereken bir arınmadan da söz edilir.

İçsel bilinç böylece ana maddesine, ay ya da gümüşün eşdeğerine indirgendiği zaman, Kükürt de asıl doğasıyla, varlığın esrarengiz merkezinden, ilâhî özünden çıkan bir gün olarak görünür. Bu, sesli bir ışığa ya da parlayan bir sese benzeyen güneş aslanıdır. Kükürt, hem beden hem ruh olan yeni bir biçim kazandırarak Civa'nın akıcı ve elle tutulamaz tözünü "sabitleştirir."

Artephius şöyle der:

..doğalar birbirine dönüşür, çünkü beden ruhu bütünleştirir ve ruh da bedeni hem renkli hem beyaz olan bir ruha dönüştürür... kararana kadar bizim beyaz suyumuzda, yani Civa'da kaynatır; sonra, devamlı kaynatılınca siyahlık kaybolacak ve böylece çözülmüş beden beyaz nefis ile (bedensel bilinç tekrar ruhta özümlemişdir) birlikte yükselecek, biri diğeriyle birleşecek ve birbirlerini bir daha asla ayrılamayacakları bir biçimde kucaklayacaklardır; sonra ruh gerçek bir uyum içinde bedenle (birincisine zıt bir süreçle) birleşir ve böylece tek bir kalıcı şeyi oluştururlar (beden ruhu "sabitleştirirken", bedensel bilince dönen ruh da saf bir ruhsal durum alır); bu, bir ve aynı işlem olan, bedenin çözülmesi ve ruhun pıhtılaşmasıdır.

Çoğu simyacılar Kükürt ve Civa'dan yalnızca altını oluşturan nitelikler olarak söz ederlerken, Basil Valentine gibi başkaları da üçüncü bir niteliği, yani Tuz'u eklerler. Zanaatta Kükürt yanmanın, Civa buharlaşmanın nedeniyken, Tuz külle temsil edilir. Kükürt ve Civa "ruh" iseler, Tuz da "beden", daha doğru bir deyişle "cismanilik" ilkesini

yansıtır. Belirli bir anlamıyla Kükürt, Civa ve Tuz insandaki ruha (ya da ruhsal öze), nefse ve bedene, veya başka bir şık olarak ölümsüz nefse yaşam soluğuna ve bedene denk düşerler.

Üç nitelik arasındaki ayrım noktaları simyacıların anlatımlarında her zaman açık biçimde görülmüyorsa, bunun nedeni, kendi başlarına değerlendirilmemeleri, ancak kozmik düzlemdeki, daha eksiksiz bir deyişle güçlerinin sayısız biçimlerde içiçe geçtiği animik düzlemdeki hareketlerine bakarak ele alınmalarıdır. Söz konusu alanın çok karmaşık olması nedeniyle, en doğru yerler en “arkaik” anlatımlarda bulunur, çünkü onların simgecilikleri tamdır; Emerald Tablet’te söylendiği gibi, Kükürt (güneş kuvveti) ile Civa (ay kuvveti) simyacı embriyonun “baba ve annesi”dir. “Rüzgâr” (Civa’nın ikinci niteliği olan yaşam soluğu) “onun rahminde taşınmıştır”. “Toprak” (beden) onun “ebes-i”dir.

Beden —daha doğrusu, bedensel bilinç— bütün tutkulu “nemliği”yle arındığı ve bu bağlamda “kül”e denk düştüğü zaman, “solgun” ruhu korumaya yardım eder; başka bir deyişle, zihinsel yeteneğin kendi başına muhafaza edemeyeceği ruhsal durumların “koruyucusu” olur. Çünkü, Emerald Tablet’in sözleriyle, beden “aşağı”ya denk düştüğü için o da “yükseğe” denk düşer.

“Destegini bedende bulan ruhsal durumun ortak bir ölçüsü yoktur; yeryüzünde bulunduğu noktada dayanak bulmaya çabalayan, dönüşmüş ve sınırsız genişlikteki bir piramid gibidir sanki; söylemeye gerek yok ki, bir istikrarsızlık durumunu akla getiren bu imge ancak genişleme açısından bakıldığında geçerlidir.

Kutsal sanatta, “bedenin ruhsallaşmasını ve ruhun bütünleşmesi”ni en doğrudan ifade eden insan resmi Buda’nın resmidir: Bu imge güneşe özgü niteliklerden —hale ve ışınlar— oluştuğuna ve genellikle süslenişine göre, simyanın simgeciliğiyle kurulan benzerlik daha da çarpıcıdır. Aklımıza gelen özellikle Buda’nın Mahayana heykelleridir; en iyi örnekleri, dış görünüşünün plastik yapısıyla, hem değişmez hem de yoğun olan bedeninin ihtiva ettiği ama sınırlayamadığı bolluğu ifade ederler.

Basil Valentine, ruh ile bedenın birleşmesinin sonucunu, yeniden dirilenin "şanlı bedeni"yle karşılaştırır.⁹

Morienus¹⁰ şöyle der:

Böyle bir beden nefsin nasıl temizlenip beyazlatılacağını ve yükseğe çıkarılacağını bilecek, kendi bedenini iyi koruyacak ve her türlü kötü kokunun yansıra koyu ve siyah olan her şeyi de kendinden uzak tutacaktır; nefsin tekrar bedenine dönüşebileceği heyecanlı yeniden birleşme saatinde çok büyük şeyler ortaya çıkacaktır.

Rhases¹¹ de şöyle yazar:

Böylece her nefis ilk bedeniyle yeniden birleşir ve hiçbir şekilde başka bir bedenle birleşmez; ondan sonra asla ayrılmayacaklardır; çünkü o zaman beden yüceleşecek, bozulmazlık ve anlatılmaz bir hassaslık kazanacak, böylece, ne kadar katı olursa olsun, doğası da bir ruhunkine dönüşeceğinden her şeye nüfuz edebilecektir.

⁹Op. cit. Bu, bedenın ölümsüzlüğünün Çin simyasında oynadığı rolle karşılaştırılabilir.

¹⁰*Dialogue du roi Kbalid avec l'ermite Morienus* belki de Arapçadan Latinceye çevrilen ilk simya metnidir.

¹¹Rases, kuşkusuz, tam ismi Ebu Bekir Razi olan (826-925) Arap Razi'nin Grekçe-Latincedeki karşılığıdır. (*Bibliothèque des Philosophes chimiques.*)



Satranç simgeciliği

SATRANÇ OYUNUNUN kökeni Hindistan olarak bilinir. Ortaçağ Batı'sına İranlılar ve Araplar aracılığıyla geçmişti: Örneğin “mat” (Almancası, *Schachmatt*) deyişi, Farsça *şâh* (“kral”) ve Arapça *mât* (“öldü”) deyişlerinden türemiştir. Rönesans devrinde oyunun bazı kuralları değişmişti: “Kraliçe”¹ ve iki “piskopos”² daha geniş bir hareket alanı tanınmış ve ondan sonra oyun daha matematiksel ve soyut bir karaktere bürünmüştü; simgeciliğinin temel özelliklerini kaybetmese bile, somut modelinden, stratejiden uzaklaşmıştı.

¹Doğu satrancında bu taşta “kraliçe” değil, “danışman” ya da kralın “başbakan”ı (Arapçada *mudaffir* ya da *vezir*, Farsçada *fersan* ya da *fars*) denir. Batı oyunundaki “kraliçe” ismi kuşkusuz İspanyolcada *alferga* olan Farsça *fersan* teriminin karıştırılmasından ve eski Fransızca *fierce* ya da *fierge* yerine “Bakire”nin konmasından gelir. Kralın “kadın”ına böyle egemen bir rol verilmesi şövalyelerin tutumuyla denk düşer. Ayrıca, satranç oyununun Batı'ya, beraberinde hanedan sanatını ve şövalyeliğin başlıca kurallarını da getiren Arap-Fars akımıyla geçmesi de anlamlıdır.

²Bu taş orijinal olarak, tahkim edilmiş bir kule taşıyan bir fildi (Arapça *el-fil*). Bazı ortaçağ el yazmalarında bir fil başının şematik temsili ya “soytarı külâhı” ya da piskopos tacı olarak değerlendirilebiliyordu: Fransızcada bu taşta *fou*, “soytarı”, Almancada *Laufer*, “çıgırktan” denir.

Satranç taşlarının orijinal dizilişinde eski stratejik model çok açıktır; antik Doğu'daki geleneksel savaş düzenine göre yayılmış iki ordu hemen farkedilebilir: Piyadelerin temsil ettiği hafif birlikler ilk sırayı oluşturur; ordunun büyük bölümü, savaş arabaları ("kaleler"), şövalyeler ("süvariler") ve savaş filleri ("piskoposlar"), yani ağır birliklerden oluşur; "leydi" yani "danışman"lı "kral" birliklerinin ortasında konumlanmıştır.

Satranç tahtasının biçimi, bir tapınak ya da bir şehrin esas düzenlemesini oluşturan diyagram olan *Vāstu-māndala*'nın "klasik" tipine denk düşer. Bu diyagramın, ilâhî güçlerin "eylem alanı" olarak tasarlanmış olan varoluşu simgelediği ortaya konulmuş durumdadır.³ Demek ki satranç oyununda gerçekleşen savaş, evrensel anlamıyla, *devaların asûralarla*, "tanrılar"ın "titanlar"la ya da "melekler"in⁴ şeytanlarla savaşını temsil eder; oyunun bütün diğer anlamları bu anlamdan türetilmiştir.

Satranç oyununun bildiğimiz en iyi tanımı, dokuzuncu yüzyılda Bağdat'ta yaşayan Arap tarihçi el-Mesudî'nin "Altın Çayırılar"ında görülür. el-Mesudî oyunun keşfini —ya da kurallaştırılmasını— "Brahma"nın torunu olan Hintli kral "Balhit"e atfeder. Burada Brahmanların kastı ile hanedan açıkça birbirine karıştırılmaktadır; ancak satranç oyununun Brahman kökenli olması, 8x8 karelik diyagramın papazvari karakteriyle (*aṣṭāpada*) kanıtlanır. Dahası, oyunun savaşçı simgeciği, onu, el-Mesudî'nin Hinduların satranç (*ṣatranj*, Sanskritçe *çaturanga*'dan⁵ oyununu "yönetim ve savunma okulu" olarak düşündüklerini yazarken işaret ettiği gibi, prenslerin ve soyluların ait olduğu kast olan Kshatriyalar'a bağlıyordu. Kral Balhit'in, "her parçası bir yıldızı yücelten Zodyak'ın gezegenleri ve oniki işareti gibi, gökyüzü var-

³Bkz. Aynı yazarın, *Sacred Art in East and West* (Perennial Books, Londra, 1986), Bölüm I, "The Genesis of the Hindu Temple".

⁴Hindu mitolojisinin *devaları* tektanrıci geleneklerin meleklerini andırır; her meleğin ilâhî bir görevi yerine getirdiği bilinmektedir.

⁵*Çaturanga* sözcüğü, dört *anga*'dan (filler, atlar, arabalar ve askerler) oluşan geleneksel Hint ordusunu gösterir.

lıklarına ilişkin bir allegori haline getirdiği” bu oyun üzerine bir kitap yazmış olduğu söylenir. Bu noktada Hinduların sekiz gezegen bildikleri hatırlanabilir: Güneş, ay, çıplak gözle görülebilen beş gezegen ve *Rāhu*, güneş ve ay tutulmalarında görülen “koyu yıldız”⁶; bu “gezegenler”in her biri uzayın sekiz yönünü yansıtır.

“Hintliler,” der el-Mesudî, “satranç tahtasının karelerinde gerçekleşen ikiye katlamaya, yani geometrik diziye esrarengiz bir anlam kazandırır; bunlar, bütün alanlara egemen olan ve herşeyin sonunu onda bulduğu birinci neden ile satranç tahtasının karelerinin toplamı arasında bir ilişki kurarlar...” Burada yazar herhalde, *aştâpada*'da içerili devrevi simgeçilik ile ünlü efsaneyi karıştırmaktadır; buna göre, oyunun yaratıcısı, hükümdardan, birinci kareye bir tane, ikinciye iki, üçüncüye dört ve altmışdört karenin sonunda 18.446.744.073.709.551.616 tane edecek şekilde satranç tahtasının karelerini darı taneleriyle doldurmasını istemişti. Satranç tahtasının devrevi simgeçiliği, temel yönlerinin dörtlü ya da sekizli katına göre ($4 \times 4 \times 4 = 8 \times 8$) mekanın yayılmasını ifade edişinde ve güneşle ayın birbirini tamamlayıcı iki devresini kristalleşmiş biçimde birleştirmesinde yatar; bundan başka, satranç tahtasındaki karelerin toplamı olan 64 sayısı, ekonokslar presesyonunu ölçen temel 25920 sayısının tam bölenidir. 8×8 şemasında “sabit olan” bir devrenin her aşamasının bir gökyüzü varlığıyla temsil edildiğini ve aynı zamanda bir *deva*'nın kişiselleştirdiği ilâhî bir boyutu simgelediğini görmüştük.⁷ Demek ki bu *mandala*, bir ve aynı za-

⁶Hint kozmolojisi, tezahürün “belirsiz” karakterinden kaynaklanan değişim ve dışlama ilkesini daima hesaba katar: Yıldızların niteliği parlaktır, ama yıldızlar ışık'ın kendisi olmadığı için, ayrıca bir de koyusu olması gerekir.

⁷Bazı Budist metinler, evreni, altın kordonlarla bağlanmış, 8×8 karelik bir tahta olarak tanımlarlar; bu kareler Budizmin 64 *kalpasına* karşılık geliyordu (bkz. *Saddharma Pundarika*, Burnouf, *Lotus de la bonne Loi*, s. 148.) *Ramayana*'da zaptedilemez tanrılar şehri olan *Ayodhya*, her tarafında sekiz bölüm olan bir kare olarak tanımlanır. Ayrıca Çin geleneğinde de *I-Ching*'de yorumlanan 8 trigramdan türeyen 64 işarete rastlarız. Bu 64 işaret genellikle uzayın sekiz bölgesini gösterecek biçimde düzenlenmiştir. Demek ki yine, evrenin bütün boyutlarını özetleyen, dördün ve sekizin katlarından oluşan bir mekân bölümlenmesiyle karşılaşıyoruz.

manda gözle görünen kozmosu, Ruh âlemini ve çeşitli boyutlarıyla ilâhiliği simgeler. Dolayısıyla el-Mesudî, Hintlilerin, “zamanın ve devrelerin ilerleyişini, bu dünyada hissedilen yüce etkileri ve onları insan ruhuna bağlayan bağları satranç tahtasına dayalı tahminlerle” açıkladıklarını söylerken haklıdır.

1283'te ağırlıkla Doğu kaynaklarına dayanarak *Libros de Acedrex*⁸ adlı bir eser yazan ünlü İspanyol ozan Kral Akıllı Alfonse, satranç tahtasının devrevi simgeciliğinin farkındaydı. Akıllı Alfonso ayrıca satranç oyununun çok eski bir çeşidini, dört partner arasında gerçekleşen “dört mevsimlik oyun” diye tanımlar; öyle ki satranç tahtasının dört köşesine yerleştirilmiş taşlar, güneşin hareketine benzer biçimde dönerek birbirlerinin yerini alırlar. 4x8 taşlar yeşil, kırmızı, siyah ve beyaz renkte olmalıdırlar; dört renk dört mevsim olan ilkbahar, yaz, sonbahar ve kışa, dört element olan hava, ateş, toprak ve suya ve dört organik “huy”a denktir. Dört tarafın hareketi devrevi dönüşümü simgeler.⁹ Tuhaf biçimde Kuzey Amerika Kızılderililerinin bazı “güneş” ayinlerini ve danslarını andıran bu oyun, satranç tahtasının temel ilkesini ortaya koyar.

Satranç tahtası, siyah ve beyaz renkteki dört karenin oluşturduğu bir diyagramın genişletilmiş hali sayılabilir ve kendi başına Şiva'nın bir *mandala*'sını, dönüştürücü özelliği olan Tanrı'yı oluşturur: Bu *mandala*'nın sanki “uzaysal” pıhtılaşmasını temsil ettiği dörtlü ritim, zamanın ilkesini dile getirir. Belirtilmemiş bir merkez etrafına yerleştirilen dört kare, her devrenin esas aşamalarını simgeler. Satranç tahtasının bu temel yagramında¹⁰ siyah ve beyaz karelerin yer alması sat-

⁸1254'te Fransa Kralı St. Louis satranç oyununu uyruklarına yasaklamıştı. St. Louis, zar oyununu akla getireceğinden, satrancın harekete geçirebileceği tutkuların kaygılanıyordu.

⁹Satrancın bu biçimi *Bhawisya Purana*'da anlatılır. Akıllı Alfonso da, taşların mitolojik hayvanları temsil ettiği ve 12x12 karelik bir tahtada oynanan “büyük bir satranç oyunu”ndan bahseder; oyunu Hindistan bilgelerine atfeder.

¹⁰Kökene Hindistan'da bulunan Çin satranç tahtasının iki renkli olmadığı gözönüne alındığında, bu özelliğin İran'dan geldiği farzedilmelidir; yine de satranç tahtasının orijinal simgeciliğine bağlı kalmaktadır.

rancın devrevi anlamını¹¹ ortaya koyar ve Uzak-Doğu'daki *yinyang* simgesinin dikdörtgen şeklindeki karşılığını oluşturur. Temel ikiliği içindeki bir dünya imgesidir bu.¹²

Bütünsel gelişmesindeki duyarlı dünya bir ölçüde zamanda ve mekanda içerili niteliklerin çoğalmasının ürünüyse, *Vāstu-māndala*-da zamanın mekanla bölünmesinden türer: *Vāstu-māndala*'nın kökeninin asla sona ermeyen bir semavi devre olduğu hatırlanabilir; bu devre büyük baltalarla bölünüyor, sonra dikdörtgen biçiminde kristalize oluyordu.¹³ Demek ki *mandala*, zamanla mekanın sentezinin ters yüz edilmiş bir yansımasıdır ve onun ontolojik anlamı burada yatar.

Başka bir açıdan bakıldığında, dünya üç temel nitelik yani *gunalar*'dan¹⁴ "dokunmuştur" ve *mandala*, mekanın esas yönleriyle uyum içinde, şematik bir tarzda bu dokunmayı temsil eder. *Vās-tu-māndala* ile dokuma arasındaki benzerlik, çözülme ile dokunmanın görünür ya da gizli olduğu örülmüş bir kumaş hatırlatan renk değişimiyle ortaya konur.

Siyah ve beyaz renklerinin bulunuşu, *mandala*'nın, ilke olarak birbirini tamamlayan ama pratikte birbirine zıt olan iki yönüne denk düşer: *Māndala* bir yandan, kozmosun değişmez ve aşkın sentezi olduğu kadarıyla *Puruṣna-māndala*, yani Evrensel Ruh'un (*Puruṣa*) simgesi iken, öbür yandan, ilâhî belirtilerin edilgen desteği sayılan varoluşun (*Vāstu*) simgesidir. Simgenin geometrik özelliği Ruh'u ifade ederken, nicel olarak genişlemesi de varoluşu ifade eder. Aynı biçimde ideal değişmezliği "ruh", sınırlayıcı pıhtılaşması "varlık", yani *mate-*

¹¹Buradan hareketle tersi bir benzerliğin simgesi ortaya çıkarılabilir: İlkbahar ve sonbahar, sabah ve akşam zıt bir benzerlik taşırlar. Genel bir anlamda siyahla beyazın yer değiştirmesi, gece ve gündüz, yaşam ve ölüm, dışa vurulamayanın gün ışığına çıkarılması ve yeniden özümlemesi ritmine denk düşer.

¹²Bu nedenle eşitsiz sayıda karesi olan *Vāstu-māndala* tipi satranç tahtası işlevi göstermezdi: Satranç tahtasının temsil ettiği "savaş alanı"nın açıkça gösterilen bir merkezi olamaz, çünkü simgesel olarak karşıtlıkların üstünde bir konumda olması gerekmektedir.

¹³Bkz. Yazarn *Sacred Art in East and West*, Bölüm 2, "The Foundations of Christian Art" (Perennial Books, Londra 1986).

¹⁴Bkz. René Guénon, *The Symbolism of the Cross* (Luzac, Londra 1958).

ria' dir; burada sözü edilen şey, bakir ve cömert olan *materia prima* değil, varoluşun ikiliğinin kökünde yatan, "karanlık" ve kaotik olan *materia secunda'* dir. Bu bağlamda, *Vāstu-Māṇḍala'* nın bir *asūra'* yı, vahşi varoluşun cisimleşmiş halini temsil ettiği efsane hatırlanabilir: *Devalar* şeytanı mağlup etmiş ve kurbanlarının yere serilmiş vücudu üzerinde "ikametgahları" nı kurmuşlardır; demek ki *deva'* lar "biçimle-ri" ni onun üzerine kurarlar, ama onları açığa vuran da şeytandır.¹⁵

Vāstu-Puruṣa-māṇḍala' yı karakterize eden ve her simgede görülen bu ikili anlam, bir bakıma, satranç oyununun temsil ettiği savaşı filiyat kazanır. Bu savaş, daha önce söylediğimiz gibi, özünde, dünyanın satranç tahtasını bölüşen *devalar* ile *asura'* ların savaşıdır: Satranç tahtasının karelerinde zaten varolan siyah ve beyaz simgeciliği gerçek değerine burada kavuşur: Beyaz ordu aydınlığı temsil ederken, siyah ordu karanlığı temsil eder. Satranç tahtasında gerçekleşen savaş, ya bir ilke adına döğüşen iki dünyevi ordunun savaşını¹⁶ ya da insandaki ruhun ve karanlığın savaşını temsil eder; bunlar, "kutsal savaş" ın (cihadın) iki biçimidir; Hz. Muhammed'in bir hadisine göre, "küçük cihad" ve "büyük cihad" ı temsil ederler. Aynı biçimde *Kṣatriyalara* hitaben yazılmış bir kitap olan *Bhagavad-Gītā* nın konusunda da satranç oyununda içerili olan simgecilik ilişkisi bulunabilir.

Eğer farklı satranç taşlarının anlamı manevî alana aktarılsa, kral kalp ya da ruh olurken, diğer taşlar nefsin çeşitli yeteneklerini temsil ederler. Dahası onların hareketleri, satranç tahtasında temsil edilen kozmik ihtimalleri gerçekleştirmenin farklı yönlerine karşılık gelirler: "Kaleler" yani savaş arabalarının ekseni temel alan hareketi, tek bir renkte gidebilen "piskoposlar" yani fillerin diagonal hareketi ve şövalye yani atların hareketi söz konusudur.

¹⁵8x8 karelik *mandala'* ya, bütün evreni taşıyan, bilinmeyen ve farklılaşmamış *materia'* nın simgesi olan "Büyük Kurbağa" ya (*maha-māṇḍuka*) dokundurma yapılarak *Māṇḍuka* ("kurbağa") da denir.

¹⁶Kutsal bir savaşta, savaşçıların her birinin kendilerini haklı olarak karanlıkla döğüşen Aydınlığın öncüsü diye görmeleri mümkündür. Yine bu da her simgenin çift anlamının bir sonucudur: Biri için Ruh'un ifadesi olan şey, başkasının gözlerinde karanlık "madde" nin imgesi sayılabilir.

Farklı “renkler”le “kesilen” eksen hareketi mantıksal ve mertçe iken, diagonal hareket “varoluşsal” —dolayısıyla dışıl— sürekliliğe karşılık gelir. Şövalyelerin zıplaması da sezgiye denk düşer.

Soylu insanları ve savaşçı kastı en çok büyüleyen şey, irade ile kader arasındaki ilişkidir. Çeşitli varyasyonlarında anlaşılabilir kaldığı sürece, satranç oyununun çok açık biçimde örneklediği olay tam da bu ilişkidir. Akıllı Alfonso, satranç üzerine yazdığı kitabında, bir Hint kralının dünyanın akla mı yoksa şansa mı boyun eğdiğini bilmeyi ne kadar çok istediğini anlatır. İki zeki adam olan danışmanları birbirine ters yanıtlar verirler ve tezlerini kanıtlamak için örnek olarak birisi aklın şansa galip geldiği satranç oyununu seçerken, diğeri kaderciliğin simgesi olan zarda karar kılar.¹⁷ Aynı şekilde el-Mesudi de, satranç oyununun kurallarını geliştirdiği söylenen kral “Balhit”in satrancı bir şans oyunu olan *nerd*'e tercih ettiğini, çünkü satrançta aklın cehalet karşısında daima üstün geldiğini yazar.

Oyunun her aşamasında oyunca çeşitli ihtimaller arasında seçim yapmakta serbesttir, ama her hareket beraberinde bir dizi kaçınılmaz sonucu da getirir ve böylece zorunluluk gittikçe daha fazla özgür seçime kısıtlama getirirken, oyunun sonu da gelişigüzel bir sonuç olarak değil, katı kuralların sonucu olarak gözükür.

Burada gördüğümüz yalnızca irade ile kader arasındaki ilişki değil, aynı zamanda özgürlük ile bilgi arasındaki ilişkidir; oyuncu, rakibi dikkatsizlik yapmazsa, kararları oyunun niteliğiyle, yani oyunun taşıdığı ihtimallerle çakıştığı zaman ancak hareket özgürlüğünü koruyacaktır. Başka bir deyişle, hareket özgürlüğü burada ihtimallerin öngörülmesi ve bilinmesiyle tam bir uyum içindedir; buna karşılık, körü körüne oynamak, ilk bakışta ne kadar özgür ve kendiliğinden görünebilirse görünsün, nihai aşamada özgürlüksüz olarak görünecektir.

Bu “soylu sanat” kendi yasalarıyla uyum içinde dünyayı —içe ve dışı doğru— yönetmektir. Bu sanat, ihtimallerin bilinmesi olan bilge-

¹⁷Bir yanda satranç tahtasının *mandala*'sı, diğer yanda zar, kozmosun iki farklı ve birbirini tamamlayıcı simgelerini temsil ederler.

liği gerektirir; artık bütün ihtimaller, birleşmiş bir tarzda, evrensel ve İlâhî Ruh'ta toplanmıştır. Gerçek bilgelik Ruh'la (*Purusa*) az çok kulsursuz bir özdeşleşmeden geçer ve bu da satranç tahtasının geometrik özelliğiyle,¹⁸ kozmik ihtimallerin özsel birliğinin “mührü”yle simgele-
nir. Ruh Hakikat'tir; insan Hakikat sayesinde özgürdür; insan, Haki-
kat'ın dışında, kaderin kölesidir. Satranç oyununun öğrettiği budur; kendini satranca teslim eden *Kşatriya* onda yalnızca bir meşgale ya da savaşı tutkusu ve macere ihtiyacını yücelten bir vasıta bulmakla kal-
maz, ayrıca, kendi entellektüel kapasitesine bağlı olarak düşünmenin bir aracını ve eylemden tefekküre giden bir “yol” da görür.

¹⁸Ruh'un ya da Söz'ün “biçimlerin biçimi”, deyiş yerindeyse evrenin biçimsel ilkesi olduğunu hatırlayabiliriz.



Kutsal mask

MASK, kutsal sanatın en yaygın ve kuşkusuz en eski tarzlarından biridir. Mask, ilkel denem halklar arasında olduğu kadar, Hindistan ve Japonya gibi en gelişkin uygarlıklarda da görülür. Tek istisna Sami tektanrıcılığına bağlı uygarlıklardır; halbuki mask, gerek Hıristiyan halkların folklorunda gerekse bazı Müslüman halklar¹ arasında varolmuştur ve bu zaman zaman en açık simgeciliği yansıtır.² Gerçekten de her türlü modern düşünceye karşı maskların hayatta kalmaktaki direngenliği dolaylı yoldan onların kutsal kökenlerini kanıtlar.

Musevîlik ve İslâmiyet için olduğu gibi Hıristiyanlık için de, maskın ayinlerde kullanımı ancak putperestlik biçimini alabilir. Oysa mask, putperestlikle değil, çoktanrıcılıkla (bu terim paganizm olarak

¹Özellikle Cava ve Siyah Afrika Müslümanları arasında. Mask, karnavalvari bir nitelik taşıdığı Kuzey Afrika Berberileri arasında da görülür.

²Germen topluluklarında, hem grotesk mask —"koruyucu" bir nitelik taşıyan ve öncelikle gündönümü şenliklerinde kullanılan— hem de peri maskı, hatta kahraman maskı görülebilir. Kahraman maskı İspanyol folklorunda da görülebilir.

değil de, Yüce Gerçeklik'in eşsiz ve sonsuz doğasını gözardı etmeden kozmik işlevleri kendiliğinden cisimleştiren dünyaya ruhsal bir bakış olarak anlaşılırsa) bağlantılıdır.

Bu görüş, tektanrıcılıkta bildiğimiz anlamından biraz daha farklı bir "kişi" anlayışını gerektirir. Bu görüş, *persona* ifadesinin kendisinden türer. Dinî âyinlerin kutsal tiyatrosundan türetilmiş antik tiyatrodaki, *persona* sözcüğünün hem maskı hem de rolü anlattığını biliyoruz.³ Mask artık ister istemez bir bireyselliği —ki onun temsil edilmesi pek maska ihtiyaç duymaz— değil, bir tipi ve dolayısıyla kozmik ya da ilâhî, zaman dışı bir gerçekliği ifade eder. Demek ki "kişi" işlevle özdeşleşmiştir; sonsuz nitelikli doğası kişiselliğin dışında kalan Tanrı'nın çeşitli masklarından biri budur.

Bir işlevler ve buna bağlı olarak ilâhî "kişiler" hiyerarşisi vardır; ama bunların çok sayıda olması, içlerinden tek birinin sonsuz Tanrı'nın eşsiz ve total maskı olarak görülemeyeceği anlamına gelir.

Tanrı, kendini ibadet edene daha doğrudan göstermek için şu ya da bu maskı takabilir; ya da, ibadet eden kendi dayanağı ve ibadet yolu olarak belirli bir maskı seçebilir; ibadet eden bunda daima göksel bir vakar bulma noktasına gelecektir, çünkü evrensel özelliklerin her biri özünde diğer özellikleri de barındırır. Antik panteonların görünüşteki düzensizliğini açıklayan budur.⁴

Evrensel özelliklerin özü birdir; kaldı ki, ilâhî "kişi"nin birliğinden bahsettiği zaman tektanrıcılığın doğrulamaya çalıştığı şey de budur. Sanki Öz'ün birliğini doğrulamak üzere kişi fikrinden —Mutlak'ı ihmal eden çoktanrıcılığın hâlâ kavrayabileceği tek fikir— yararlanılmış gibi bir durum vardır. Öbür yandan, tektanrıcılık kişi ile onun çeşitli işlev ve özellikleri arasında bir ayırım —insan özne ile insanın yete-

³*Persona*, "temsil etmek" anlamına gelen *personare*'den türetilmiştir —mask, onun aracılığıyla dışı vuran kozmik Öz'ün kelimenin tam anlamıyla sözcüsüdür—, ancak Littré'ye göre bu etimoloji fonetik nedenlerden dolayı kuşkuludur. Yine de, Hindu *nirukta* anlamında, aslında asla tesadüf olmayan önemli çakışmalar açısından bakıldığında belirli bir değeri korurlar.

⁴Alt düzeye bir tanrının bazen daha yüksek bir rolü "gaspetmesi"ni düşünelim.

nekleri arasında varolana benzediği için gerçekten açıkça görülebilen bir ayırım— yapmak zorundadır. Bununla birlikte, kişisel ilâhîliğin da-
ima insanın özelliklerinden biri ya da öbürü aracılığıyla kavrandığı bir
gerçektir; söz konusu özellikler kanıt düzleminde ayırddedilebilir, hatta
bazen birbirlerini dışlayabilirler. Kendilerini hiçbir zaman tam olarak
açığa vuramazlar ve çakıştıkları yerlerde de —ortak özlerinin farklılaş-
mamış biçimlerinde— artık gerçekten bir kişiden söz edilemez, çünkü
bu öz her türlü apayrılığın ve dolayısıyla kişinin ötesindedir. Ne var ki
kişisel Tanrı ile kişisel—olmayan Öz arasındaki ayırım batınlık alanına
özgüdür ve böylece geleneksel çoktanrıcılığın altında yatan metafizikle
yeniden bütünleşir.⁵ Ne olursa olsun, kişilerin çoğulluğunu reddede-
rek tektanrıcılık, aynı zamanda, maskın ritüel kullanımını da reddet-
mek zorundaydı.

Şimdi genel olarak kutsal mask konusuna dönelim: Mask öncelik-
le bir ilâhın görünüşünü anlatır; maskı takanın bireyselliği temsil edi-
len simge tarafından silinmekle kalmaz, insanüstü bir “varlık”ın vası-
tasına dönüştüğü ölçüde onunla birleşir de. Çünkü maskın ritüel kul-
lanımı basit figürasyonun çok ötesindedir: maskı takanın yüzündeki
peçeyi kaldırarak ya da dışa dönük egosunu ortaya çıkararak, onun
içinde gizli bir ihtimali gün ışığına çıkaran da maskın kendisidir sanki.
İnsan, maskın biçimiyle aktüelleşen manevî bir etkiyi ve ruhun belli
bir plastikliğini gerektirecek biçimde, maskı taktığı zaman gerçekten
simgeye dönüşür. Ek olarak, kutsal bir mask genelde gerçek bir varlık
olarak düşünülür; sanki canlıymış gibi değerlendirilir ve bazı saflaştır-
ma törenleri gerçekleştirilene kadar takılmaz.⁶

Bundan başka, insan kendisini kendiliğinden oynadığı rolle, köke-
ni, kaderi ve çevresi tarafından kendisine dayatılan rolle özdeşleştirir.

⁵Örneğin Müslüman batınlığında, çoktanrıcıların birden çok olan tanrıları genelli-
le ilâhî isimlerle karşılaştırılır; paganizm, yani terimin kısıtlayıcı anlamıyla çoktanrıcılık,
“isim” ile “isimlendirilen”in karıştırılmasıdır.

⁶Aynı durum çoğu Afrika halkları arasında görülen mask yapımları için de geçerli-
dir: Kutsal bir maskın yapımcısı belli bir çileci disiplin almak zorundadır. Bkz. Jean-Lou-
is Bédouin, *Les Masques* (Les Presses Universitaires, Paris, 1961).

Bu rol bir maskedir ve bu, çok sık olarak, bizimki gibi yapay bir dünyada sahte ve her koşulda özgürleştirmekten çok sınırlayan bir maske- dir. Kutsal mask ise, tersine, jestler ve sözcükler konusunda takmanın gerektirdiği diğer şeylerle birlikte ansızın "özbilinci"ni çok daha geniş bir kapsamda ortaya koyar, böylece bu bilincin "akışkanlığı"nı ve her kılığa girme yeteneğini gerçekleştirme ihtimali de ortaya çıkmış olur.

Burada bir gözlemde bulunmamız gerekiyor: "Mask" derken kas- tettiğimiz, öncelikle, takanın yüzünü örten yapay bir yüzdür. Ancak pek çok örnekte —sözelimi Çin tiyatrosunda ya da Kuzey Amerika Kızılderilileri arasında— yüzün basitçe boyanması da aynı işleve ve aynı etkiye sahiptir. Mask genellikle bütün bedeninin süslenmesi ve gi- yimle tamamlanır. Dahası, maskın ritüel kullanımı çoklukla kutsal dans eşliğindedir; simgesel jestler ve ritm maskla aynı amaca sahiptir, yani insanüstü bir varlığın gerçeğe dönüşmesi amacını taşırlar.

Kutsal mask her zaman bir meleği ya da ilâhî varlığı akla getirmez: Kutsal mask, ister istemez her hangi bir sapmaya yol açmadan, "asu- rik" yani şeytani bir varlığı da gösterebilir. Çünkü başlı başına zararı olan bu varlık daha yüksek bir etkiyle yumuşatılabilir ve bazı Lama ayinlerinde olduğu gibi kefaretle ele geçirilebilir.

Yine iyi bilinen bir örnek olarak anmaya değer bir nokta, kutsal Bali tiyatrosundaki *Barong* ile büyücü kadın Rangda arasındaki savaşı- r: Fantastik bir aslan biçimine bürünen ve yaygın olarak köyün koru- yucu dehası olduğuna inanılan *Barong*, gerçeklikte, altın süslerinde ifadesini bulduğu gibi güneş aslanı, ilâhî ışığın simgesidir; karanlık güçlerin cisimleşmiş hali olan büyücü kadın Pangda'yla karşı karşıya gelmek zorundadır. Bu maskların ikisi de dramaya katılan herkesi kendi ilettikleri biçimle etkilemeye çalışırlar; ikisi arasında gerçek bir savaş meydana gelir. Belirli bir anda kendilerinden geçmiş haldeki genç erkekler sırtından bıçaklamak amacıyla büyücü kadın Rang- da'nın üstüne atılırlar; ancak maskın sihirli gücü onları *kris*'lerini dönmeye zorlar; sonunda *Barong* büyücü kadın Rangda'yı kovar. Gerçekte büyücü kadın, tanrıça Kali'nin, yıkıcı ve dönüştürücü işle- viyle tasavvur edilen ilâhî gücün bir biçimidir ve o maskı takan, mas-

kın ilâhî doğası sayesinde, herhangi bir kefarete ödemeksizin bu güce kavuşabilir.

Grotesk mask farklı düzeylerde vardır. Genelde, kötü etkilerin iç yüzünü ortaya sererek onları kaçmaya zorladığı için, “koruyucu” bir güce sahiptir. Mask, belirsiz ve bilinçaltında kaldığı sürece tehlikesi artan eğilim ya da güçleri “objektifleştirir”; onları silahsızlandırmak amacıyla kendi çirkin ve iğrenç yüzleriyle başbaşa bırakır.⁷ Demek ki etkisi psikolojiktir, ama sıradan psikoloji düzeyini çok aşar, çünkü maskın biçimi ve sözde-sihirli etkisi kozmik eğilimler bilimine dayanır.⁸

“Koruyucu” mask genellikle tapınakların heykellerle süslenmesinde görülmüştür. Onun grotesk ve ürkütücü karakteri ilâhî yıkıcı gücün bir yönü olarak kavrandığı zaman, aynı zamanda ilâhî bir masktır. Arkaik Yunan tapınaklarının Gorgoneion’u kuşkusuz bu şekilde yorumlanmalıdır ve Hindu mimarisinde heykel oyuklarının en üst noktasını süsleyen mask olan *Kāla muba*’nın anlamı da budur.⁹

Kutsal mask biçimlerini ister istemez doğadan alır, ama asla “doğalcı” değildir, çünkü amacı zamansız bir kozmik tipi çağrıştırmaktır. Bu amacını, ya bazı özel özellikleri vurgulayarak ya da doğanın farklı ama benzer biçimlerini, örneğin insan ve hayvan biçimlerini ya da hayvan ve geometri biçimlerini birleştirerek yerine getirir. Biçimsel dilinde duygusal duyarlılığa, düşünmek istenilebilecek olandan çok daha az hitap edilir; örneğin, eskimoların, Amerika’nın kuzeybatı kıyısındaki Kızılderililerin ya da bazı Afrika kabilelerinin ayin maskları ancak bunların bütün simgesel referanslarını bilenler tarafından anlaşılabilir. Aynı sözler Hindu kutsal tiyatrosunun maskları hakkında da söylene-

⁷“Sahte yüzler” diye bilinen Iroquoî’lerin iyileştirici maskları söz konusu işlevin ün-lü ve çok tipik bir örneğidir; bunlar, çok tuhaf biçimde, Alp ülkelerinin bazı popüler masklarını hatırlatırlar.

⁸Titus Burckhardt’ın yayımlanan bir çalışmasında ele aldığı ilk temalardan biri buydu.

⁹bkz. A.K. Coomaraswamy (“Svayāmatrinnā: Janua Coeli”, *Selected Papers*, C. 1, Princeton, N.J. 1976), “The Face of Glory”, ve benim kitabım, *Sacred Art in East and West*, s. 36.

bilir: Güney Hindistan'da temsil edildiği biçimiyle Krişna maskı bir metaforlar topluluğu gibidir.

Hayvan biçimindeki masklar hakkında da şu sözler söylenebilir: Hayvan kendi başına bir Tanrı maskıdır; bize yüzünü dönerek bakan şey, bireyden çok türün dehası, ilâhî bir işleve denk düşen kozmik tiptir. Hayvanlarda doğanın farklı güçleri ya da unsurlarının bir mask biçimine büründüğü de söylenebilir: Su balıkta, hava kuşta "cisimleşmiştir"; toprak cömert ve bereketli yönünü buffalo ya da bizonda gösterirken, karanlık yüzünü de ayda sergiler. Doğanın bu güçleri ilâhî işlevlerdir.

Bununla birlikte, hayvan biçimindeki masklarla yapılan dansların, avlanılan türün dehasını yatıştırmak gibi pratik bir amacı olabilir. Bu sihirli bir eylemdir, ama olaylara ruhsal bir bakışla da bütünleştirilebilir. İnsan ile onun doğal ortamı arasındaki çok hassas bağlar bulunduğu için, tıpkı fiziksel koşullardan olduğu gibi onlardan da yararlanılabilir. Manevî açıdan önemli olan, şeylerin gerçek hiyerarşisinin farkında olmaktır. Maskın ayinlerinde kullanılışı saf ve basit sihir biçiminde yozlaşabilir, ama buna daha seyrek olarak rastlanır.

Diğer Afrika halkları için olduğu gibi Bantular için de kutsal mask kabilenin atası olduğu düşünülen hayvan totemini temsil eder. Açık ki burada söz konusu olan doğal ata değil, ataların manevî otoritelerini ondan aldıkları zamandıdır. Demek ki maskı yapılan hayvan dünya-ötesi bir hayvandır ve bu onun yarı-hayvan, yarı-geometrik biçimiyle gösterilir.¹⁰ Aynı biçimde "atalar"ın antropomorfik maskları yalnızca bir bireyi çağrıştırmakla kalmazlar; atanın onun insanî görünümü olduğu kozmik tipi ya da işlevi temsil ederler: Manevî soyun pratikte atadan gelme bir soyla çakıştığı haklarda, soyun kökenini oluşturan ata ister istemez yarı-insanî, yarı-ilâhî güneş kahramanı rolünü üstlenir.

Belirli bir anlamıyla güneş *par excellence* ilâhî maskedir. Çünkü herhangi bir şeyle örtülmezse dünyevi varlıkları kör edip tüketecek ilâhî ışığın önündeki bir maska benzemektedir. Aslan güneş hayvanıdır ve aslan kafası biçimindeki mask da güneş imgesidir. Aynı maska pı-

narlarda da rastlanır; pınardan fışkıran su güneşten gelen yaşamı simgeler.

Ölmüş bir adamın yüzünü bir maskla örtme geleneği yalnızca antik Mısırlılara özgü değildi; bu geleneğin asıl anlamı herhalde her yerde aynıdır: Bu mask simgesel biçimiyle —bazen güneşi andırarak¹¹— ölü adamın bütünleşeceği varsayılan ruhsal prototipi temsil ediyordu. Mısır'da mumyaların yüzlerini örten mask genellikle ölen adamın stilize bir portresi sayılır, ancak bu kısmen doğrudur, yine de bu mask aslında antik Mısır dünyasının sonuna doğru ve Greko-Romen sanatının etkisi altında gerçek bir ölüm töreni portresi olmuştu. Bu dekan-danstan önce, ölüyü olduğu gibi değil, olmak zorunda olduğu gibi gösteren masktı. Yıldızların hiç değişmeyen ve parlayan biçimine yaklaşması anlamında bir insan yüzüydü. Bu mask artık ruhun ölümden sonraki evriminde özgül bir rol oynuyordu: Mısır öğretisine göre, İbranicilerin “cesedin soluğu”¹² dediği ve ölümden sonra normal olarak çözülen, insanın daha az hassas kipliği mumyanın kutsal biçimiyle muhafaza edilip sabitleştirilebilir. Demek ki bu biçim —ya da bu mask— yayılmış ve dağılmış hassas güçler toplamı karşısında formatif bir ilke rolünü oynar: Bu “soluğu” yüceltir ve sabitleştirir, böylece o sayede bu dünya ile ölünün nefsi arasında bir tür bağ —hayatta kalanların büyü ve adaklarının nefse ulaşabilmesi ve maskın kutsamasının da onlara ulaşabilmesini sağlayan bir köprü— kurar. “Cesedin soluğu”nun sabitlenmesi bir azizin ölümü üzerine kendiliğinden gerçekleşir ve onu kutsal bir emanet yapan da budur: Bu azizde alt psişik kiplik ya da bedensel bilinç yaşam süresi boyunca zaten dönüşmüştür ve sonuçta ruhsal varlığın azizin kalıntıları ile kutsal kişiliğin mezarını doldurmasını sağlayan bir aracı olmuştur.

Mısırlılar başlangıçta herhalde yalnızca yüce manevî değerdeki in-

¹⁰Mısırlıların insan vücuduna ve hayvan kafasına sahip tanrı imgeleri maskın ayinlerde kullanımından gelir. Bu tanrılar meleklerle karşılıklıdır; St. Thomas Aquinas'a göre, her melek bütün bir türün safını işgal eder.

¹¹bkz. Jean-Louis Bédouin, *op. cit.*, s. 89ff.

¹²bkz. René Guénon, *L'Erreur Spirite*, Bölüm 7.

sanların mumyalarını takdis ediyorlardı, çünkü basit birinin psişik-fiziksel kipliğini muhafaza etmek tehlikelidir. Geleneksel çerçeve aynı kaldığı sürece, bu tehlike nötralize edilebilir; tehlike yalnızca, tamamen farklı uygarlıktan gelen ve gerçeklikleri hiç bilmeyen adamlar mezarların mühürlerini kopardıkları zaman ortaya çıkar.

İnsan yüzünün tipik stilizasyonu, ritüel Japon tiyatrosu olan *nô* masklarında da bulunur; burada niyet hem psikolojik hem de manevidir. Her tipte mask ruhun belli bir eğilimini dışa vurur; onun içindeki ya ölümcül ya da cömert olan şeyi göstererek bu eğilimi bütün çıplaklığıyla ortaya koyar. Demek ki maskların oyunu nefis içindeki *gunaların*, kozmik eğilimlerin oyunudur.

Nô'da tiplerdeki farklılaşma son derece ince yöntemlerle sağlanır; bir maskın ifadesi ne kadar gizli ve hareketsizse, oyunu o kadar canlıdır: Aktör her jestiyle onu konuşuracaktır; her hareket, ışığın maskın hatları üzerinde gezinmesine yol açarak, maskın yeni bir boyutunu ortaya çıkaracaktır; yani, bir derinliğin ya da nefsin uçurumunun aniden görünmesine benzer bir durum söz konusu olacaktır.



Ulysses'in dönüşü

MANEVİ gerçekleştirmeye çıkan her yol, insanın kendisini, gerçekten "kendisi" olabilsin, görünürdeki zenginliklerden ve boş gösterişlerden feragat etmeden, yani hem aşağılanma olmadan, hem de "eski ego" nun dokusunun örüldüğü tutkularla mücadele etmeden gerçekleştirmeyen bir dönüşüm sağlasın diye, olağan ve alışılmış egosundan kurtarmasını gerektirir. Mitolojide ve hemen hemen bütün halkların folklorunda, pekçok şey görüp yaşadktan sonra kendi hakkı olan ve başkasının ondan gaspettiği mülkü yeniden fethetmek üzere fakir bir yabancı, hatta bir hokkabaz ya da bir dilenci kılığında krallığına geri dönen kahraman kral temasına rastlanmasının nedeni budur.

Efsane, yeniden fethedilecek bir krallık —ya da belki bu temaya paralel bir şey— yerine, düşman bir kuvvet tarafından esir tutulduğu fiziksel ya da sihirli zincirlerinden kurtarabilecek olan kahramana ait, harika derecede güzel bir kadından da söz eder. Efsanedeki bu kadın kahramanın karısıysa, kadının erkeğe ait olduğu fikri pekişmiştir; kaldı ki, düşman kuvvetlerin elinden kurtulmuş kadının, kahramanın

üretken doğasını tamamladığı için özülle ve dişiliğiyle sınırlanmamış biçimde, kahramanın nefsinden başka bir şey olmadığını söyleyen efsanenin manevî anlamı da budur.¹

Bu mitolojik temaların hepsini, Ulysses'in Ithaca'ya ve kendi evine dönüşünü, karısının evinin genç aşık larca işgal edildiğini, mülklerine el konulduğunu, hem evinin efendisi hem de onların sözde-ilâhî ve acımasız yargıcı olarak kendini bulduğu ana kadar her türlü aşağılanmaya uğradığını görüşünü anlatan, *Odyssey*'in son kısmında buluruz.

Manevî alana yapılan en doğrudan imalar (Homeros'un aktardığı ya da uyarladığı efsanelerin derin anlamının farkında olduğunu kanıtlayan imalar) da destanın bu bölümünde yer alır. Böylesi başlangıçlara artık çok ender rastlanıyor ve ancak çok insanî kipliklere bağlı kalmaya çabalayan bir tür doğalcı eğilimle sanki nötralize ediliyorlar. Örneğin, *Mahābhārata*, gibi büyük Hint destanlarıyla, hatta aşkın bir gerçekliğin varlığını ihtimal dışı, aşırı, süreksiz, hatta korkunç olanın temsil ettiği Alman mitolojisiyle ne büyük zıtlık!

Odyssey'in son kıtaları şiirin asıl anlatsal yönünü oluşturur, çünkü orada Ulysses, Phaeacian'ların konuğu olarak Truva'yı terketmeden önceki serüvenlerini aktarır; hem öyle bir şekilde anlatır ki, gittiği her yer yurduna acılı ve uzun bir geri dönüş, arkadaşlarının asiliği ya da aptallığı nedeniyle defalarca ertelenmiş bir dönüş olarak anlatılır; çünkü gerçekten de, Ulysses uykudayken, rüzgâr tanrısı Aeolus'un kahramanı saklamayı onlara emanet etmeden önce sert rüzgârları kapattığı şişeleri açanlar onlardı. Böylece şeytani güçler onu gideceği yerden uzaklaştırmışlardı. Ayrıca, lanetini üstüne çekerek güneş tanrısının kutsal ineğini öldürenler de onlardı. Ulysses Hyperborean bölgelelerini ziyaret etmek, orada yurduna dönüş yolunu yeniden bulmadan önce Tiresias'ın hayaletine danışmak zorunda kalır. Yanındakiler olmadan, tek başına kurtulur; nihayet gemisi kazaya uğramış ve muhtaç bir durumda, ona bağırılarını açan Phaeacian'ların adasına varır. Onu

¹Özel bir örnek, Hindu Râma ve Sîtâ efsanesidir: Şeytanların elinden kurtarılan Sîtâ, sadakatine rağmen Râma tarafından reddedilir.

Ithaca'ya götürürler ve uyur durumda kıyıya bırakırlar. Ulysses böylece bilmeden çoktandır özlemine çektiği yurduna ulaşmış olur; çünkü, uyandıği zaman, ilâhî koruyucusu Athena sisi kaldırıp ona memleketini gösterene kadar bulutlarla kaplı durumdaki ülkesini ilk başta tanıyamaz.

Ulysses'in Athena'nın öğüdü üzerine Phaeacianlardan aldığı kıymetli hediyeleri sakladığı Nymphs mağarasındaki ünlü öykü burada geçer. Plotinus'un izleyicisi ve selefi olan Porphyry'ye göre bu mağara bütün dünyayı anlatan bir imgedir; bu yorumun hangi temele dayandığını ileride göreceğiz.² Bir şey kesindir: Ulysses'in mağaraya ziyareti kahramanın kutsal bir mekana girişine işaret eder; bundan böyle Ithaca adası artık yalnızca kahramanın memleketi olmakla kalmayacak, ayrıca sanki dünyanın merkezinin bir imgesi olacaktır.

Homeros'un ele aldığı şey bundan başkası değildir; Homeros her zaman olduğu gibi ruhsal gerçekliklerden bahseder ve kendisini imalı sözlerle ifade eder:

Gör yapraklı bir zeytin ağacı vardı koyun bir ucunda ve onun yanbaşında güzel ve loş bir mağara, Naiadeler denen Nymphelerin kutsal yeridir burası: Taştan küpler, testiler dizilidir bu mağarada kurmaya gelir oraya arılar peteklerini. Uzun uzun tezgahlar dizilidir gene taştan, Nympheler alacalı bezlerini dokurlar, gözlere şenlik. Sular da vardır, boyuna çağlar durur, iki de kapısı vardır mağaranın, biri Poyraza bakar, insanlara açık, öbürünü Lodosa bakar, tanrılarındır o kapı, ölümsüzlerin yoludur insanlar geçemez o kapıdan. (*Odyssey*, XIII, 102-112³)

Porphyry'ye göre, mağaranın ve onun içindeki nesnelere yapılmış olduğu taş, bir pıhtılaşması yansıtan dünyanın tözsel yani plastik maddesidir, çünkü taşın kendisine verilenden başka bir biçimi yoktur.

²bkz. Porphyry, *De Antro Nympharum*, Station Hill Press (Barrytown, N.Y., 1983).

³Albert Cook'un çevirisinden (W.W. Norton and Co., New York, 1967) uyarlanmıştır.

Aynı durum kayadan fışkıran sular için de geçerlidir: Onlar da, bu örnekte, orijinal saflığı ve akışkanlığı içinde düşütilen maddenin bir simgesidir. Mağara karanlıktır, çünkü potansiyel durumdaki, görelî bir farksızlaşma durumundaki kozmosu barındırır. Nymphelerin yüksek taş tezgahlarında dokuduğu giysiler yaşam giysileri, onların erguvanî renkleri kan rengidir. Ballarını kaselerde ve taş küplerde saklayan arılara gelince, onlar, Naiadlar gibi, yaşamın emrindeki saf güçlerdir, çünkü bal bozulmaz bir maddedir. Bal ayrıca "madde"nin haznelerini dolduran özdür.

Dünyanın büyük mağarasının gibi kutsal mağaranın da iki kapısı vardır: Kuzey kapısı yine oluşa inen ruhların (nefs), güney kapısı, ölümsüz ya da ölümsüzleşmiş, tanrılar katına çıkan ruhların kapısıdır.⁴ Bunlar iki mevsim dönümü kapısıdır (*januae coel*) ve gerçekten zaman içinde, daha doğrusu zamanın dışında yer alan iki kapıdır, çünkü yıllık devredeki iki dönüm noktasına, güneşin hareketinin genişleyen ve daralan aşamaları arasındaki iki hareketsiz ana denk gelirler. Homeros'un imasını anlamak için, kış gündönümünün "yer"i olan Oğlak Burcu'nun güneşin yörüngesinin güneş yarım dairesinde bulunurken, yaz gündönümü olan Yengeç Burcu'nun "yer"inin kuzey ya da şimal yarım dairede bulunduğu özellikle belirtilmelidir.

Porphyry bize ayrıca, mağaranın yakınında yetişen kutsal zeytin ağacının Minerva'nın ağacı olduğunu, yapraklarının kışın, güneşin yıllık devresine uygun olarak ters döndüğünü hatırlatır. Ekleyelim ki, bu ağaç burada dünya ağacının imgesidir ve onun gövdesi, dalları ve yaprakları varlıkların bütünselliğini simgeler.⁵

Porphyry'nin değinmediği bir nokta, kutsal mağaranın öncelikle kalbin bir simgesi olduğudur. Ve Ulysses'in bütün hazinelerini ilâhî Maiad'ların bekçisine emanet etme hareketi tam anlamını bu bağlam-

⁴Hellen eskatolojisine göre, tek alternatif ilâhîleşmeyle kurtulma ile olmaya dönüş arasındadır; ruhların cennette sürekli olarak oturması tasarlanmaz, bu ihtimal yalnızca bir kurtancı ya da aracının gölgesindeyken ortaya çıkar.

⁵Zeytin ağacının yalnızca "pagan" dünyası için değil, Musevîlik ve İslâmiyet için de kutsal bir ağaç olduğunu belirtelim.

da kazanır: Bu andan itibaren Ulysses “yoksul ruhlu” birine benzer: dıştan yoksul, ama içten zengin.⁶ Athena sihiri sayesinde ona yoksul bir ihtiyar görünümü verir.

Ulysses'in bilgelik tanrıçası olan Pallas Athena'nın himayesinde olması, bizi, her fırsatta sergilediği ve neredeyse en çarpıcı karakteristiği olan hilekârlığın antikite'nin Yunanlıların ruhsal kozmosunda, Dante gibi bir Hıristiyanın gözünde oynadığı aynı rolü oynadığına inandırır; Dante, bir yalancı ve mükemmel bir hilekâr olarak Ulysses'i cehennemın en korkunç köşelerinden birine yerleştirir. Yunanlılar için, Ulysses'in hilekârlığı, kendi başına olumlu olan ikna etme ve ikiyüzlülük yeteneğine varıyordu; üstün bir zekânın işareti ve neredeyse, başkalarının düşüncesine nüfuz edip etrafıca anlayabilecek ruhun bir sihriydi. Burada, Ulysses'in ruhsal ve ahlâkî doğasını aşağıdaki şekilde analiz eden Porphyry'ye değinelim:

Ulysses/Polyphemus'da/onu kör ettiğine ve tek bir darbeyle yok etmeye koyulduğuna göre, duyular yaşamından kendini kolayca kurtaramazdı. Böyle şeyler yapmaya cesaret ettiği için daima hem deniz, hem madde, tanrıların gazabına uğramıştır.⁷ Bu yüzden onları ilkin fedakarlıklarla, sonra dilenmeyi deneyecek ve sebat ederek, bazen tutkularla savaşıarak, bazen büyüden ve ikiyüzlülükten yararlanarak, paçavralarından kurtulup her şeyin efendisi olmak için bütün kipliklerden geçerek yatıştırmalıdır.⁸

Ithaca sakinleri Ulysses'in ölmüş olduğuna inanmaktadırlar; daima sadık bir eş olarak kalan Penelope bile dönüp dönmeyeceğinden kuşkuludur. Aslında Ulysses zaten dönmüştür, kendi yurdunda bir yabancısı ve sanki bu yaşama karşı tamamen ilgisiz gibidir. Mülküne el

⁶İslâm batınlığında, yeni girenlere “Tanrı'ya karşı yoksullar” (*fuqarâ ilâ 'Llâb*) denir.

⁷Ulysses'in oğlu Polyphemus'u kör ettiği okyanus tanrısı Poseydon'un öfkesine yapılan bir dokundurma. Porphyry'ye göre, okyanus ürkütücülüğüyle evrensel tözü temsil eder.

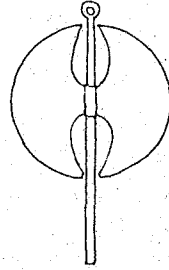
⁸Porphyry, *op. cit.*

koyanlardan sadaka isteyerek onları sınavdan geçirir ve bu sınav ona ıstırap verir. Ulysses gelmeden önce onlar bir ölçüde masumdular; artık yabancıya öfkeleriyle kabahat işlemişlerdir ve Ulysses onları mahvetme isteğinde haklıdır.

Olaylara daha içerden bir bakışa göre gururlu rakipler, kahramanın kalbindeki, içsel doğum hakkını ele geçiren ve karısını, ruhunun saf ve inançlı derinliğini elde etmeye uğraşan tutkulardır. Kendi egosunun sahte vakarından kurtulan, yoksul ve kendine yabancı olan Ulysses, hiçbir yanılsmaya kapılmadan bu tutkuların ne olduklarını görür ve onlarla ölene kadar savaşmaya karar verir.

Ulysses, karakterlerini denemek için, karısına aşıklarını ok yarışmasına davet etmesini teklif eder. Yarışmanın esası, evin efendisine ait olan kutsal yayı germek ve yere dizili ve çakılı olan oniki baltanın deliklerine ok atmaktan ibarettir.

Yarışma Apollon'un önünde yapılır, çünkü yay güneş-tanrının silahıdır. Bu bağlamda, Hindu mitolojisine göre, Râma ve Krişna, hatta genç Gautama Buddha gibi Vişnu'nun bazı *avatâralarının* geçirildiği benzer sınavlar hatırlanabilir: Gerdikleri daima güneş-tanrının yayıdır.



Giritlilerin çift taraflı baltası

Yere saplı olan (okun onların deliklerinden geçirilmesi istenen) oniki balta, güneşin yolunu ölçmeye yarayan oniki zodyak takımyıldızını temsil eder. Balta, İngilizcesinin gösterdiği gibi (axe) eksenin

(axis) simgesidir ve sapın en tepesine yerleştirilmiş olması gereken baltadaki delik⁹ gündönümü zamanındaki güneşin “eksen” kapısını temsil eder. Yıl boyunca yalnızca iki gündönümü vardır, ama her biri ilke olarak, güneşin devresine benzer biçimde ve bir anlamda oniki baltanın dizildiği gündönümünü yansıtan “eksen” geçidini de içine alarak, ayın devresine denk düşer. Ne var ki onların sayıları denemeyi daha zorlaştırmıştır.

Homeros'un aklındaki baltaların biçimini kesin olarak bilmiyoruz; basit savaş baltaları ya da çift uçlu Giritli baltaları biçiminde olabilirler. Girit baltasında eksen ve ayı çağrıştıran anlamlara son derece açıktır, çünkü *bipennis*'in iki ucu ayın iki zıt aşamasına —yükselen ve alçalan benzer.

Demek ki okun gidiş yönü güneşin yolunu simgeler; bu yolun düz değil dairevi bir yol olduğu söylenerek itiraz edilebilir, ama güneşin yolu yalnızca mekan içinde değil, zaman içinde de izlenebilir değildir ve düz bir çizgiyle karşılaştırılabilir. Bundan başka, tek başına ok bile güneş-tanrının karanlığa yolladığı ışını simgeler.

Güneşin gücü, hem sesi hem de ışığıdır: Ulysses kutsal yayı geremeyi ve ipini “bir kırlangıç sesiyle” titretirmeyi tek başına başardığı zaman, düşmanların tüyleri diken diken olur ve Ulysses'in onlar için hazırladığı, gerçek kimliğini, Athena'nın korumasındaki kahraman olduğu onlara ifşa etmeden önce, korkunç sonu beklerler.

Bundan sonraki katliam o kadar korkunç bir şekilde anlatılır ki, rakipleri karanlığı ve adaletsizliği temsil ederlerken Ulysses ışığı ve adaleti canlandırmasaydı isyan ederdik.

Ulysses ancak rakiplerini öldürdükten ve evi tepeden tırnağı arıttıktan sonra kendisini karısına tanıtır.

Penelope, daha önce söylediğimiz gibi, ruhun sadık karısı olarak,

⁹Bazıları, bu metni, baltaların sapsız olduğu, ağız kısımlarından toprağa saplandığı, okun ise normalde sapın birleştirildiği delikten geçmek zorunda olduğu anlamına yorumlarlar. Ancak bu demektir ki ok yerden iki karış yükseklikten atılmak zorunda kalacaktır ve bu olanaksızdır. Böylece söz konusu deliğin baltanın yukarı tarafında bulunduğu ve normalde baltayı duvara asmak amacıyla kullanıldığı farzedilebilir.

orijinal saflığı içindeki ruhu temsil eder. Düğün elbisesini ördüğü her gün ve onu —aşıklarını aldatmak için— tekrar söktüğü her gece, Penelope'un doğasının evrensel öze, kozmosun hem bakire ve ana ilkesiyle bağlantılı olduğunu gösterir: Penelope gibi Doğa da (Hellenizmde *physis*, Hinduizmde *Māya*) asla bitmeyen bir ritmin ardından görünüşleri örür ve çözer.

Demek ki kahraman ile sadık karısı arasındaki çoktandır özlenen birleşme, insan doğasının başlangıçtaki kusursuzluğuna dönüşe işaret eder. Homeros, bunu açıkça ve Ulysses'in kendi ağzından, Ulysses karısının onu tanıyacağı biçimde işaretleri isimlendirdiği zaman ortaya koyar: Evlilik yataklarının sırrını ondan ve karısından başka kimse bilmiyordu; Ulysses'in onu nasıl yaptığını, örülü şeritlerden oluşan sedir yatağını destekleyecek biçimde parçalayarak bir yatak yüksekliğinde gövdesinden kestiği eski ve kutsal zeytin ağacının etrafındaki düğün odalarına kendi elleriyle nasıl yerleştirdiğini onlardan başka kimse bilmiyordu. Nympheler mağarası hikayesinde olduğu gibi, zeytin ağacı dünya ağacıdır, onun besleyen, şifa veren ve lambaları aydınlatan zeytini, Hindu terminolojisinde *tejāsa* olan yaşamın ilkesidir. Ağacın gövdesi dünyanın eksenine karşılık gelir ve bu gövdeden yapılan kar-yola simgesel olarak dünyanın merkezine, aktif ve pasif, erkek ve kadın, ruh ve nefis gibi birbirine zıt ve tamamlayıcı şeylerin birleştiği "yer"e yerleştirilmiştir. Ağacın etrafında yapılan düğün odası gibi, kar-yola da, dünyanın ruhsal ekseninin içinden geçtiği ve ruhla nefsin evliliğinin orada gerçekleştirildiği kalbin "oda"sını temsil eder.

16



Güneş Dansı

Aşağıdaki bölüm, yazarın Crow Kızılderililerinin sibirbaz bekimi Thomas Sarıkuyruk'la dostluğunun ve Montana'da Crow Kızılderililerin arazisinde yapılan bir Güney Dansı'na katılımının öyküsüdür.

SARIKUYRUK İLE İLK KARŞILAŞMA

BİZ SARIKUYRUK'LA ilk defa Paris'te Hôtel des Champs Elysés'de karşılaştık. Sarıkuyruk para kazanmaktan çok yabancı ülkeleri görmek amacıyla birlikte seyahat eden Kızılderili dansçılar grubuyla beraberdi. Dostumuz Frithjof Schuon bize dansların otantik doğasından bahsetmişti; bir grup Kızılderiliyle aynı otelde kalmak bize onlarla tanışma fırsatı verdi. Kızılderililer içinde, o sırada henüz sihirbaz hekim olmayan Sarıkuyruk güçlü kişiliğiyle hemen göze çarpıyordu. Daha önce bu kadar güçlü ve aynı zamanda bu kadar nazik bir adamla hiç tanışmamıştım. Ağır hareket ediyordu, neredeyse papazlara özgü bir yavaşlığı, berrak ve kuvvetli bir ifade tarzı vardı. Manevî gerçekliklerden söz ettiği zaman yüzü aydınlanırdı.

Onunla bazı danslardaki jestler ve kostümlerin anlamından konuştuk. Söylediklerimizi biraz şaşkın biçimde onayladı. Aynı akşam geceyarısına doğru bir haberci göndererek bizi odasına çağırdı; otelde bulunduğu bir bakır tepsi üzerine bir ayın ateşi yakmıştı. Kısaca Güneş Dansı denen, dolunay törenini yapacağını anlattı bize.

Sarıkuyruk ilaç torbasını açtı ve ateşin etrafına yerleştirdiği hayvan derileri, kuş tüyleri ve alıılmadık renklerdeki taşlar gibi hassas bir gücün kullandığı çeşitli nesnelere çıkardı. Sonra biraz ot yaktı ve şöyle dedi: “Kutsal ateş üzerinde gezdirdiğim bu kartal tüyüyle hepimizi arındıracağım; sonra size dinimizi anlatabilsin diye sesimi yüce ruha ulaştıracağım. Anlattıklarını bir rüya biçiminde algılayacaksınız.”

Sonra, boynuna kartal kemiğinden bir düdük astı ve ayağa kalkıp, Crow Kızılderililerinin dilinde yüksek sesle dua ederken uzayın dört tarafına sırayla döndü. Sonra kartalın tıslayan sesini taklit ederek defalarca düdük çaldı.

Ardından her birimiz, Plains Kızılderililerinin şu ya da bu geleneğini ifade eden bir rüya gördük. O sırada Paris'ten ayrılmıştık; ama Sarıkuyruk, ailesinin bir kaç ferdiyle beraber, beklenmedik bir şekilde İşviçre'de ziyaretimize geldi. Dostluk bağı —dostluktan da öte bir bağ— halen sürmektedir ve biz sonraları her iki kıtada da inanabileceğimizden çok daha fazla biraraya geldik.

GÜNEŞ DANSI

Wyoming'in engin ovasını geçtikten sonra, gün akşama dönerken Crow Kızılderililerinin arazisine ulaştık. Yaz gündönümünün ikinci günüydü ve Güneş Dansı tam o akşam başlayacaktı. Çevremiz çiçeklerle kaplı yamaçlarla kuşatılmıştı; önceki yılın kutsal ağacının —artık yapraksız bir iskeletti— gökyüzünün karşısında görüldüğü yüksek bir platoyu geçene kadar kutsal yerin hiçbir işaretini görememiştik. Biraz ileride, yeni yapılmış Güneş Dansı alanı uzanıyordu. Kutsal ağaç yerleştirilmişti; açılır bir yelpaze gibi yerleştirilmiş oniki kirisin üst uçları ağacın çatalına dayanırken, alt uçları kabukları soyulmuş ufak çam ağaçlarının oluşturduğu çite yaslanıyordu. Sihirbaz hekim Sarıkuyruk bir kaç Kızılderiliyle beraber oradaydı. Daha yeni iki büyük simge yerleştirmişti: Ağacın gövdesinden asılan bizon başı ile kirislerin birine konan ve azıcık bir rüzgar esişinde hafif hafif sallanan kartal.

Yani biz geldiğimizde dans yeri neredeyse tamamen doluydu. Ağacın kesilmesi ve çitin ortasına dikilmesinden oluşan törenin ilk bö-

lümü zaten tamamlanmıştı. Dans yerinden yayılan ilklık (primordially) izlenimine, bir soğukluk atmosferi ve reçine ağacının güzel kokuları eşlik ediyordu. Kutsal çit kocaman bir daire biçimindeydi ve yükselen güneşi karşısına alan doğu bölümü açık kalmıştı. Bana gülümseyen ve *Abo* ("iyi") diyen Sarıkuyruk'u kucaklamaktan kendimi alamadım.

Bekleyerek saatler geçti. Alacakaranlıkta dansçılar, iki ters yöne yürüdüktan sonra alana girdiler. Büyük bir davul yerleştirilmiş, beş şarkıcı onun yanında durmuşlardı. Yıldızla dolu gökyüzüne doğru yükselen şarkılar sözsüz melodiler, görünüşe bakılırsa doğanın çıkarıldığı seslerin taklitleriydi. Bir öncekinden zorlukla ayırabildiğimiz her melodi bir çağlayan gibi akıyordu: Yüksek bir notayla başlıyor, sonra yaklaştıkça kuvvetlenen bir yankı gibi, alçalıp kalınlaşana kadar tonu düşüyordu.

Dans üç gün üç gece sürdü ve bu sırada dansçılar oruç tuttular; yorgunluktan tükendikleri zaman, çam ağaçlarının gölgesinde bir kaç dakika dinlenip sonra hemen dansa yeniden katılıyorlardı. Dans, çam ağaçlarından oluşan çitin belirli bir noktası ile ortadaki kutsal ağaç arasında yapılıyor, her dansçı kendi girişinin gösterdiği çizgide ileri geri hareket ediyordu. Kutsal ağaca yaklaşmanın hızı artıyor, ağacı her zaman çevreleyen soğukluğu hissedince —bize böyle açıklanmıştı— kısa adımlarla çitin yanındaki eski yerine doğru geri çekiliyordu.

İkinci günden itibaren aile fertlerince dançılara teskin ediciler verilmişti: Bir çam ağacından ötekine bağlanan su bitkileri, sazlar ve kamışlardan yapılan küçük alanlarda biraz gölgelenilebiliyordu ve o bölgede bol miktarda yetişen kutsal adaçayı dansçıların yollarını boydan boya kaplamıştı. Erkek ve kadın, en az altmış dansçı vardı; alanın doğu tarafındaki açıklığa yakın bir yerde duruyorlardı daha çok.

Gece boyunca alanın içinde bir ateş yanar. Ateş, kutsal ağacı güneşin yükseldiği ufuk noktasına bağlayan eksendedir. Gün ışıır ışımaz, dansçılar, en önemli tören olan yükselen güneşin selamlanmasına hazırlanırlar. Sarıkuyruk ana diliyle uzun bir dua okur ve sözsüz dört kutsal şarkı söyler. Dansçılar bir sıra halinde dururken gün ışığının ilk

ışınlarını alırlar ve kartal kemiğinden düdüklerinin seslerini yükseltirler. Düdüklerine bağlı kartal tüyünün titremesiyle düdük çalışlarının gözle görülebildiği söylenebilir. Vücutlarının üst kısımları gün boyunca çıplak duran dansçılar omuzlarını, çayırlardan esen soğuk rüzgardan —bütün gün boyunca süren ve güneş altındaki dansçılara büyük ızdırap çektiren kızgın güneşle keskin bir zıtlık— korunmak için battaniyelerle örterler. Ancak, dansçıların, göğüslerinin ya da sırtlarının altından geçirilen deri kayışlarla ağacın gövdesine bağlandıkları eski zamanlarda acı daha büyükmüş. Dansın bazen hızlı, bazen ölçülü hareketlerinde sanki bu geleneğin bir hatırlatılışı vardır. Merkezden uzaklaşma hareketinde, deri kayış, koparana kadar deriyi çekerdi. Ancak bu iç ve dış hareketlerde, ilkin nesnesini çabucak kavrayan, sonra belirli bir mesafeye geldiğinde yavaş yavaş özümseyen bir ruhsal hareketin ifadesi de vardır. Dansa her katılan belli bir ölçüde kendi özel hareketlerini de yapar. Küçük küçük heybetli adımlarıyla içe ve dışa doğru hareketlerini başarıyla yapan kırk yaşlarındaki bir kadın özellikle hiç aklımdan çıkmıyor.

Ağacın gövdesine, üç dünyaya karşılık gelen üç halka resmi çizilmiştir. Kartal bu dünyaların üçüne de egemen olduğu halde, bizon toprakla birlikte; güneşin karşısındaki yaprakların ortasında bizonun kocaman başı görülebilir; ağzında kutsal adaçayı, yanaklarında balçık vardır, çünkü, Kızılderili dostlarımızın bize anlattığı gibi, öfkeli bizon yeryüzünü titretir. Kartal ve bizon, kızgın güneş baygınlık geçirdikleri ya da kendilerinden geçtikleri zaman Güneş Dansı'na katılanlara en sık görünen iki simgedir. Ruh'un Kozmos'a egemen olduğu gibi, kartal da ağaca egemendir. "Kutsal kartala Yoksul Kartal denir," diye anlatmıştı Sarıkuyruk. Bunda kuşku yoktur, çünkü kozmik Ruh doğrudan Yüce Ruh'un altına yerleşmiştir.

Yukarıda değinildiği gibi, Güneş Dansı'nın ikinci günü yumuşamalar günüdür. Ayrıca doğa-üstü görünümler günüdür. İkinci günde dansçı ailelerinin fertleri dansçıları Kızılderili resim sanatına uygun biçimde süslerler; bundaki amaç, himaye ettikleri kişilerin bedeninde bazı kozmik güçlerin varlığını "sabitlemektir." Dansçılar vücutlarının

çıplak olan üst kısmıyla dans ettikleri için, bu simgesel bir resimle temellenir. Bazen basit bir işaret —gözün çevresindeki bir halka ya da kolla çizilen bir zigzag— süslenen kişinin rüyalarda en sık biçimde gördüğü görüntüyle ortaya çıkmasına yeter.

Bütün törenler sırasında davulun çalışı ve tekdüze şarkılar gece gündüz hiç durmaksızın devam eder. Ritm hızlıdır ve gökgürültüsünü andırır; gökgürültüsü, düdüklelerin tiz sesinde de duyulan kartalla özdeşdir. Kartal ruh, ruh kalptir. Geniş çayır lar bütün ruhsal gerçekliklerin ilk ve doğrudan inandırıcı simgelerini sağlarlar. Güneş battıktan sonra davulun ritmi, kartal kemikli düdüklelerin sesi ve rüzgarda titreşen yapraklarla canlılığını hâlâ koruyan alana yaklaşıldığında, sihirli kuvvetle donanmış yüce bir canlı yaratığın huzurunda bulunduğu izlenimi edinilir. Dansın kendisinden, kalpte günlerce yankılanan kuvvetli bir sihir yayılır.

İkinci gün ayrıca dansın doruk noktasıdır. Üçüncü gün şifa günüdür. Sabahtan itibaren beyaz çiftçilerin ailelerinin de dahil olduğu kalabalık bir insan topluluğu Güneş Dansı'nın yapıldığı yere gelir ve sabırla, sanki kutsal ağacın ayinin sonucunda sağladığı şifa verici kuvvetiyle Sarıkuyruk'un onlara katılmasını beklerler.

Sarıkuyruk, kendi koruyucusu olan kartal adına ve ayrıca susamuru adına şifa dağıtır. Kartal tüyüyle kutsal ağacın gövdesine dokunur ve onunla hastanın vücudunun hasta olan yerlerine vurur; bunu yaparken bir elinde de susamuru derisi tutar. Gerçekte bütün bu jestlerle koruyucu hayvanın arketipi canlandırılmaktadır; Kızılderililerde şifa dağıtan kişinin işlevi bu güçle donanmış birinin ruhanî yetkisinin bir parçasıdır. Kızılderililer özünde hem doğanın uyumunun, hem de kendi halklarının kozmik ortamlarıyla uyumunun peşindedirler.

Üçüncü gün, dansçılar için özel dualar eden klandaki akrabalara hediyeler verilmesiyle biter. Bu değiş tokuş yaratıklar arasındaki uyumun bir ifadesidir. Ayinin maliyetini üstlenen ve bu sırada Sihirbaz Hekim Sarıkuyruk'la beraber ayinin dualarını eden sponsor adına uzun bir dua edilir. Son olarak bizon etinden yapılmış ayin yemeği bütün katılanlara sunulur.

Sarıkuyruk, yaşına rağmen tamamen dinç görünse bile, dansla ve oruçla bitkin düşmemiş olamazdı ve ona dinlenebilsin diye bizimle birlikte Bighorn dağlarında bir ormanda kamp yapmasını teklif ettik. Kabul edince neredeyse hemen yola çıktık. Kamp yerimizi seçmeden önce, bizim tarafımızdan tatlı tatlı yükselen, öbür tarafı derin bir koyak olan dağın sırtına tırmandık. Dağın sırtında ünlü “Şifa Tekerleği” bulunmaktaydı; onun anlamını, kendi kabilesinin geleneğine göre şöyle açıklamıştı Sarıkuyruk: Deri hastalığından muzdarip olan bir adam dağda inzivaya çekilmiş, orada taşlara Güneş Dansı'nın şeklini çizmişti. Yirmisekiz yarı çap çizgisi tekerleğin kenarını eksenine birleştiriyordu; bunlar, ayın yirmisekiz biçimiydiler. Dört taş yığını belli başlı yönleri gösteriyordu; dört türbe gibi görünüyorlardı. Sarıkuyruk'a göre, kutsal tekerleği yapan orada üstünü çam dallarıyla örterek uyuyabiliyordu. Tekerleğin yapımının yanı sıra Yüce Ruh'a da dua edilmiş ve bu işlem tamamlanınca (Güneş Dansı alanıyla yaklaşık aynı büyüklükteydi) yapan kişi iyileşmişti.

Şifa Tekerleği'nden ayrıldıktan sonra, tekrar dağlardaki büyük nehirlerin büyük bataklıklar yarattıkları ormanın kenarından ayrıldıkları ve gölgeler kadar sessiz olan geyiğin oraya buraya koşuşturduğu noktaya inmiştik. Çadırlarımızı Dead Swede denen bir yerde suyun kenarına kurduk. Kamp ateşimizin etrafına oturup Sihirbaz Hekim'i dinledik: Bize, esrarengiz “Küçük İnsanlar”dan başlayıp Sarıkuyruk'in kendisinde biten “zincir” vasıtasıyla iyileştirici gücün bir sihirbaz hekimden ötekine nasıl aktarıldığının tarihini anlattı. Kızılderili geleneklerinin pek çoğunda olduğu gibi, insanlar dünyası ile ruhlar dünyası arasındaki bağı kuran şimşektir. Şifa verici güç ruhsal güçteyken, taşlar ya da bitkiler gibi doğal nesnelere de şöyle ya da böyle aracılık ederler. Bu bağlamda Sarıkuyruk bana, hem şifalı otlardan hem de duadan yapılmazsa hiç bir ilacın etkili olamayacağını anlattı. Kendi deneyimine göre, bu şekilde hazırlanan ilaçların çift katlı etkisi bazen onları kullanan sihirbaz hekimin beklentilerini bile fazlasıyla aşmaktadır.

Sarıkuyruk bize ayrıca bu güçlerin bekçisi olan dehanın ismini verdi; ona, Merkez'in simgesi olan bir isimle “Yedi Ok” denmekteydi.

GÜNEŞ DANSI

Geleneğe göre, bir “ok” uzay yönünü gösterir. İlkin başlıca yönlerin dört oku gelir; Zenith (Başucu) ve Nadir (Ayakucu) ile birlikte altı eder. Yedincisi gerçekte bir yön değil, diğer yönlerin ondan çıktığı Merkez’in kendisidir.

BÖLÜM

IV



İSLÂMÎ TEMALAR



Fez'de geleneksel bilimler

Bu bölüm, yazarın Sonbahar 1972'de Fas'ın Fez kentindeki el-Karavîn Üniversitesi'nde öğretim kadrosu ile eski öğrencilere hitaben yaptığı konuşmanın metnidir.

GELENEKSEL BİLİM (*el-ilmu't-taklîdî*) ile modern bilimin ortak yanları ya çok azdır ya da hiç yoktur; aynı köke sahip olmadıkları gibi, aynı meyvaları da vermezler. Gelenek demek aktarmak demektir; insanî çabalarla yeniden oluşturulamayacak bütünsel bir bilimin ve manevî bir etkinin sürekliliğini sağlamak üzere, insanî-olmayan kökenin aktarılması sorunu vardır. Duyusal deneyime ve dolayısıyla herkese açık bir şeye temellenen modern bilimin doğası tamamen farklıdır; öyle ki modern bilim, yeterli deneysel verilerin birikmiş olması koşuluyla, her zaman sıfırdan yeniden oluşturulabilir. Ancak bu koşulun yerine getirilmesi güçtür, çünkü bilimsel veriler ile ondan çıkarılan sonuçlar öyle bir diziselik içinde birikirler ki, onları bütünüyle kavramak olanaksızlaşır. Yöntemli bir çalışmayla denenen ve sanki gerçekliğe tek yaklaşımın gibi sunulan duyular temelindeki deneyler, fiziksel olguların sonsuzluğu karşısında çaresiz kalır ve böylece kendi çıkış noktasını (bütünsel doğası içindeki insan, yalnızca fiziksel bir varlık olmayan, bir ve aynı zamanda *cesed*, *nefs*, *rûb* da olan insan) unutmaya riskiyle yüz yüze gelir.

Modern bilime, “İnsan nedir?” sorusu sorulursa, ya kendi sınırlarının bilincinde olarak sessiz kalmayı, ya da insanın özellikle gelişmiş beynsel yeteneklere sahip bir hayvan olduğunu söyleyerek cevap vermeyi tercih eder. Bu hayvanın kökeninin ne olduğu sorusu ortaya atılırsa, size sonsuz uzunlukta çakışmalar, rastlantılar ve şanslar zincirinden söz edecektir. İnsanın varoluşunun hiçbir anlamı olmadığını söylemek gibi bir şeydir bu.

Öbür yandan geleneksel bilime, “İnsan nedir? sorulursa, eskimiş mitoloji olarak bir kenara bırakılabilecek metaforlarla —yani, Âdem’in yaratılışına ilişkin İncil ve Kur’an’da anlatılan öykülerle— karşılık verecektir; bu kutsal öyküler, ilâhî bir anlam taşımaları bile, akılcı tanımlarla açıklanamayacak kadar derin bir insan görüşünün vasıtasıdır. Bu tür öykülerden çıkardığımız ilk şey şudur: İnsanın bütünüyle mümkünlüğün ötesinde bir varlık olarak eşsiz bir nedeni ve yeryüzündeki varlığının bir anlamı vardır. Bu anlamın —ya da bu insan bakışının ampirik bilimle hiç bir ilgisi yoktur; deneylerle ya da akıl yürütmelerle yeniden oluşturulamaz, çünkü mekansal ve geçici varoluşuyla değil, öyle demeye cesaret edilebilirse “ebediliği bakımından” insanı ilgilendirir.

Gelenek bütün biçimleriyle, özünde, bir insandan diğerine aktarılabildiği ölçüde, başka bir deyişle ustalara onu açıklama yetkisi verildiği ve izleyicilerin de onu algılamaya hazır oldukları ölçüde, bu zamandışı insan vizyonu ile onun kökeninin —ister kutsal yasalar ve geleneklerin isterse manevî anlamlarının aktarılması söz konusu olsun— hatırlanmasıdır (*zîkrâ*).

Temamızı saptamak ve öncelikle “geleneksel bilim”le ne kastedildiğini açıklığa kavuşturmak için bu genel gözlemleri belirtmek zorunluymuştu. Yüzyılımızın daha önceki dönemlerinde bile, İslâm biliminin —zirvesine Orta Çağ’da ulaşmış olan— pek çok dalı artık el-Karavîn camisinde verilen eğitimin bir parçası değildi. Daha ondördüncü yüzyılda İbn Haldun İslâmî bilimlerin alanında görülen belirli bir entellektüel yoksullaşmadan şikayet etmişti ve gerileme ertesi yüzyıllarda da, Fas’a Fransızların gelişine kadar sürdü. Bununla beraber, geleneksel

bilimin kapsadığı alanların zamanla azalması yalnızca çöküşten dolayı değildi; hukuk öğrenimini basitleştiren Malikîliğin mutlak egemenliğindeyken, Eş'arîlik de Hellenistik felsefeyi ortadan kaldırmıştı. Genel anlamda da Mağrip dehasında olayları öze ve katı zorunluluğa indirgeme eğilimi görülüyordu. Örneğin tarih eğitimi, yalnızca kutsal tarih, yani İslâm'ın kökenleri üzerinde durmaya başlamıştı, çünkü yalnızca kutsal tarihin —bakî hakikatleri (*hakâ'ik*) dile getiriyordu— korunmaya değer olduğu düşünülüyordu. Astronomiye gelince, Müslüman takviminin yerleşmesi ve dua saatleri için zorunlu olan hesaplara indirgenmişti. Bu daralmalara rağmen —belki de ondan dolayı— 1930'larda büyük el-Karavîn camisinde öğretilen bilimlerin toplamı son derece türdeş bir bütünlük oluştururken, modern üniversite öğretimi, kendi aralarında genellikle bölünen farklı disiplinler halinde ayrılmıştır. el-Karavîn'de bütün branşlarda eğitim yapılır: Dil, mantık, hukuk, ahlâk felsefesi ve bir ve aynı amaca doğru giden ilâhîyat. Bu dalların bir ve aynı kaynaktan, yani İslâmîyet'te hem manevî düzenin hem de toplumsal düzenin temeli olan Kur'ân ile *hadis*lerden geldiği de söylenebilir.

Tek bir fiil ya da tek bir gramer kuralı üzerinde saatlerce, hatta günlerce duran gramercilerin şevkli çalışmalarına hayret etmek gerekir. Ama yine de, ilâhî bir vahyin aracılığını yapan —ve böylece bozulmuş dillerin çoktandır kaybettikleri bir derinlik ve güzelliği muhafaza eden— bir dilin en kıymetli servet olarak aziz tutulması belki o kadar hayret verici değildir.

Hadis uzmanlarının Peygamber'in her hadisinin “aktarma zinciri”ni (*isnad*) kılı kırk yararcasına incelemeleri de hayret verici olabilir; bu alanda gerçekten müthiş bir hafızaları vardı. Ama bu yine de şaşırıcı değildir, çünkü hem topluluğun hem de her bireyin ruhunun yaşamının bağlı olduğu hadisler titizlikle değerlendirilmesi gereken sahilğin kanıtlarıdır.

Gelelelim, bilgisiz bir gözlemcinin haklı olarak şaşkınlığa, hatta ümitsizliğe düşebileceği başka bir şey daha vardı: Büyük camide verilen öğretime genel olarak görünüşte akılcı ve samimi bir üslubun eşlik

etmesi. Ustayla öğrencisi arasında bir diyaloga dönüşen dersler bazen hukuksal bir tartışmayı andırırdı. Gerçi hukuk düşüncesi bu öğretimde tamamen meşru bir yere sahipti, çünkü *şeriat* bir hukuktur ve ondan türeyen hukuk bilimi çoğu öğrencinin temel inceleme nesnesini oluşturuyordu. Bununla beraber, ilâhîyat alanında (*kelam*), olumlu ve olumsuz yanlarıyla —*lev kâne, in kâne ve lem yekun*— hukukçu düşünce bir akılcılık, yani yalnızca alternatiflerden oluşan bir düşünce tarzı izlenimi doğurabilir ve bu nedenle nesnesi (Sonsuz Gerçeklik) için yeterli olamayacak kadar çok şematik görünebilir. Yine de bu ancak geçici bir rasyonalizm, yüzeyde kalan bir rasyonalizmdi, çünkü kuşkusuz “bu tür bir akıl yürütmeyi kullanan hiç bir ulema mensubu, gerçekte modern bilimin yapabileceğine inandığı gibi, insan aklını her şeyin ölçüsü yapmanın rüyasını görmemiştir. İki bakış açısı, İslâm hukukunun (*fıkıh*) ve modern rasyonalizmin (ister felsefi, ister yalnızca bilimsel olsun) bakış açıları arasındaki farklılık temelde şöyledir: *Fıkıh* için, akıl, bütün gerçekliği kapsamaz, ama biçimlendikten sonra ve kendisini ilâhî vahye açtığı ölçüde gerçekliği temsil eder; felsefi ve bilimsel rasyonalizm için ise, her şey akılla, aklın ne olduğu, hatta gerçeklik konusunda niçin sözde—mutlak bir hakka sahip olduğu bilinmese bile tek başına akılla açıklanabilir olmalıdır.

Fez alimleri arasında, rutin fikhî işleyişin insanın narinliğinin farkında olmakla, yani vakara dayanan bir tür sürekli sağduyuyla yumuşatıldığını da belirtelim. Fez alimlerinin gerek kendi öğrencileri üzerindeki gerekse düzenli öğrencilerin etraflarını kuşattığı alimlerden saygılı bir uzaklıkta oturarak el-Karavîn’de verilen dersleri dinlemeye gelen avam üzerindeki en büyük etkisini sağlayan herhalde bu erdemleriydi.

Genel kapsamda öğretimin açık ve zengin niteliği bütün kasabayı olumlu yönde etkilemişti. Öğretmen ile öğrenci arasındaki ilişki insanî bir ilişkiydi: Kurullarla kısıtlanmamıştı, karşılıklı güvene dayanıyordu. Hem ustanın hem de öğrencinin yalnızca bilim aşkına çalışmalarına çok sık rastlanırdı. Öğretmenlerin çoğu ya çok cüz’i bir aylık alıyor ya da hiç almıyorlardı; bazıları öğretmenliğe ek olarak yaptıkları ticaret-

ten ya da zengin vatandaşlardan aldıkları hediyelerle geçimlerini sağlıyorlardı.

el-Karavîn'de zaman zaman Sûfîzmin (*et-Tasavvuf*) klasik eserleri okunur ve yorumlanırdı. Bu eserlerden birisi "Dini Bilimlerin Yeniden Canlandırılması" (*İbyâ 'ulûmu'd-dîn*) idi ve bu eserin Fas'ta hukuk (*fikh*) ile mistisizm (*tasavvuf*), dışa yönelik bilim ('*ilmu'*z-zâbir) ile içe yönelik bilim ('*ilmu'*l-bâtin) arasında uzlaştırıcı rolü oynamasına ilk kez rastlanmıyordu. Ama genelde, el-Karavîn üniversitesindeki öğretmenler Sûfîlikle ilgili her konuda çok ihtiyatlıydılar. Fransız himayesi döneminde bu tutum, üniversite çevreleri ile Sûfî tarikatları (*turuk*) arasındaki politik ayrılıkla —sömürge idaresinin son noktasına kadar sömürdüğü bir ayrılık— da kuvvetlenmişti. Tarikatlar gerçekten de Sûfîlikten kaynaklanırlar ve bir anlamda onun popüler biçimini temsil ederler; bununla beraber, politik baskılarla denetlenemeyecek kadar geniş gruplar oluştururlar. Tarikatların pek çoğu artık gerçek ruhani efendileri tarafından yönetilmedikleri, yalnızca, çoğu tarikatın kurucusunun torunları olan sözde liderler tarafından yönetildikleri için bu tehlike daha da büyüktü; gelgelelim, fiziksel soy ruhaniliğin bir garantisi değildir. Gerçek ruhanî ustalar —hâlâ sayıları pek çoktur— politikadan uzak duruyor, geniş kollektif hareketlere yanaşmıyor ve çevreleri dar bir kesim olan öğrencileriyle kuşatılıyordu. Gerçek *tasavvuf* bu az çok tecrit edilmiş çevrelerde öğretiliyordu.

Öbür yandan, el-Karavîn'de, mutlaka Tasavvuf'a bağlanmadan, *fikh*'in dinin bütün boyutlarını (*ed-dîn*) kapsamaması gibi basit bir nedenle Tasavvuf'un geçerliliğini kabul eden bilginlere daima rastlanmıştır. Bu bağlamda ünlü "Cebrail *hadisi*"¹ yle¹ getirilen İslâm dininin

¹Hiz. Ömer'in aktardığı bu *hadis*'in tam biçimi şöyledir: "Bir gün Allah'ın elçisiyle beraberken, giysileri apak, saçları kapkara olan, seyahat ettiğine dair hiçbir işaret görülmeyen, ma hiç birimizin tanımadığı bir adam bize doğru geldi. Peygamber'in karşısına diz dize oturdu, Ellerini kalçalarına koydu ve şöyle dedi: 'Ey Muhammed, söyle bana, Allah'a teslim olmak (*el-İslâm*) nedir?' Peygamber cevap verdi: 'Ruhunu teslim etmek için, Allah'tan başka ilah olmadığına, Muhammed'in Allah'ın Elçisi olduğuna, namaz kılacağına, zekat vereceğine, Ramazan'da oruç tutacağına ve olanağın varsa Kâbe'ye hacca gideceğine şahadet getirmelisin.'" Adam "Sen hakikati söyledin" dedi; onu sorguya çekip

üç boyutunu “teslimiyet” (*el-islâm*), “inanç” (*el-îmân*) ve “erdem” ya da “lütuf” (*el-ihsan*) hatırlayabiliriz. İlk iki boyut öngörülen ey-lemeler ile nassları oluşturur —bunlar skolastik bilimin alanına girerler— iken, üçüncü boyut, manevî erdem, düşünsel yaşama girer. Peygamber’in kendi sözlerine göre, el-ihsân şundan ibarettir: “O’nu görüyormuş gibi Allah’a ibadet etmelisin, çünkü sen O’nu görmezsin ama O seni görür.” Bu bir kaç sözcük kapsamlı bir içsel pratiği özetler; bunun gelişmesi ilke olarak sınırsızdır, çünkü nesnesi sonsuzdur ve az çok diyalektik bir bilgiyi değil, “kalbin ilmi”ni öngerektirir.

İbadette insanın varlığı —beden, nefis ve ruh—, kolayca tanımlanamayacak kadar hassas ve zengin olan tam bir ruhsal evren bu terimlerle ifade edilebilirse, insandaki Tanrı’nın varlığına çıkar. Belirli bir anlamda, İslâm mistisizminin (*tasavvuf*) tamamı, temeldeki içtenlik (*ihlâs*) gerekliliğinden kaynaklanmıştır: “O’nu görüyormuş gibi Allah’a ibadet etmek” O’na ihlâsla ibadet etmektir; bu çaba mantıklı olarak bütün varlığın “değişmesi”ne (*tevbe*) varır ve beraberinde içsel bir bakışla özne–nesne ilişkisinin tersine dönmesini getirir: O zamana kadar insan herşeyi bireysel egosunun gözüyle, tutkulu nefsiyle görüyordu ve onun için herşey kaçınılmaz olarak bu rengi alıyordu; bundan böyle insan kendi egosunu, onu aşan ve yargılayan ruhu gözüyle görür: *Hadîste* dendiği gibi: “Kendi nefsinin bilen, Rabbini de bilir.” (*Men 'arefe nefse-hu, fa-kad 'arefe Rabbe-h.*)

Olayları olabildiğince basit ifade etmek için şu şekilde de anlatabi-

cevabını doğrulamasına şaşırdık. Sonra şöyle dedi: “Bana inanmanın (*imân*) ne olduğunu anlat.” Peygamber anlattı: “Senin Allah’a, meleklerine, kitaplarına, peygamberlerine ve Kıyamet Günü’ne inanman, iyiliğin de kötülüğün de yalnızca Allah’tan olduğuna inanmandır.” Adam yine, “Sen hakikati söyledin” dedi ve devam etti: “Bana ihsanın ne olduğunu anlat.” Peygamber anlattı: “Allah’ı görüyormuş gibi O’na ibadet etmendir, çünkü sen O’nu görmezsin, ama O seni görür.” Sonra yabancı uzaklaştı ve o gittikten sonra, Peygamber benimle konuşana kadar uzun süre orada kaldık: “Ey Ömer, o soruların soranın kim olduğunu biliyor musun?” Ben, “Allah ile Peygamber’i en iyisini bilir, ama ben hiçbir şey bilmem,” dedim. “O Cebrail’di,” dedi Peygamber. “Dininizi öğretmek için size geldi.” Çev. Martin Lings. bkz. *A Sufi Saint of the Twentieth Century* (Londra, Allen and Unwin, 1971). (Türkçesi: Ufuk Uyan–Bekir Şahin, *Yirminci Yüzyılda Bir Veli*, Yeryüzü Yayınları, 1980, İstanbul.)

liriz: İslâmiyet'te mü'min esas olarak ikili şahadetle kurtulur: "Allah'tan başka ilah yoktur" ve "Muhammed Allah'ın elçisidir." İlk şahadet bir anlamıyla ikincisini de kapsar. *Tasavvufun* yaptığı, bu şahadete taşıyabileceği bütün anlamını kazandırmak ve aynı zamanda müminin tamamen içten olmasını istemektir. Bu da, *tasavvuf* için, her şeyin sonunda Mutlak'ın önünde silindiğini söylemeye varır: Onun tecellisinden başka bir şey olmayan dünya ile hem tecellisi, hem de örtüsü (*hicab*) olan ego; tecellidir, çünkü, herşey gibi, onun varlığı da Allah'tan gelir ve örtüdür, çünkü, kendine *a priori* tek başına Allah'a ait olan mutlak bir karakter atfeder: "Allah'tan başka ilah yoktur" (*la ilâha illallâh*).

Söylediğimiz gibi, tarikatlar *tasavvuf*'un popüler biçimini temsil ederler (otantik manevî zenginliklerin varlığını dışlamayan bir gerçek). İbn Atâullâh'ın *Hikem*'i gibi bazı temel *tasavvuf* klasikleri bu tür tarikatların üyelerince (*fukarâ*, "manevî olarak yoksul") okunup yorumlanmıştı. Meclis'de (Allah'ın anılması"[*zikir*] adına düzenlenen ruhani toplantılar) söylenen İbnü'l-Ferid, Şufteri ve diğer büyük Sufilerin şairleri en yüce manevî hakikatleri açıklıyordu. Bazen basit ve görünüşte cahil insanlar bunları eğitilmiş kimselerden daha iyi anlamaktadırlar, çünkü kalbin aklı ile beynin aklı aynı şey değildir.

Fas her zaman Sûfiler ülkesi olmuştur; Fas, onikinci ve onüçüncü yüzyıllarda İspanya'dan gelip Kuzey Afrika'ya yerleşen zengin bir manevî ustalar mirasına sahipti. Avrupa, materyalizmin büyük bir zaferi demek olan Fransız Devrimi'nin etkilerini hissetmekte olduğu zamanda, Fas'ta düşünsel yaşam yeniden çiçek açmaktaydı: el-Arabi, ed-Darkâvi ve el-Marrâk gibi ustalar en saf klasik Sûfilîği temsil etmeyi sürdürüyorlardı.

el-Karavîn'de çok sınırlı olarak öğretilen geleneksel tıp, Fransız idaresi tarafından yasaklanmıştı. Bunda modern Avrupalıların "ortaçağ" ve "geri" bilimlere küçümsemeyle yaklaşmasının kaçınılmaz bir etkisi görülüyordu. Gene de geleneksel tıp gizli yollarla uygulanmaya devam etti. Şimdi bütünüyle kaybolmuş mudur ki? Eğer kaybolduysa gerçekten çok yazık olmuştur, çünkü Arapların antik Yunanistan'dan

miras alıp bir hayli zenginleştirdikleri bu bilim, modern bilimin yoksullaşmış bakış açısına kıyasla, sentetik (yapay) bir insan bakışına sahipti (ve bu uzun süreli ve zengin deneyimine dayanıyordu).

Greko-Arap tıbbını İslâm'ın entellektüel dünyasına bağlayan bağı da bu sentez oluşturuyordu. Birlik-tamlık-denge: İslâm düşüncesinin referans noktaları bunlardır ve geleneksel tıbbın bu biçiminin ilkesi de zaten dengeydi. Bu perspektife göre, doğanın tamamı ve *a fortiori* insan organizması denge yasasıyla yönetilir. Dört elemente benzer biçimde, çeşitli hayatî fonksiyonlarda hassas biçimde birleşen dört temel huy vardır; bu huyların ilişkisindeki dengenin kopuşu hastalığa yol açar. Yunan tıbbında doktorluk sanatı doğanın ilk baştaki dengesine yeniden kavuşmasına yardımcı olmaktı. Doğa, tamamlayıcı güçlerle hareket eder: Sıcaklığı soğukla, kuruluğu nemlilikle yumuşatır ya da genişlemeyi daraltmayla, çözülmeyi pıhtılaşmayla dengeler; doktor da doğada bu güçlere denk düşen şeylerden yararlanarak aynısını yapar. *Materia medica* genellikle sebzelerden, özellikle aynı zamanda yenecek maddeler olan ve vücudun kendiliğinden emebileceği bitkilerden oluşuyordu. Bu araçların pek çoğuna halk hekimliğinde hâlâ rastlanmaktadır.

Geleneksel tıba değinildiğinde, aynı zamanda İslâmiyet'le manevî açıdan bütünleşmiş İslâm-öncesi kökenli bir sanat ya da bir bilim olan simyaya da değinilmelidir. Fez'de son zamanlara kadar uygulanan, simya konusunda çok yanlış fikirler yaygındır. Simya genellikle kurşun ile diğer adi madenleri altına —tamamen kendi kendini aldatan bir temelde— çevirmeye kalkışan bir batıl itikat olarak görülür. Aslında gerçek simya bu karikatür görünümünün altına gizlenmişti. Gerçek simya için, kurşun ya da altına çevrilebilen diğer adi madenler yalnızca karanlığa ve tutkuların kaosuna gömülmüş insan nefsinin simgesi —çok yeterli bir simge— iken, altın insanın, bedeninin bile ruhunun yaşamıyla soylulaşıp yüceltiği asıl doğasını temsil ediyordu. Nefsin belirli bir durumunun imgesi olan her adi maden “hasta altın” sayılırken, altının kendisi doğa güçlerinin kusursuz dengesine denk düşer; bu noktada bir kere daha geleneksel Yunan tıbbını yöneten aynı il-

kelerle karşılaşırız. Gerçek simya bütünsel insanın (beden, nefis ve ruh) “tıb”bı olarak tanımlanabilir. Ancak tamamen farklı bir düzenin gerçekliklerini ifade etmek için niçin tuhaf kimyasal işlemlerin tanımları ve metalurjik simgeler kullanılıyordu? Bunun nedeni, kuşkusuz, “ateşten yararlanan meslekler”in —metalurjistler, arıtıcılar, mineciler, çömlekçiler vb.— varlığı ve bu mesleklerdeki işlemlerin tamamen doğal ve Allah’ın lütfuna bağlı olarak nefin en içindeki bazı durum ve değişimlerin ifadesini yansıtmasıydı.

Bilim ile sanatın genellikle bir ve aynı geleneğin iki yüzü olduğunu daha önce görmüştük; örneğin tıp hem bir bilim hem de sanattır; simya kendine “kral sanatı” adını takar ve *tasavvuf* manevî bir sanattır. Aynı biçimde, —mozaik, vb.— belli bir bilgiyi gerektirir ve bu bilgi, açık olmasa bile, yine de geleneksel bilimin alanına özgüdür.

Geleneksel bir sanattaki maharetin belirli bir problemin hem teknik çözümüyle hem de estetik çözümüyle ilgilenmesi özellikle önemlidir; demek ki, bir kemerin krokisinin çizilmesi işlemi hem onun sağlamlığıyla hem de güzelliğiyle ilgilidir. Geleneksel sanatta güzellik ile yarar elele giderler; geleneğin tasarladığı gibi, kusursuzluğun iki ayrılmaz yönüdürler: “Allah herşey için tekamülü takdir etti” (*İnna'llabe ketebe'l-ihsâna 'alâ külli şey*), *hadis* böyle diyordu. Yine burada da, Tasavvuf’da “manevî erdem” ya da yalnızca “erdem” olarak çevrilebilecek, güzellik ve kusursuzluk fikirlerini kapsayan ihsân terimiyle karşılaşırız.

Sanatta ve zanaatkârlıkta (geleneksel bağlamda ikisi birbirinden ayrılamaz) eğitim genellikle sözcüklerle aktarılmaz. Çırak ustasını çalışırken izler ve taklit eder. Ancak bu yalnızca çalışma yöntemleriyle sınırlı bir konu değildir; iyi zanaatkâr, sabır, disiplin ve içtenlik gibi bir dizi insanî değerleriyle ayırtdedir. Terimlerin geleneksel anlamıyla sanatın (ya da zanaatın) pedagojik niteliğini küçümsemek kolay değildir. Fez’de yakın zamanlara kadar şu ya da bu bilimde —örneğin, *hukuk* (*fıkh*) ve ruhanîlik (*tasavvuf*) ustalığa ulaşan ve daha özel olarak mesleklerinin en mütevazî yönlerinde ruhsal kusursuzluğun bir aracını (*ihsan*) gören insanlar tanımiştık.

Plastik bir sanatta gelenek yaratıcı özgürlükle (ki onsuz sanat sanat değildir) nasıl uzlaştırılabilir? Sanatçı, gelenek sayesinde, koşullara, daha doğrusu çalışmasının amacına göre kullanıp uyarlayacağı bir dizi model ya da tipik biçimlere sahip olur. Adapte ederek yaratır, ama bu yaratış belirli yasalara uyar: Modeller ya da tipik biçimler, grameri ve sentaksı olan bir dilin unsurlarıdır; belirli bir sanatta ustalık kazanan kendini dilin kurallarına uydurarak özgürce ifade edebilir, daha doğrusu, dilin kaynakları sayesinde kendini özgürce ifade edebilir. Bu ifade ediş çalışmanın amacına uygun ve yeterliyse, geleneğin birey-ötesi derinliğinden kaynaklanan bir tür esin kaynağıyla beslenir; çünkü, nasıl İslâm biliminin kökleri Kur'an'daysa, İslâm sanatının tipik biçimlerinin kökleri de İslâmiyet'in ruhundadır ve bunun izleri görülebilir; demek ki İslâmiyet, insanlığın bütün büyük manevî gelenekleri gibi, insan tarafından "icat edilmemiştir."



İbn Meşîş'in duası (Meşîşîye duası)

SÂZELÎ tarikatının kurucusu Ebu'l Hasan eş-Şâzelî'nin üstadı olan Faslı Sûfî "Abdusselâm İbn Meşîş"¹, çağının manevî *kutbuydu*. 1228'de, Rif dağlarındaki el-'Alem Dağında inzivaya çekildiği sırada öldü; bu dağların tepesinde bulunan mezarı bütün Mağrip'de en çok saygı gösterilen ziyaret yerlerinden biridir.

Bize ondan kalan tek metin olan ünlü Peygamber duası, Şâzelî kollandan gelen bütün tarikatlerde yeniden aktarılır ve sanki 'sûfî evrensel insan öğretisi'nin (*el-insânu'l-kâmil*) bir özetidir. Burada önce bu duayı çevirip, daha sonra en zor pasajlarını yorumlayacağız.

Hatırda tutulmalıdır ki, her Peygamber duası üstü kapalı olarak Kur'ân'ın emirlerine atıfta bulunur: "Hiç şüphesiz Allah ve melekleri Peygambere salat etmektedirler. Ey iman edenler, siz ona salat ve tam

¹ Bir de İbn Beşîş ("ulu görünüşlü adamın oğlu") biçimi vardır; bu, gerçekten de, bu soyadının özgün Arapça biçimi olarak görünür. İbn Meşûş (ya da bin Meşîş) *mîm*'i, *bâ*'nın daha önceki *nûn*'a dahil edilmesiyle —tipik Mağribî— ya da bir dudaktan diğeri-ne rahat bir değişimle açıklanır. Aslı Becce olan Mekke, ikinci türün bilinen bir örneğidir.

bir teslimiyetle ona selam verin” (XXXIII, 56). Burada “niyaz” olarak çevirdiğimiz Arapça *salla* fiili aynı zamanda “dua etmek” anlamına gelir; aynı kökten gelen *salat* sözcüğü, eylem insandan geliyorsa dua (daha özelde, ibadet duası), Allah’tan geliyorsa niyaz ya da lütfun akışı anlamına gelir.²



“Ey Allah’ım, esrarın kendisinden çıktığı, envarın kendisinden fışkırdığı, hakikatların kendisinden yükseldiği ve Âdem’in ilimlerinin kendisine indiği ona salat olsun, ki o tüm mahlukatı aciz kılmıştır, idraklar onun nazarında küçülmektedir, ve içimizden kimse, ne öncekiler, ne de sonrakiler onu ihata edemez.

“Melekût âleminin bahçeleri onun cemalinin çiçekleriyle süslenmiştir, ceberut âleminin havuzları onun envarıyla (nurlarıyla) dolup taşmaktadır.

“Orada ona bağlı olmayan hiçbir şey yoktur, hatta denmiştir ki: onun şefaatine nail olmayan herşey kaybolacaktır! Ona layık biçimde Sen’den Sana bir salat ile (Salat ona olsun, Ey Allah’ım).

“Ey Allah’ım, o Sen’in küllî sırrın, Sen’in tecellin ve Sen’in önünde yükselmiş yüce bir perdedir.

“Ey Allah’ım, beni onun haleflerinin arasına kat ve beni ona olan adaletinle hesaba çek. Beni cehalet kuyularından kurtaran, fazilet pınarlarıyla susuzluğumu gideren bir ilim ver bana. Beni, Sen’in yardımınla kuşatılmış ve Sen’in huzuruna çıkan onun yoluna ilet. Kibre düştüğümde bana musibet ver, ta ki kibrimi silebileyim. Beni *Ebadiyet* deryalarına daldır, *Tevhid* sularından çıkarıp *Vahdet* deryasının saf kaynağına batır, ta ki ondan başka birşeyi ne göreyim, ne isteyim, ve ne de bilip hissedeyim. Ve Yüce Perde’yi hayatımın ruhu, onun ruhunu hakikatım, ve Hakikat-ı Evvel’i, tahakkukuyla, onun hakikatını bütün âlemlerim kıl.

“Ey Evvel, ey Âhir, ey Zahîr, ey Batîn, niyazımı, kulun Zekeri-

²Peygamber duasının genel anlamı üzerine bkz. Frithjof Schuon, *Understanding Islam* (Allen and Unwin, Mandala Books, Londra 1976).

ya'nın niyazını işittiğin gibi işit; Sen'den Sana bir inâyet ile inâyet et bana, Sen'den Sana bir yardımla yardım et, beni huzuruna al, ve Sen'den gayrisi ile arama gir: Allah, Allah, Allah! Muhakkak ki bir şeriat olarak Kur'ân'ı sana indirmiş olan O, seni vaadedilmiş sona erıştirmektedir (Kasas, 28:85)

“Rabbimiz, katından bize bir rahmet ver ve işimizden bize doğruyu kolaylaştır” (Kehf, 18:10).

“Hiç şüphesiz, Allah ve melekleri peygambere salat etmektedirler. Ey iman edenler, siz de ona salat edin ve tam bir teslimiyetle ona selam verin” (Ahzâb, 33:56).

“Allah'ın salavatı, Selâm'ı, rahmeti ve berekât'ı Onun kulu, Onun resulü, ümmî peygamberi olan Efendimiz Muhammed'in ve onun ailesinin, sahabelerin üzerine Efendimizin mübarek ve kamil sözlerinin adedince olsun.

“Üstünlük ve güç (izzet) sahibi olan senin Rabbin, onların nitelendirmekte olduklarından yücedir, gönderilmiş peygamberlere selâm olsun. Ve âlemlerin Rabbi olan Allah'a hamdotsun.” (Sâffat, 37: 180-182)



Ey Allah'ım, esrarın kendisinden çıktığı, envarın kendisinden fişkırdığı ona salât olsun.

“Sırlar” (*Esrâr*) ile “ışıklar” (*envar*) birbirlerini tamamlarlar, çünkü “sırlar” insanın ya da kozmosun gizli eğilimlerini yansıtırken, “ışıklar” derinliklerinde yatan şeylere boyun eğmeden potansiyellerini gerçekleştirerek “sırlar”ını yansıtan Varlık'tan “fişkıran şeyler” ya da “parıltılar”dır.

“Sır” (*sırr*) ismi, “ışıklar”ın “yeri” ya da düşünme organı olan ruhun en iç kısmına verilmektedir. Sûfi İbn 'Atâüllâh *Hikem* adlı eserinin

³Bu konuda bkz. Muhyiddin İbn 'Arabi, *La Sagesse des Propbètes (Fustûs'u'l-Hikem)*, çev. Titus Burckhardt (Albin Michel, Paris, 1955), Şit bölümü. Fransızca çevirinin İngilizce bir versiyonu için, bkz. *The Wisdom of the Prophets* (Beshara Publications, 1975).

de, "İlâhî Nurlar sırrın saflığına göre bollaşır," diye yazar. Bu, ilâhî gerçeklikleri yansıtan ve onları kendi eğilimine (*isti'dād*) göre belirli bir tarzda kutuplaştıran bir aynaya benzer.⁴

"Sır" potansiyel durumlar tarafında yer aldığı sürece, *fiat lux*'ün uzatılmışına benzeyen "ışıklar" konusunda pasif bir rol oynar; ama kavranamaz derinliğinde varlığın "değişmez öz"üyle (*el-aynu's-sābite*), yani kendi dışında hiç bir evrim geçirmeyen arketiple özdeşleşir, çünkü öncelikle bireysel bilincin varoluşu ve varlığının sürüşüyle gerçekleştirdiği herşeyi barındırır.

Bu, bizim, arketiplere denk düşen "sırlar" ile Varoluşun kaynağında bulunan ilâhî sıfatlara denk düşen "ışıklar" arasındaki ilişkiyi ele almamızı sağlar. Olayların bir yönüne göre, "ışıklar" varoluşu "sırlar" a atfeder, yalnız "sırlar" hiç bir zaman açığa çıkmazlar; "ışıklar", "sırlar"ı ortaya çıkararak aynı zamanda onların üstünü örterler. Öncekini tamamlayan başka bir yöne göre ise, "sırlar" Varlık'ın tek ışığını farklılaştırarak "ışıkları" kutuplaştırırlar. Zat-ı ilâhî'de belirsiz haliyle bulunan arketipler, öncelikle İlk Akıl'da (*el-aklu'l-evvel*) ayır dedilir ve bu sayede kozmosa ışık saçarlar; demek ki ondan "türer" ve bu çıkış noktasından "parçalara ayrılırlar."⁵

İlk Akıl, yaratılmamış olan ile yaratılmış olan, Varoluş ile Varlık'ın iki "deniz"i arasındaki bir berzaha benzer. Peygamber'in bir hadisine göre, Akıl Allah'ın yarattığı ilk şeydir; bununla beraber, hem yaratılmış yani meleğe özgü, hem de yaratılmamış, yani ilâhî bir yön taşıyan Ruh'dan (*er-Rûb*) farklı değildir.⁶ Belirli bir anlamda Akıl

⁵Bizim metnimizde kullanılan Arapça *inşakkat* fiili iki anlama da gelir.

⁶Ruh'un meleksi yönü üzerine Abdülmerim el-Cilî şöyle yazar: "Sûflerin Melek dediği budur: Hakikat onun aracılığıyla yaratılır. Ayrıca Muhammed'in Hakikati'dir (*el-bakikatu'l-mubammediye*). Allah'ın nazarı bu meleğin üstündeyken aynı zamanda kendi üstündeydi; Allah onu kendi ışığından, ondan da dünyayı yarattı..." (*el-insānu'l-kāmil, er-rûb* bölümü). Ruh'un ilâhî yönü üzerine ise şöyle yazar: "Kutsal Ruh (*rûbu'l-kuds*) ruhların ruhudur; varoluş'u aşar, öyle ki ona yaratılan denemez, çünkü Allah'ın özel bir yönüdür ve dünya bu sayede varlığını sürdürür. Bu ruhtur, ama diğer ruhlara benzemez, çünkü Allah'ın Ruh'udur; kaldı ki Âdem'e can veren de bu Ruh'tu..." (*ibid., rûbu'l-kuds* bölümü).

Ruh'un bilincine benzer ve Ruh da Akıl'ın yaşamına benzer. Eğer İslâmiyet'te "İlâhî Akıl"dan söz edilmiyor da "İlâhî Ruh"tan bahsediliyorsa, bunun nedeni, "İlâhî Ruh"un Allah'tan "sudur" etmesi, daha doğrusu Varlık'ın bütün derecelerini taşıyan bir soluğa benzemesidir; Akıl deyiş yerindeyse statiktir, ama nesnesiyle tanımlanamaz: Bu yaratılmış evrense Akıl yaratılmıştır, halbuki doğrudan nesnesi için Mutlak'a sahip olduğu zaman ne yaratılmış, ne de "akıl"dır, çünkü bu ilişkide onu İlâhî Zât'tan ayıran kendine özgü hiç bir nitelik yoktur; bildiği şeydir o.⁷

○ Akıl'ın biri Allah'a, diğeri dünyaya dönük iki "yüz"ü Peygamber'in şu hâdisinde gösterilir: 'Allah'ın ilk yarattığı şey Akıl'dı (el-akl'). Allah ona: al (ya da bana dön, *ikbal*) dedi, o da aldı; sonra gönder (ya da yüzünü dön, *idbar*) dedi; o da gönderdi." Peygamber'in şu hadisi de yüce Hintkamuşu'nun (*el-Kalemu'l-a'lâ*) simgelediği Akıl'la ilgilidir: "Allah'ın ilk yarattığı şey Hint kamuşuydu. Allah ona "Yaz!" dedi. O da cevap verdi: "Ne yazayım?" "Yaz," dedi Allah, "kıyamete kadar yarattıklarımı kuşatan ilmimi." Bundan çıkarılacak sonuç, Akıl kozmik bir araç olduğu sürece yaratılmış iken, onun kopya ettiği bilim —ya da süzerek elde ettiği bilg— özünde ilâhidir.

Demek ki İlk Akıl evrensel Aracı'dır ve burada Peygamber onun fonksiyonunun sırrıyla özdeşleştirilir.

Hakikatlerin kendisinden yükseldiği ve Âdem'in ilimlerinin kendisine indigi

Yansıyan akıl insan için neyse, İlk Akıl da bütün âlem (kozmos) için odur. Demek ki, içsel bilinci İlk Akıl olan insan hem bir insan hem de bütünsel bir kozmik varlıktır; kalbi evrenin kalbidir ve kozmosun bütün unsurları bireysel doğasının değil, entellektüel ve evrensel doğasının kipliklerine benzerler; insan "Evrensel İnsan"dır (*el-insânu'l-kâmil*). Hakikatler (*hakaik*) Birlik içindeki bütün şeylerin yeniden bütünleşmesiyle onda "yükselir" ve bu, Akıl'ın durmadan

⁷"Allah'ın bu akl kendi kendine ayakta duran eşsiz bir öz gibi ortaya koyduğunu, belirli bir okula göre sınırlayıp (*mutebayyiz*) başka bir okula göre sınırlamadığını bilin..." (Muhyiddin İbn 'Arabî, "Beyaz İnci"/*ed-Durratu'l-baidâ*).

gerçekleştirdiği bir yeniden bütünleşmedir. Gerçeklikler yine onda, Evrensel İnsan'da evrensel hakikatlerin insan zihnine yansımalarıyla "alçalar": Kur'an'a göre, Allah Âdem'e bütün şeylerin "isimler"ini öğretmişti. (II, 30).

Ki o tüm mahlukatı aciz kılmıştır, idraklar onun nazarında küçülmektedir, ve içimizden kimse, ne öncekiler, ne de sonrakiler, onu ibata edemez.

Parça bütünü asla kucaklayamadığına göre, bütün parçayı aciz bırakır. Bu önerme, aynı perspektife göre, Hz. Muhammed'den başkası olmayan "Evrensel İnsan" için de geçerlidir. Hz. Muhammed, zamanın son peygamberi ve peygamberlik "mührü"ne sahip olarak, Evrensel Aracı'nın, İlk Akıl'ın (Akl-ı Evvel) yeryüzündeki en tam tezahürünü —Yer ile Gök arasındaki ters bir benzerlik aracılığıyla— temsil eder; başka dinlerde kurucunun tam mükemmelliğe erişememesinin temeli, "Tenasuh" ya da "Aydınlanma" gibi başka bir metafizik ilişkidir.⁸

Melekût âleminin bahçeleri onun cemalinin çiçekleriyle süslenmiştir, ceberut âleminin havuzları onun envarıyla (nurlarıyla) dolup taşmaktadır.

Evrensel Aracı, ilk Akıl, İlâhî Güzellik'i yansıtan bir ayna gibidir. Öğretisi Sûfilerce onaylanıp tamamlanmış olan Plotinus'a göre, İlk Akıl (*nous*) sürekli Bir üzerinde düşünürken, düşündüklerinin içeriğini tüketmeyi başaramadan, o da İlk Akıl üzerinde düşünen Evrensel Ruh'a yansır. *el-Melekût*'un bahçeleri Evrensel Ruh'tadır. Her şey kadirlik (*el-ceberut*) dünyasının "gölcükleri"ne gelince, onlar Saf Varlık'ta barınan görünmeyen "deposu" dur; ondan fıskıran Varoluş,

⁸Belirli bir anlamda büyük ilâhî elçilerin hepsinin ismi Evrensel Aracı'nın ismidir, ama diğer konularda aynı söz konusu değildir. "Evrensel İnsan, başından sonuna kadar varoluş alanlarının etrafında döndüğü kuttur. Evrensel insan evrenin başlangıcında yalnızdı ve çeşitli dinlerde görünmüştür, her seferinde özel bir görünümün adını alıp diğerlerini dışlıyordu. Asıl ismi Muhammed'dir... Her durumda o haldeki görünümüne denk düşen ismi taşır ben onunla manevî üstadım Şeref ed-Dîn İsmâ'il el-Cabartı biçiminde karşılaştım..." (Abdulkerim el-Cili, *op. cit.*, *el-insânu'l-kâmil* bölümü).

asil saflığıyla, “Muhammed’in Işığı”ndan (*en-nûru'l-Muhammedî*) başka bir şey değildir. Peygamber’in bir hadisine göre, “Allah nurundan bir avuç aldı ve ona, Muhammed ol! dedi.”

Orada ona bağlı olmayan hiçbir şey yoktur, hatta denmiştir ki: Onun şefaatine nail olmayan herşey kaybolacaktır! Ona layık biçimde Sen'den Sana bir salat ile (Salat ona olsun, Ey Allah'ım).

Sûflere göre, Allah'ın Peygamber'e yağdırdığı inâyetlerin (*salât*) bolluğu, ebedî biçimde kozmosa akan ve Muhammed'in de onun sentezi olduğu Zat-ı İlâhî'nin parlaklığından (*tecellî*) başka bir şey değildir. Demek ki Allah'ın Peygamber'e lütuf vermesini istemek, ilâhî hareketle uyum içinde olmak ve bilerek ona katılmaktır; ayrıca hadisler, kim Peygamber'i kutsarsa bütün evrenin kutsamasını da aldığını temin eder.⁹

Ey Allah'ım, o Sen'in küllî sırrın, Sen'in Tecellin ve Sen'in önünde yükselmiş yüce bir perdedir.

Öyle denebilirse, kökü Allah'ta olan Aracı'nın “özel gerçekliği” (*hakikati*), varlık-olmayan'dan (*'adem*) belli bir tarzda ayrılabilirdiği sürece, ilk ilâhî iradedden (*ta'ayyun*), varlık'tan (*el-vücûd*) başka bir şey değildir. Bütün iradeleri kapsayan bu ilk irade kendi başına bir sır yani bir esrardır; çünkü Belirlenmeyen nasıl olur da kendini belirleyebilir? Bir yandan, ilk irade Allah'ı “kanıtlar”, çünkü belirlenmeyen kavranılmazdır; öbür yandan, ilk irade O'nu belli bir tarzda sınırlandırarak O'nu örter; bir ve aynı zamanda O'nu ortaya çıkarır ve gizler.¹⁰

Ey Allah'ım, beni onun haleflerinin arasına kat¹¹ ve ona olan

⁹Aşağıdakiler Peygamber'in bu bağlamdaki bir kaç hadisidir: “Cebrail geldi ve bana dedi ki: ‘Ey Muhammed, birisi sana salavat getirmesin ki yetmişbin melek ona salavat okumasın, ve meleklerin salavat okuduğu kişi ehl-i cennetten olacaktır.’” Bütün bu allegoriler tekil insan ile Evrensel İnsan arasındaki sayısız karşılıklı ilişkiyi ifade ederler.

¹⁰Bu, Vedantik öğretisine göre, *mâyâ* için de söylenebilir. *Mâyâ*'nın kökeni derinliği kavranamaz bir sırdır, çünkü ne Mutlak gibi gerçek, ne hiçlik gibi gerçektir. Bunun için Sûfler, “Muhammed'in Hakikati”ni (*el-bakikatu'l-muhammedîye*) varoluşun ilk görünümü olarak tasavvur ederler.

¹¹Açık ki bir manevî soy sorunu vardır. ‘Abdus-Salâm ibn Meşîş’in, Fez’in aziz kuruçusu İdris aracılığıyla Peygamber’in soyundan geldiği söylenebilir. Peygamber’in fizik-

adaletinle beni hesaba çek. Beni cebalet kuyularından kurtaran, fazilet pınarlarıyla susuzluğumu gideren bir ilim ver bana. Beni, Sen'in yardımınla kuşatılmış ve Sen'in huzuruna çıkan onun yoluna ilet. Kibre düştüğümde bana musibet ver, tâ ki kibrimi silebileyim.

Son sözcükler Kur'an'daki âyetin bir tefsiridir: "Hayır bir hakkı batılın üstüne fırlatırız, o da onun beynini darmadağın eder. Bir de bakarsın ki, o, yokolup gitmiştir."(XXI, 18)¹²

Beni Ehadîyet deryalarına daldır, tevhid sularından çıkarıp et-Tevhid normal olarak Birlik, daha genişletirsek Allah'la birlik şahadetini gösterdiği için, İbn Meşîş'in temennisi paradoksal bir durum ortaya çıkarır; bu temenniyle düşündüğü şey, yaradılanla yaratılmayanın karışmasıdır ve sanki şöyle demiş gibidir: Yanlış anlaşılabilir Birlik öğretisinin, Efendi'yle hizmetçiyi nasıl ayıracağını artık bilemeyen "sarhoş"a kadar genişletilmesinin tuzaklarından kurtulur beni.

Vahdet deryasının saf kaynağına [ayn] batır, tâ ki ondan başka birşeyi ne göreyim, ne işiteyim, ve ne de bilip hissedeyim.

Bu, *kudsi hadise* yapılan bir imadır: "Kulum, ben onu sevene kadar bana yaklaşmaktan bıkmadı; ve onu sevdiğim zaman, onun işittiyini işitir, gördüğünü görür, dokunduğuna dokunur ve yürüdüğü yere basar olurum; benden bir şey isterse ona kesinlikle vereceğim." Bu birlik görüşüne göre, hizmetçi hizmetçi olmaktan çıkmaz, ama insan doğası sanki ilâhî Hakikat tarafından içine nüfuz edilip sarmalanmış gibi olur.

el-Ehadîyet anlamındaki Birlik'te, yaratığın ya da hizmetçinin bütün izleri silinirken, *el-vahdet* anlamındaki Teklik'te yaratık Allah'ta görünür; birlikte çokluk ve çoklukta birlik.

Ve Yüce Perde'yi hayatımın rubu, onun rubunu hakikatım, ve Hakikat-ı Evvel'in bilinmesiyle, onun hakikatını bütün âlemlerim

sel soyundan gelen sayısız evliyanın varlığı, bu soyun manevi bir akrabalığın *materia prima*'sına benzediğini kanıtlar.

¹²"Kendini beğenmişlik" olarak çevirdiğimiz *el-bâtıl*, sahte, geçici ve yanıltıcı olan herşeye işaret eder.

kıl. Bunun anlamı şudur: Bütün görünümlerin ilki, varlık, ruhumun özü olsun, Evrensel Aracı ruhsal gerçekliğimin (*hakikati*) sırrı olsun ve onun kendi ruhsal gerçekliği varlığımın bütün kipliklerini kendi içine çekebilsin.

Hakikat-ı Evvel'in bilinmesiyle.

Bunun üzerine Kur'an'da şöyle denir: "Biz, gökleri, yeri ve her ikisinin arasındakileri hakkın dışında yaratmadık." (XV, 85).

Allah'ın kendisine "Hakikat" (*el-Hakk*) denir.

Ey Evvel, Ey Abîr, Ey Zabîr, Ey Batîn.

Bu ilâhî isimler Kur'an'da aynı sırayla geçer.

Niyazımı, kulun Zekeriya'nın niyazını işittiğin gibi işit,

ki o (Zekeriya) Allah'a onu mirasçısız bırakmaması için yalvarır; Allah da yaşına ve karısının kısırlığına rağmen arzusunu yerine getirdi (III, 37 ve devamı).

*Sen'den Sana bir inâyet ile inâyet et bana, Sen'den Sana bir yardımla yardım et, beni huzuruna al, ve Sen'den gayrisi ile arama gir:*¹³ *Allah, Allah, Allah! Muhakkak ki bir şeriat olan Kur'an'ı sana indirmiş olan O, seni vaadedilmiş sona eristirecektir.*

Son ifade Kur'an'dan bir âyettir ve Medine'ye göç (*hicret*) vesilesiyle Peygamber'e gönderilmiştir. Burada ruhun dünyaya sürgününe değinilir: Allah, kendisini çağıran kişiyi, asıl yurduna, ebedîyete yani Allah'ın kendisine geri getireceğini vadeder.

Rabbimiz, katından bize bir rahmet ver ve işimizden bize doğruyu kolaylaştır (Kehf,18:10).

Kur'an'a göre, bu, Efes'teki yedi uyuyanların mağaraya sığındıkları anda yaptıkları duadır. Mağara kendi içinde düşünmenin tecrit edilmişliğini (*halvet*) mükümmel biçimde anlatır.

"Hiç şüphesiz, Allah ve melekleri peygambere salat etmektedirler. Ey iman edenler, siz de ona salat edin ve tam bir teslimiyetle ona selam verin" (Ahzâb, 33:56).

¹³ Bu Kur'an'daki âyeti hatırlatır (VIII, 24): "Allah kişi ile kalbi arasına girer (yahvıl)." Sûfi terimi olan *hâl*'in kökeni bu kökten gelir.

"Allah'ın salavatı, Selâm'ı, rahmeti ve berekât'ı Onun kulu, Onun resulü, ümmî peygamberi olan Efendimiz Muhammed'in ve onun ailesinin, sahabelerin üzerine Efendimizin mübarek ve kamil sözlerinin adedince olsun.

Allah'ın ilk ve eksiksiz yaratığına bahşettiği lütuflar O'nun yaratıcı sözleri kadar sayısız ve sonsuzdur.

"Üstünlük ve güç (izzet) sahibi olan senin Rabbin, onların nitelendirmekte olduklarından yücedir, gönderilmiş peygamberlere selâm olsun. Ve âlemlerin Rabbi olan Allah'a hamdolsun." (Sâffat, 37:180-182)



Berzah üzerine

SİMGELERİN ikili anlamının çok açık bir örneği, İslâm batınlığında¹ berzah ifadesinin kullanılışındadır. İslâm kelâmında *barzah* sözcüğü, genellikle, insan varlığının ölümden sonraki evriminde belirli bir ara durum anlamında kavranır. Ancak batınlık ona çok daha az kısıtlı bir anlam verirken, kendini, *berzah* terimine yer veren Kur'ân'daki âyetlerin metafizik yorumuna dayandırmaktadır. Bu âyetlerden birisi *Rahmân* sûresindedir: "*Birbiriyle kavuşup karşılaşmak üzere iki denizi salıverdi. İkisi arasında bir berzah vardır; birbirinin sınırını geçmezler.*" (57; 19–20)

el-Furkân suresinden başka bir âyet de şöyledir: "İki denizi (birbirine) salıp katan O'dur; bu, tatlı, susuzluğu giderici, bu da tuzlu ve acıdır. İkisinin arasında bir berzah ve aşılmayan bir sınır koymuştur." (25; 53)

¹bkz. René Guénon, *The Reign of Quantity and the Signs of the Times* (Baltimore, Maryland, Penguin Books, 1972), Bölüm 30, "The Inversion of Symbols". (Türkçesi: *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alâmetleri*, Çev: Mahmut Kanık, İz Yayıncılık, İstanbul, 1990.)

Tasavvufun bilinen yorumlarına göre, iki deniz Öz'ü ve Özellikler'i,² ya da, başka yorumlara göre, görünmeyen ile görüneni, biçimsiz ile biçimseli, doğrudan bilgi ile kurumsal bilgiyi vb. temsil ederler. Kısacası, iki deniz Varlık (*vücûd*) hiyerarşisinde az çok yüce ama her zaman birbirini izleyen dereceleri temsil ederler.

"Dışarıdan" görülen *berzah* ise ister istemez "bölme" ya da "ayırıcı unsur" gibi belirli bir anlama da sahip olarak, öteki-olmayan ilkesinin uygulanacağı bir şekilde yorumlanamaz. Ontolojik konumu açısından bakarsak, daha az gerçeklik açısından basit bir bölüm olarak görünürken, "yukarıdan" bakıldığında iki denizi birleştirici olarak görünür.

Demek ki *berzah*, yüce bir dünyanın bütünsel ışığını kırarak daha aşağı bir dünyanın değişik renklerine bölen bir prizmayla, ya da yine, tek bir değişim noktasından süzerek yukarıdan gelen ışınları birleştiren bir mercekle karşılaştırılabilir.

Yani *berzah*, bir sınır olarak görünen ayırıcı bir perspektifin çıkış noktası olduğuna göre, ancak bu anlamda ayırıcıdır. Ve bu açıdan, optik sinirin deldiği yerde, fiziksel gözdeki "kör nokta" denilen şeyle bir benzerlik kurulabilir.

Berzah'ın iki tamamlayıcı yönüne ilişkin bu etkenler, Sûfizmde bu ifadenin niçin bazen "kutupla" eşanlamlı olarak kullanıldığını yeterince açıklar.

"Belirli bir varoluş âleminin *berzah*'ı denen şey," diye yazar Şeyh Si Muhammed Tadilî-i Cedîde, "bu âlemi yönetip geliştiren kutuptan başka bir şey değildir."³

"Gelişme" ifadesinin kullanımından da görülebileceği gibi, şeyh Tadilî'nin kafasında öncelikle *berzah* teorisinin kozmolojik uygulama-

²Bu terimler Abdülkerim el-Cilî'nin *De l'homme Universel (el-insânü'l-kâmil)* adlı kitabında açıklanmaktadır, çev. Titus Burckhardt (Paris, Dervy Livres, 1975). İngilizce basım, *Universal Man* (Evrensel İnsan), çev. Angela Culme-Seymour (Sherborne, Beshara Publications, 1983).

³Büyük âlem. Bir Sûfî deyişine göre, "âlem büyük bir insana, insan ufak bir âleme benzer".

ları vardı: “Kevnü’l-kebir’de” bulunan dünyalar hiyerarşisi imgesinde, her dünya ya da her derecedeki insan bireyselliğinin başında, her insan yeteneğini belirli bir kutbun yönetmesiyle aynı şekilde, bir *berzah* vardır.”

Bunun en kolay görülebildiği yer zihni anlayış yetenekleridir; burada *berâzih* (*berzah*’ın çoğulu) hem duysal algılama yeteneklerini, hem de “özne” ile “nesne”nin eksenlerini oluşturur.

Şeyh Tadiî ayrıca şöyle der: “İnsanın bütün *berzah*ları, kalp⁴ olan ve Ruh âlemi ile bireysel *nefs* âlemini birbirine bağlayan merkezi *berzah*’ına bağlıdır.”

Bundan başka, kalbin fiziksel yönü çok açık biçimde *berâzih*’in farklı karakteristiklerini ifade eder, çünkü şeyh Tadiî’ye göre, “insan hiyerarşisinin *berâzih*’i simgesel olarak, sürekli ve kendiliğinden hem daralarak hem de genişleyerek aydınlık bir titreşimden çıkan çok sayıda gözle farkedilemez nokta olarak temsil edilebilir. *Berzah*’ın her nabız atışı yaşam ışığını dönüştürür. Bu dönüşüm tersine dönmese ve bireysel ihmalkarlıktan ölümcül biçimde “düşme eğilimi” sergilemesin diye, her zaman manevî yönelimle belirlenmeli ve *zikir* (efsun) ya da solunum bilimine bağlı yöntemlerle desteklenmelidir.” Belirli bir bakış açısıyla bakıldığında, bu yöntemler solunum aşamaları ile *berâzih*’in nabız atışları arasındaki benzerliğe temellenir.

Zikir ise, aynı zamanda, hatırlama ve unutkanlık denizleri arasında bulunan hafıza *berzah*’ına seslenme ile büyü arasındaki benzerlikleri görmemizi sağlayan “akla gelme” ya da “hatırlama” anlamına gelir.⁵

Berzah’ın karakteristiği olan Janus’un iki yüzlü doğası, birleştirme

⁴Bu bağlamda *kalb* sözcüğünün kökünün, KLB, “alt üst etme” fikrini anlatırken, KBL kökünün “birini diğerinin önüne koyma” anlamına geldiğini önemle belirtelim, nitekim *kible* (ibadet yönü) ifadesi buradan geliyordu; *kalb* sözcüğü, ayrıca, şekil verme sürecinde “olumsuz” ile “olumlu”nun yer değiştirdiğini gözönüne alırsak, “kalıp” anlamına geliyordu.

⁵Arapçada zamanın kullanımı aynı benzerliklerle anlatılabilir: ebedîyi simgelemek için fiilin şimdiki zamanı değil, belirli geçmiş zaman, daha doğrusu Arapçada buna denk düşen zaman kullanılmaktadır.

ve ayırmanın dikey anlamıyla ikili işlevi, genişleme ve daralmalarla yatay düzlemde ifade edilir. Bunlar açıkça aynı tamamlayıcı özelliğin çeşitli yönleridir. Temel bir mantıki ifadeye indirgenmiş olan bu ikililer, olumlama ve yadsımayla temsil edilebilir.

Böylece öğretisel *berzah* denebilecek olan *Şehâdet*⁶ formülünün benzer bir uygulamasını elde ederiz.

Şehâdet genelde iki parçaya bölünmüştür; birinci olan *Lâ ilâhe*'ya *en-nefy*, inkân, ya da *es-selb* bastırma denirken, ikincisi olan *illâ 'Llâh*'a *el-isbât*, olumlama, denir.

Bununla beraber, *Şehâdet*'i *berzah* teorisine daha da açık biçimde uygulamak için, üç parçaya bölünmelidir: *Lâ ilâhe*, *illâ ve Allâh*.⁷ Yadsıma, *Lâ ilâha*, "denizi" ile olumlama, *Allâh*, "deniz"i arasında duran *berzah illâ*'yı daha iyi anlayabilmek için de oluşturuca unsur-larına kadar ayrıştırılmalıdır: *În*: Bir koşul ifade ederken, *lâ*: olumsuz, bir yadsımayı ifade eder.

În'in koşullu bir olumlama olduğu anlaşıldığı zaman, *Allâh* gerçeğinden başkası olmaması koşuluyla *ilâhun*'a (*ilâba*'nın yalın hali)⁸ yeniden gerçeklik kazandırdığı için, *illâ*'da olumlama ile yadsıma, bütün formülün "çerçevesini çizen" olumlama ile yadsımanın tersi bir düzende bulunur.

Bu terslik doğallıkla basit bir sözcük düzeni sorunu değildir, çünkü, yeni işaret ettiğimiz gibi, *in* bize *ilâhun*'un yanılıcılığı kadar çabuk ulaşan Allah'ın inâyetinin "yansına noktası"dır; *ilâbe* terimi yerine olumlu bir nosyon koyarsak bunu görebiliriz; bu durumda, en azından yanılıcı olarak kendini olumladığı sürece yadsınacak ve Allah'ın sözleriyle ilke olarak ya da özünde özdeşleştiği sürece olumlana-caktır. Öbür yandan, *illâ*'nın ikinci parçası olan olumsuz *lâ*, bir anla-

⁶"Tanıklık"; başka bir deyişle, temel formül *Lâ ilâhe illâ 'llâh*, "Allah'tan başka ilah yoktur." Sözcük sözcük çeviri şöyledir: *Lâ*: olumsuz, *ilâbe*: tanrı, *in*: eğer, *lâ*: olumsuz (*illâ* biçiminde kısaltılmıştır) ve *Allâh*. Arap dilbilimcilerine göre, Allah adı aslında belirli artikel *El* ile *ilâhu* isminden (*ilâbe*'nin yalın hali) oluşuyordu.

⁷"İlah yoktur"; "eğer değilse"; "Allah".

⁸*İlâhun*: tanrı, *el-ilâhu*: Allah, *ilâbe*: olumsuzun -i hali.

mıyla *şehâdet*'in ilk parçasının "yansıma noktası", yani olumsuz *Lâ ilâbe*'dir: Formülün ilk *lâ*'sı belirsiz *ilâbun* biçimiyle ifade edilen "tanrı" nosyonunu olumsuzlarken, ikinci *lâ* aynı nosyonu belirli *Al-lah* biçimiyle öne çıkarır, bu da terimin kısıtlayıcı anlamına belirlenmezliği ve karşılaştırılmazlığı simgeler.

Demek ki *illâ* ifadesi çok açık biçimde *berzah*'ın iki fonksiyonunu gösterir; birincisi "yükselen" bir anlamda, başka bir deyişle görünenenden görünmeyene geçişte (tükenmişliğin ya da ölümün kör noktasını her zaman aşan bir geçiş ya da dönüşüm) aracılık olarak görünürken, ikincisi ilişkilerin tersine döndüğü bir noktadır.

Şehâdet, görünüşte birbirine zıt olan bu iki yönün "öteki-olmayan" kavramıyla (açıkça akıl âlemini aşan ve böylece *Şehâdet*'e belirli bir gereksizlik izlenimi veren bir anlayış) bütünleştirilebileceğini gösterir.⁹

Berzah'ın farklı yönleri Süleyman'ın Mührü diyagramında da görülebilir; bu, bizi, *berzah*'ın *el-insânü'l-kâmil*'le ilişkisini ele almaya götürür. "Evrensel İnsan", mikrokozmos ile makrokozmosun benzerliğini ifade ederek, gerçekten mükemmel bir *berzah*, ya da aynı anlama gelmek üzere mükemmel bir simgedir.

İslâmiyet'te Evrensel İnsan, varoluşun olumlu yönü olan bütün *hamdî*¹⁰ kendisinde toplayan *Mubammedun*'dur. Onun *berzah* olarak rolü, iki *Şehâdetâni*'nin ikincisiyle ifade edilir: *Mubammedun rasûlu'llâh*, (Muhammed, Allah'ın elçisidir).

İki temel formül, *Lâ ilâbe illâ'llâh* ile *Mubammedun rasûlullâh* karşılaştırıldığı zaman, ilkinde *berzah*'ın öncelikle dönüştürücü yönüyle (*illâ*: eğer olmazsa), ikincisinde aracı ve muhafaza edici (*rasûl*, elçi) yönüyle görüldüğü gözlenebilir.

⁹Bu pek çok fantastik *Şehâdet* çevirisine neden olmuştur ve en az yanlış olanlarından biri şöyledir: "Allah'tan başka ilah yoktur", bu çeviri, yetersizliği nedeniyle, pek çok insanın *Şehâdet*'i yalnızca çok basitçi bir "tektanrıcılığın" olumlanması olarak anlamasına yol açmıştır.

¹⁰Peygamber'in en özlü isimleri şunlardır: '*Abdullâh*, "Allah'ın kulu"; *Abmedun*, "yüceltenlerin en hayırlısı"; *Mubammedun* "yüceltilenlerin en hayırlısı"; *Abmedun*, *Mubammedun*'un batını yönü sayılmaktadır.

Burada *er-Rahmân* suresinin aşağıdaki âyetinin Sûfî yorumuna da değinmeliyiz: “Birbirleriyle kavuşup–karşılaşmak üzere iki denizi salıverdi. İkisi arasında bir engel (berzah) vardır; birbirlerinin sınırını geçmezler.” Söz konusu yorum Evrensel İnsan’la ilintilidir ve Peygamber’ir. “berzah” olduğunun, “iki deniz”in *Seyyidînâ ‘Alî* ile *Seyyidatnâ Fâtima* olduklarının olumlanması ibarettir.¹¹

Şeyh Ebû’l-Kâsım el-Kuşeyrî’nin¹² ünlü incelemesi olan *Risâletu’l-Kuşeyrîye* (Kuşeyrî Risalesi), pek çok şeyin yanı sıra, Sûflîğe özgü bazı “teknik terimler”in bir özetini de verir. Oryantalistler bu terimlerde bir tür dinsel psikoloji bulmaya çalışmışlardır ve bunun nedeni, aslında, Kuşeyrî’nin terimlerinin bazılarının duygular simgeciliğine ait olmasıdır. Bunda bir “psikoloji”, başka bir deyişle insan psişesi bilimi görmek yanlış değildi, çünkü psişik unsurların ya da enerjilerin gelişimi ve denetimi ister istemez yöntemde ya da “yol”da (*tarikât*) bütünsel bir parça oluşturur, ama Sûfî psişe biliminde varolan simgesel perspektifin (ona bütün manevî anlamını kazandıran perspektif) farkında olmamak yanlıştır.

Yukarıda formüle ettiğimiz *berzah*’la ilgili etkenleri Kuşeyrî Risalesi’nin bazı bölümlerine uygularsak, bazılarının “dinsel psikoloji” dediği şeyin özünde metafizik olan doğası kolayca görülebilir.

Berzah’ın ikili doğasının, yoğunlaşma ve genişleme aşamalarının birbirinin yerini almasıyla kozmik bir düzeyde yansıdığını daha önce görmüştük. Duygular dünyasında bu iki aşama, en doğrudan biçimde, psişenin “gerçeklik” olduğu düşünülen şeye tepki gösterdiği iki ilksel yolda görülebilir: Bir yandan bilincin merkeze doğru daralması olan korkuyla, öbür yandan genişleme olan sevinç ya da umutla.¹³

¹¹ Ali batını *Halîfe* iken, Fâtima, Peygamber’in kızı ve Ali’nin karısıdır.

¹² el-Kuşeyrî, Ebû Ali ed-Dakkâk’ın izleyicisiydi ve 986’dan 1074’e kadar yaşamıştı.

¹³ Sevince uygun düşen bu genişleme, tam karşılığı göğüsün neşeyle dolması anlamında “genişlemek” olan *inşarabe* (“sevinmek”) fiiliyle Arapçada tamamen kendiliğinden ifade edilir. O da “sevinmek” anlamına gelen *inbasata* fiili de, etimolojik açıdan, “genişleme” anlamına sahiptir. Korku ile büzülme arasındaki benzerlik için çeşitli dillerden örnekler verilebilir; burada yalnızca, özellikle açık bir örnek olarak, Almanca *Angst*, “korku” sözcüğü ile Latince *angustus*, “dar”, arasındaki ilişkiyi belirtelim.

Bu iki aşamayı evrensel düzenle durmadan bütünleştirme söz konusu olduğu zaman, onlar artık, kendilerini dışsal olarak kavranan bir şeyle ilişkilendirilebilirler. Korku (*el-hayf*) ve umut (*er-recâ*) Allah'a yani Evrensel Zât'a yöneldiği zaman, bu nedenle psişik alandan çıkmazlar, ama belirli bir anlamda, artık düzensiz dürtülere bağlı kalmadan, belli bir ritme kavuşturulabilirler; onların belirli bir tarzda zaman içindeki "Mevcudiyet" ve mekan içindeki "Merkez" tarafından belirlendikleri söylenebilir: Onları yönlendiren kutup ve yöneldikleri amaç bir ve aynı gerçekliğe dönüşür.

Korku ve umut aşamaları, dolaylımsız mevcudiyetin sürekli faaliyetiyle belirlenir ve özümseir, üstelik öyle bir tarzda ki, onları gerçekleştiren *fakîr*¹⁴ "zamanın oğlu" (*ibnu'l-vakt*) olmuştur, daha temel yönleri açığa çıkaracaklardır ve "daralma" (*kabz*) ve "genişleme" (*bast*) gibi daha genel kozmolojik anlam taşıyan ifadelerle adlandırılabilirler.¹⁵

Bunlar, daha sonra, yaklaşık olarak "azametın dehşeti" diye çevrilebilecek bir ifade olan *heybet* ile *üns*, "candanlık"ın tamamlayıcı aşamaları haline gelebilirler.

Biri diğerine oranla düşünülen —ki bu aynı düzlemde ortaya çıktıklarının düşünülmesi gerektiğini gösterir— "daralma" ve "genişleme" aşamalarından söz edilebilirken, *gaybet* ("hiçlik" ya da "kendinden geçme") ile özdeşleştirilen bir *heybet* durumundan söz edilir. Burada yataydan dikeye doğru bir geçiş vardır; bunu tersine çevirirsek, *berzah*'ın dar kapısı sayesinde, hiçlik (*fark*, yani ayrılık dünyasında) *Huzûr*'a (*cem*, yani birlik dünyasında) dönüşür.

el-Kuşeyrî, el-Cüneyd'in şu sözlerini aktarır:¹⁶ "Allah korkusu beni daraltır (*kabz*), O'na bağlanan umut beni genişletir (*bast*); *Haki-*

¹⁴Allah'ta ya da Allah için "yoksul".

¹⁵Allah'ın isimleri arasında şunlar da vardır: *el-Kâbiz* "daraltan" ya da "kavrayan" ve *el-Basit*, "genişleten".

¹⁶Ebü'l-Kâsım el-Cüneyd, İranlı bir aileden geliyordu ve 910'da öldüğü Bağdat'ta yaşamıştı. En büyük ustalardan biriydi ve kendisine "hikmet sahiplerinin tавusu" deniyordu.

kat beni birleştirir ve *Hakk* beni ayırır. O beni korkuyla daraltırsa beni kendimden ayırır (*efnani 'anni*) ve umutla genişletirse kendime döndürür. O beni Hakikat'le birleştirirse kendi Huzur'una alır, Hakk ile çeker, adalet'le ayırırsa kendimden başka bir şey olanın tanığı yaparak beni O'ndan saklar.”



İmam Gazâlî'nin¹ Esmâü'l-Hüsna yorumundan parçalar

(*el-maksud el-esna fi şerhi esma illabi'l-'hüsna*)

ER-RAHMÂN, *er-Rabîm*, İlâhî Rahmet, her ihtiyacı karşılması anlamında kusursuz, hak edenlere de hak etmeyenlere de ihsan edilmesi anlamında mutlaktır.

Yukarıda anılan iki isimden ilki (*er-Rahmân*) başkalarına uygulamaz, yalnızca Allah'a özgüdür. Bundan dolayı kullanımında *Allah* adına yaklaşır. De ki: "İster Allah'ı çağırın, ister Rahman'ı veya her ne-yi olursa olsun çağırın, en güzel isimler O'nundur."² (Kur'ân)

er-Rabîm'in özelliğinde "kul"un (mümkinatı belirlediği için Mutlak olan "Rab" tarafından belirlendiği —*merbâb*— için (varlığı) mümkün varlık, 'abd) yer alması etkin bir cömertlik oluşturur. *er-*

¹Ünlü Süfi ve ilâhiyatçı Ebû Hâmid et-Tûsî el-Gazâlî (1058-1111).

²İslâm kelimasında kullanılan zaman simgeciliğine göre, Allah *er-Rahmân* (yaratmadan "önce" sonsuz iyiliği kendinden toplayan) "iken", yaratıştan "sonra" *er-Rabîm*'dir (merhametini gösteren). "Önce" deyişiyle başlı başına ilke anlatılırken, "sonra" ile görünüm kastedilir. Hıristiyanlık da benzer bir zaman simgeciliği kullanılır, ama tersi bir biçimde: İsa zamanın ortasındadır, insana ve dünyevi olana dair "Eski ahit" kullanılırken Allah'a ve Gökyüzü'ne değinilirken "Yeni Ahit" kullanılır.

Rabmân sıfatına katılması mazhariyeti, kendi nefsinin yönleri olarak bütün insanî kusurlarını kavramasıdır.



el-Melik

el-Melik, Varlığı ve sıfatlarıyla, herşey her bakımdan ona bağlı olarak var olurken, kendisi her varlıktan bağımsız olandır. Bu ilâhî isme mazhar olmak, peygamberlik halidir.



el-Kuddûs

el-Kuddûs, algılanabilir, tasavvur edilebilir ve kavranabilir her türlü nitelikten arınmış olan. Bu ilâhî niteliğe mazhar olma saflık ve manevî teklikle ilintilidir.



es-Selâm

es-Selâm, her türlü noksanlıktan ve ayıptan azade olandır. Ancak *Al-lah* sayesinde bütünlük olabilir. Bu ilâhî özellik manevî yönden bütünleşmedir (varoluş dengesizliğinin ilâhî Denge'ye, *es-Selâm*, dönüşüyle mümkünün Mutlak'ta yeniden bütünleşmesi).³



³Dengesizlik kozmik dışışallaştırmanın bir etkisiyken, saf Varoluş dengeye ya da farksızlaşmaya denk düşer. "Dışsal dengesizlik" ile "içsel denge" arasındaki bu ayırım, inanlık âleminin "İslâmiyet bölgesi" (*dâru'l-islâm*) ile "savaş bölgesi"ne (*dâru'l-barb*) ayrılmasında da görülür. *el-İslâm* amaç olan *es-Selâm* 'a uygun düşerken, "barış evi" ya da "huzur bölgesi" (Kur'an'daki ifade) olan *dâru's-selâm*, Kâbi tarafından yeryüzünde canlandırılır. İnsan mikrokozmosunda selâm evi —yani Kâbe— kalpe temsil edilir. "Kalbe hac"çı yerine getirdiği dikkate alındığında (Râbi'a el-Adeviye'nin) Mekke'ye hacca gitmeyi niçin ihmal ettiği anlaşılabilir; başka bir deyişle, "selâm" a ulaşılmış olsa bile, o, dışşallaşmış varoluşun kargaşasının altında "zaten vardır". Bundan başka, haklı bir savaşın hedefinin gerçek barış olduğu hatırlanırsa, ruhun "kutsal savaş"ının (cihad) rolünü anlamak kolaydır: İçsel "cihad" aslında başka bir savaşın, dünyevi tutkuların ölümsüz ruha ve saf akıla karşı yürüttüğü savaşın ortadan kaldırılmasıdır.

el-Mü'min

el-Mü'min, güvenlik verendir. Buna mazhar olan kul başka yaratıklara güvenlik sağlar; onların sığınağı ve modeli olur.

*el-Mühbeymin*

el-Mühbeymin, kendi öngörüsü, mahareti ve koruyucu gücüyle yaratıkları kollayandır. Demek ki bu isim, sentetik bir tarzda, önceden bilme, güçlü olma ve vakıf olabilme özelliklerini kapsar. Bu yüzden eski kutsal kitaplarda görülen isimler arasında sayılır. Bu ilâhî özelliğe inanan kişi hep tetikte durur, devamlı uyanık olur ve manevî denetim altında bulunur.

*el-Azîz*

el-Azîz, bir ve aynı zamanda ön planda, ender bulunan, kıymetli ve ulaşılamaz olandır. Bu özelliklerden biri görülmüyorsa bu ismi kullanmak olanaksızdır. Örneğin güneş parlıyorsa kendince eşsizdir, ama ona ulaşmak (örneğin, bakarak) zor değildir; bu yüzden *el-Azîz* ismi güneş için geçerli olmaz. Nadir olmanın mükemmelliği (metafizik olarak) Birlik'le özdeşleştirilebilir. Bu ilâhî özelliğe inanan kul ender bulunan yüce manevî ustalarla karşılaştırılabilir.

*el-Cebbâr*

el-Cebbâr, muktedirliğiyle herşeye nüfuz edendir (O'nun dışında olan hiçbir şey yoktur ve sonuçta O erişilmez olandır). Bu özelliğe mazhar olan kul başkalarından etkilenmez; her yaratık karşısında kendi doğasıyla etkili olur ve ancak kendi bireyselliği tükenmiş (*fenâ*) biri tarafından farkedilir.



el-Mütekebbir

el-Mütekebbir, Kendisi karşısında ihmal edilebilir olduğu için herşeye yukarıdan bakan ve Kendi özü (*zât*) dışında büyüklük ya da üstünlük tanımamandır. Bu özelliğe mazhar olan kul manevî vakara sahiptir (başka bir deyişle, ruhun gücünün kalp-akıl ve dolayısıyla Ben üzerinde yoğunlaşması ve ruhtan kopan görünümlere azametli bir bakış anlamına gelir).

*el-Halîk; el-Bâri'; el-Musavvir.*⁴

Bazı insanlar, hepsi de yaratma eylemini ifade eden bu üç ismin eşanlamlı olduğunu düşünürler; ancak bu doğru değildir: Hiçlik'ten (*adem*) varlığa (*vücûd*) giden herşey, ilkin ilâhî belirlenimin (*takdir*)⁵, sonra ilâhî görünümün (*icad*)⁶ ve son olarak ilâhî şekil vermenin (*tasvir*)⁷ nesnesidir. Allah, her şeyi varoluş terazisine (*kadr*) vurması itibarıyla Yaradan'dır (*Halîk*); varoluşu farketmesi itibarıyla Kusursuz Yaratan'dır (*Bâri'*) ve ortaya çıkmış biçimlere kusursuz güzellik verecek güçte olması itibarıyla Şekil Veren'dir (*Musavvir*). Allegorik bir hikaye olarak bir ev inşaatını aktaralım: Öncelikle mimar evin boyutlarının krokisini çıkarır ve gerekli olacak inşaat malzemelerinin miktarını belirler, sonra usta binayı diker ve son olarak zanaatkâr güzelleştirir...

“Şekil Veren” (*el-Musavvir*) ismi, şeylere kusursuz bir düzen verdiği ve tam güzellik kazandırdığı için Allah'ı anlatır. Bu, ilâhî faaliyetin özelliklerinden biridir. Bunun anlamını tam olarak kavramak için, dünyanın biçimini bütünselliğiyle ve ayrıntılı biçimde bilmek gerekir,

⁴Bu Allah isimleri üçlüsü Kur'an'da bu sırayla zikredilir.

⁵Bu, “varoluş terazisi”nin, Varlık'ın tamlığını şöyle ya da böyle algılama “kapasitesi”nin atfedilmesidir. Sonradan *el-Bâri'*nin hareketiyle gelişen bu kapasite”dir (*kadr*). Demek ki yaratıcı fiil ilâhî Akıl'daki görünüm ihtimallerinin belirlenmesine benzemektedir.

⁶“Mevcudiyet”.

⁷Bu sözcükle sanatsal faaliyet, özellikle resim de anlatılır.

çünkü bütün dünya tek bir kişi modeline göre biçimlenir ve bu kişiler tek bir amacı gözeterek koordine edilirler.

“Kul” un bu ilâhî isme mazhariyeti, insanın sanki ona bakıyormuş gibi biçimini alana kadar, kendisinde bütün kozmosu temsil etmesini yansıtır.⁸ Bu küllî bakıştan sonra, örneğin, insanın bedensel biçiminin uzuvları ve organlarıyla birlikte özgül şekillerinin düşünülmesiyle sonuçlanır. Oluşma, onların bileşimi ve aralarındaki farklılıklarının ilkelere anladığı zaman, dikkatini bu organlar aracılığıyla işleyen bilişsel niteliklere yöneltecektir; benzer şekilde, hayvanlar ve bitkiler biçiminde, içe ve dışa doğru ikili yönleriyle⁹ ve kalbinde herşeyin biçimini ve ruhunu kavrayana kadar kendi anladığı ölçüde dikkatini toplayacaktır. Bütün bunlar aslında yalnızca fiziksel biçimlerle ilgilidir ve bu da manevî düzenin bilgisiyle karşılaştırıldığında ancak görelî bir anlama sahiptir. manevî düzen melekler hiyerarşisinden oluşur ve yıldızların hareketlerini, insanın kalbinde rahmetin etkilerini ve hayvanlardaki içgüdünün dürtülerini yöneten meleklerin çeşitli işlevlerini gözönüne alır.¹⁰ İnsan böylece, varoluş biçimine denk düşen ihmal edilebilir olanı özümleyerek bu ilâhî isme katılmış olur; çünkü bilim, bilginin nesnesinin biçimine benzeyen içe dönük bir biçimden başka bir şey değildir.¹¹ Allah'ın biçimlere sahip olduğu bilgisi, bu biçimlerin özleriyle

⁸Bu, bütün geleneksel uygarlıkların sahip olduğu türden, tam kapsamlı ve türdeş bir fiziksel kozmos anlayışını gerektirir. Bu tür bir “bakış” daima ve ancak bir simge olacaktır; asla bundan başka bir şey olamaz. Modern kozmografi ne kadar ilerleme kaydetmiş olursa olsun, fiziksel dünyanın bütünselliği inceleme araçlarımızla oldukça aşılabacaktır. Antik ve orta çağlardaki dünya anlayışları doğal bir deneyime denk düşüyordu; bundan dolayı, bütünsel kozmosun niteliksel bir sentezinin araçlarıydılar. Oysa modern çağın yıldız evrenine dair anlayışları bir tefekkür sağlayamayacak kadar çok soyut ve dolaylıdır; aynı zamanda, çevre gerçekliği ile insan öznesi arasında müthiş bir oransızlık yaratan materyalist bir bakış açısını yansıtır: Her dünya anlayışının temelinde insan zihninin bir içeriği olduğunu, her içsel hakikatini unutan bir anlayıştır bu.

⁹Demek ki hayvan ve bitki biçimleri, objektif biçimsel karakteristikleri bakımından ve bilincin çeşitli kipliklerinin dışavurumları olarak anlaşılmalıdır.

¹⁰Bunlar, küllî akl'ın kişisel-olmayan, zihinsel-olmayan ve bireysel-olmayan biçimidir. el-Gazali'nin değindiği üçlü anlam bakımından zengindir.

¹¹Modern bilim bu basit gerçeği gözardı eder aslında. el-Gazali'nin verdiği tanım

(*el-a'yân*) varoluşunun¹² nedenidir; özlere barınan biçimler de insan kalbindeki ihmal edilebilir biçimlerin fiilileşmesinin nedenidir. Bu şekilde “kul”, *el-Musavvir* ismi sayesinde bilimin farkına varır. İnsan ihmal edilebilir biçimleri özümleyerek kendisi “şekil veren”e (*Musavvir*)¹³ dönüşür, ama bu özellik onda yalnızca imkânî bir tarzda bulunur. Gerçeklikte bu biçimlerin hepsi insanda ilâhî bir yaratma eylemiyle fiilileşir, yoksa bireysel yaratımla değil;¹⁴ bununla birlikte, kul kendisini *Rahman*’ın insafına terkeder, çünkü “İçlerinde taşıdıklarını değiştirmedikçe, Allah bir kavmin kaderini değiştirmez” (Kur’ân); aynı anlamda Peygamber de şöyle demiştir: “Bu dünyada Allah size birçok kez merhametini gösterir; siz bu merhameti kabul etmeyecek misiniz?”

Yaradan *el-Hâlik* ve Kusursuz Yaratan *el-Bâri* isimleri “kul” a ancak dolaylı bir şekilde, kulun bilimine temellenen kuvvetinin gelişmesiyle geçer... Bireye ancak mümkün ve geçici bir tarzda atfedilebilecek *Hâlik* ve *Bâri* isimleri gibi yalnızca Allah için kullanılacak ilâhî isimler (aslında çoğu öyledir) ve ayrıca gerçekte yaratık isimleri olan, Allah’a ancak geçici ve bütünüyle simgesel bir tarzda uygulanabilecek başka isimler *es-Sabûr* (sabreden) ve *eş-Şekûr* (şükreden) de vardır...



el-Gafûr

el-Gafûr, güzelliği koruyan ve günahların çirkinliği gibi çirkinlik-

spekülasyona açıktır. Bilgi ya da marifet ise aklın nesnenin özüyle özdeşleşmesidir.

¹²Çünkü değişmez özlere içerikleri (*el-a'yân*’s-*Sâbite*) genelde açığa çıkmazlar; onların “varoluş”u yoktur, yalnızca “daimilikler”i (*subût*) vardır.

¹³“Sanatçı” anlamına da gelen bir terim. Burada gerçek sanatı kutsal bilime bağlayan bağ görülebilir.

¹⁴Bireysel yaratım ancak ilâhî yaratım çerçevesinde gerçekleşebilir ve ilâhî yaratımın devamından başka bir şeyi temsil etmez.

¹⁵Söz konusu Allah’ın ismi bağlamında, Peygamber’in bu hadisi, geleneksel bakış açısına göre düşünülen sanatın doğasına, yani hem bir sanat hem de bir bilim olarak bir imayı barındırır. Gerçek sanat insanın yaratıcı faaliyetinde ilâhî yaratma eyleminin devamını gerçekleştirmektedir.

leri saklayandır; O, çirkinlikleri bugünkü dünyada üstlerine bir perde "örterek" ve sonraki dünyadaki sonuçlarını ortadan kaldırarak saklar, çünkü "bağışlayıcılık" (*el-gafr*) sözcüğü sözcüğüne "örtme" (*es-sitr*) anlamına gelir. Allah ilkin iç uzuvların çirkinliğini bedensel biçimin güzelliğiyle örterek "affeder", sonra sefil düşüncelerin ve kötü imaların yerini saklayarak "affeder", öyle ki kimse onları tespit edemez ve sonunda Allah günahları azaltarak affeder¹⁶... Bundan başka, Allah (Kur'an'da), insan inancına sadık kalırsa erdem elbisesiyle örterek, insanın ahlâkî çirkinliğini güzelliğe dönüştüreceğini vadetmiştir.¹⁷

Bu ilâhî isme mazhar olan "kul", kendinde saklaması gereken şeyleri başkalarında da "örtmelidir."¹⁸ Çünkü Peygamber şöyle demiştir: "Bir kişi bir müminin bir kusurunu örterse, Allah da Haşir gününde onun kusurunu örter." Bu özelliğin karşı kutbunda iftira, ihbarcılık, intikam ve kötülüğün kötülükle cezalandırılması vardır; tam tersine, bu, varlıkların sahip olduğu iyiliği ortaya çıkararak insana aittir. Her yaratığın güzel ve çirkin, kusursuz ve kusurlu yanları vardır; kim ki onların çirkinliklerini görmezlikten gelir ve yalnızca güzelliklerinden bahseder, onlar gerçekten ilâhî Gufran'a kavuşurlar.¹⁹ Nakledildiğine göre,

¹⁶Günah ya da suç, varlığın normal dengesinin bozulusudur. Varlığın farklılaşmış bolluğunun ifadesi olan ilâhî bağışlayıcılıkla, işlenen suçlar bütünsel kozmik dengede "boğulmuş" gibi olurlar.

¹⁷"Seyyati hasenate çeviririz" (Kur'an). Varlığı, insan olanaklarının bolluğunu temsil eden Cennet durumuyla bütünlendirerek ortaya çıkan tesadüfi sapmalar nötralize edilir ve tekrar olumlu yönlerine döndürülür: Genelde suç, iyile kötünün, gerçekle gerçeğin karşıdır; onun ontolojik bakımdan olumlu içeriği, suçun, bilinmez bir şey olduğu sürece, varlığın derinlere kök salmış ve temel eğilimini temsil etmemesi koşuluyla, iyile ya da gerçeğe duyulan özlemdir; bu durumda, Cennet durumuna tekrar dönmek olanaksızdır. Aşk da, kendisi dışında, çirkinlik olarak görünen şeyi güzele değiştirme erdemine sahiptir. Cinsel aşkın hayvani yönü bu şekilde güzele dönüştürülür.

¹⁸İslâmî perspektife göre, birinin günahlarını, başka biri tarafından açığa vurulmuşsa, açıkça itiraf etmesi övülecek bir şey değildir, çünkü insanın kendi çirkinliğini onun önünde sergilemesi komşusuna saygısızlıktır; ayrıca günahını ortaya koymak başkalarına zarar da verebilir. Allah'ın da affederek saklayacağı umuduyla günahını saklamalıdır.

¹⁹Nasıl "Bağışlayıcılık" isminin anlamı *el-Hakem* (Hüküm Sahibi) ile *el-Hakim* (Hikmet Sahibi) isimlerinin anlamlarını dışlamıyorsa, ilâhî merhametin taklit edilmesi

Hız İsa —selâm onun üzerine olsun— müritleriyle seyahat ederken, dayanılmaz bir kötü koku yayan bir köpek leşinin yanından geçmişler. Müritlerinden biri, “Bu leş ne kadar pis kokuyor!” diye bağırır. Hz. İse ise şu cevabı vermiş: “Dişlerinin beyazlığı ne kadar güzel!”



el-Kabhâr

el-Kabhâr, düşmanlarının gururunu onları yok ederek ve aşağılayarak kırandır; Allah’ın dışında, O’nun hakim olmadığı ve gücünün yetmeyeceği hiçbir şey yoktur.²⁰

İnsanlar arasında hakim olan düşmanlarına boyun eğdirendir. İnsanın düşmanı, kendinde barınan kendi nefsidir.²¹ Şeytan onu aldattığı için düşmanıdır. İnsan kendi nefsinin arzularına hâkim olabildiği ölçüde, nefsin tutkularıyla yıkımı hazırlayan şeytanı fetheder. Şeytanın tuzaklarından birisi cinsel iştahdır; bu arzuya boyun eğmeyen birisi artık bu tuzağa yakalanamaz; aynı durum, dinsel disiplinler ve aklın ölçütleriyle arzulara hâkim olan kişi için de geçerlidir.²² Teninin arzula-

de, manevi insanda, ayırtmayı ya da farketmeyi ve toplumsal düzenden sorumlu monark örneğinde adil yönetimi dışlamaz. Ayrım yapılması, tek tek varlıkların özleri için değil, doğruları ya da yanlışları ifade ettikleri sürece fikirler ve eylemler için geçerlidir. Şeriat’ taki öngörüldüğü biçimiyle toplumsal adalete gelince, başkalarının güvenliği açısından önyargı duyulmaksızın gizli kalabilecek bireysel motivleri ortaya çıkarmaktan kaçınır. “Allah’ın hakları”nın ihlalleri ile “insan hakları”nın ihlalleri arasında ayrım yapılır. İlk örnekte yargıç, Allah’ın suçluyu affedebileceğini düşünerek merhametli olmalıdır. Genelde şahitleri sanık aleyhine kanıt göstermekten caydırılırlar ve sanık, başkalarının hakkı çiğnenmiyorsa, suçunu reddetmeye davet edilir; buna rağmen suç kanıtlanırsa, hüküm kararlılıkla kesilecektir. Bu uygulamanın modeli Peygamber’in davranış tarzıdır.

²⁰Yaratığın uğradığı kısıtlamaların ilki ve en evrenseli, onun için, aşkın ve mutlak Birlik halindeki Zât’a (*Ebadiyet*) yaklaşmanın olanaksızlığıdır. Gerçekten de Zât’ı yalnızca Zât bilebilir; manevi bir durum olarak bu bilgi, yaratığın ortadan kalkması (*mabû*) anlamına gelir. Bu anlara göre, Kahreden’in (*Kabhâr*) ilâhî yönü doğrudan doğruya her şeyi kapsayan Birlik’ten gelir, öyle ki O’nun “dışında” hiçbir şey bulunmaz ve bu nedenle O’da “dışardan” ulaşılamaz; başka bir deyişle, Allah “kavranamaz”, çünkü her şeyi “kavrayan” O’dur.

²¹Başka bir deyişle, “ten”le özdeşleşen tutkulu ruh.

²²Ruhun en kusursuz hakimiyeti kendi mahiyetini bilmektir. Bu durumda, insan,

rına egemen olan herkes bütün dünyaya da egemendir, kimse onun hakkından gelemez, çünkü başka birinin ona yapabileceği en büyük kötülük bedenini öldürmek olur; bedeninin ölümü de ruhunun yaşama olacaktır, çünkü yaşarken tutkularını öldüren insan öldüğünde yaşar. "Allah yolunda öldürülenleri sakın 'ölüler' saymayın. Hayır onlar, Rableri katında diridirler, rızıklanmaktadırlar." (Âl-i İmrân, 169)

Not

Allah'ın isimlerinin toplam sayısı doksan dokuzdur. el-Gazali'den çevrilen parçalarda yer almayan isimler şöyledir:

el-Vehbâb (İhsan Edici), *er-Rezzâk* (Rızık Verici), *el-Fettâb* (iç gözü, başarı ve zafer yolunu açıcı), *el-'Alim* (Herşeyi Bilici), *el-Kâbız* (Sikan, Daraltan), *el-Bâsıt* (Ferahlık Veren), *el-Hâfid'* (Haddini Bildirici), *er-Râfi'* (Yüceltici), *el-Mu'izz* (Şerefliendirici), *el-Muzill* (Zelil Kılıcı), *es-Semi'* (Herşeyi İşitici), *el-Bâsir* (Herşeyi Görücü), *el-Hakem* (Yargılayıcı), *El'Adl* (Adil), *el-Latif* (Herşeye nüfuz eden, lûtfeden, İncelikle Yaratan), *el-Habîr* (Herşeyden Haberdar Olan), *el-Halîm* (Hoş Davranan), *el-'Azim* (Yüce), *el-Gafûr* (Affedici), *eş-Şekûr* (Değer Bilen), *el-'Alî* (En Yüce), *el-Kebîr* (Mutlak Olarak Büyük), *el-Hafîz* (Koruyan), *el-Mukîr* (Güç Veren), *el-Hasîb* (Herşeyin Hesabını Bilen), *el-Celîl* (Ulu), *el-Kerîm* (Cömert), *er-Rakîb* (Gözeten), *el-Mucîb* (İcabet Eden), *el-Vâsî* (Herşeyi Kuşatan), *el-Hakîm* (Hikmet Sahibi), *el-Vedûd* (Şefkatli), *el-Mecîd* (Azametli), *el-Bâ'is* (Yeniden Yaratan), *eş-Şebîd* (Herşeyi Bilip Müşahede Eden), *el-Hakk* (Adil-i Mutlak), *el-Vekîl* (Güvenilir), *el-Kavî* (Kuvvetli), *el-Metin* (Sağlam), *el-Velî* (Koruyucu Efendi), *el-Hamîd* (Övülmeye Layık), *el-Muhsî* (Herşeyin sayısını bilen), *el-Mubdî* (Yoktan Vareden), *el-Mu'id* (Ashına Çeviren), *el-Muhyî* (Hayat Veren), *el-Mumîr* (Ölümü Veren), *el-Hayy* (Diri), *el-Kayyum* (Ezelden Ebede Kaim, Daim ve Varolan), *el-Vâcid* (Vücuda Getiren), *el-Mâcid* (Soylu),

doğası gereği entellektüel olarak, Allah'ın dünyayı "içine aldığı" gibi, kendi nefsinin "içine alır".

el-Vahid (Eşsiz), *el-Ehad* (Bir), *es-Samed* (Hiçbir şeye muthaç olmayan), *el-Kadir* (Kudret Sahibi), *el-Muktedir* (Herşeyi Belirleyen), *el-Mukaddim* (Evveli Olmayan), *el-Mü'ebbir* (Tehir Eden), *el-Evvel* (İlk), *el-Abir* (Son), *ez-Zâbir* (Apaçık), *el-Bâtın* (Gizli), *el-Vâli* (Herşeyi İdare Eden), *el-Mütte'âli* (Çok Büyük), *el-Berr* (İyilik Yapan), *et-Tevvâb* (Rahmet ile Bağışlayan), *el-Muntakim* (İntikam Alan), *el-'Afuw* (Günahları Affeden), *er-Râ'uf* (Acıyan), *Mâlikü'l-Mülk* (Herşeyin Mutlak Sahibi), *Zâl-Celâl-Ve'l-İkrâm* (Azamet ve İkrâm Sahibi Olan), *el-Muksit* (Hak ve Adalette İş Gören), *el-Câmi'* (Toplayan), *el-Ganî* (Zengin), *el-Muğni* (Zengin Eden), *el-Mâni'* (Engel Olan), *Ed-Dârr* (Eksilten), *en-Nâfi'* (Fayda Veren), *en-Nûr* (Aydınlık Veren), *el-Hâdi* (Hidâyete eriştiren), *el-Bedi'* (Kimseye Benzemeyen), *el-Bâki* (Daimi ve Sonsuz Olan), *el-Vâris* (Mirasçı), *er-Raşid* (Doğru Yola Götüren), *es-Sabûr* (Çok Sabır Gösteren).



İslâmî eğitimde güzel sanatların rolü

ÖNCE modern akademik öğretilerde İslâm sanatının kapladığı yeri ele alarak başlayalım, çünkü İslâm'ın çoğu öğrencisi ilk defa bu öğreti —ya da daha özgün olarak arkeoloji ve sanat tarihi— yoluyla İslâm'ın sanatsal mirasıyla yüz yüze gelirler. Arkeoloji ve tarih hümanistik felsefesinin, yani bütün manevî değerleri yalnızca insani özelliklere indirgeyen bilinemezci bir felsefenin kardeşi olarak onsekizinci yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıkmış tek bir bilimin iki ayrı koludur. Bundan dolayı, eşi görülmedik bir biçimde çok sayıda değerli veriyi toparlayıp ve aynı şekilde sayısız kıymetli eserin korunmasına katkıda bulunsa da, bu bilimin İslâm sanatının genel tarihi yanında onun manevî özünü de kavrayabileceğinden kuşku duyabilirsiniz.

Arkeoloji ve sanat tarihi, sanat eserlerinin tarihi analizleri temeli üstüne kurulmuştur. Böyle bir analiz pekala nesnel sonuçlar doğurabilir, ama bize zorunlu olarak şeylerin asıl bilgisini vermez. Tersine, bu analiz, bir taş duvara bakan bir adamın her bir taşın kaynağını araştırarak duvarın *varlık nedenini* (raison d'être) anlamaya çalışması gibi, daha kapsamlı bilgiler pahasına ayrıntıları kısa kesme eğilimindedir.

Bu, İslâm sanatının kaynağını, her bir elementi kendisinden önce gelen Bizans, Sasani, Kıpti ve benzerleri gibi bazı sanatlara taşıyarak, açıklamaya çalışan çok sayıda akademisyenin yaptığı şeydir. Bu akademisyenler İslâm sanatının öz yapısından gelen orijinal birliği kavriyamamışlar ve İslâm'ın ödünç aldığı tüm elementlere vurduğu "damga'yı unutmuşlardır.

Sanat tarihinin doğu medeniyetleri sanatları üzerine yaptığı araştırmalardan çok sayıda yeni atılımlar sağladığı doğrudur. Ancak, sanat tarihi hiçbir zaman kendisini orijininde yatan belli önyargılardan kurtaramadı. Sanki bir sanat eserinin asıl niteliği onun güzelliğinden gelmiyor ve sanki güzellik o anın psikolojik atmosferinden bağımsız değilmiş gibi, bir sanat eserinin değerini onun gerçek ya da varsayılan 'orjinallik' derecesi ya da onun 'devrimci' nitelik taşıyıp taşımadığına bakarak değerlendirme alışkanlığı olarak bu önyargılar çok derinlere kök salmıştır. Çoğu sanat tarihçileri öncelikle sanatçının kişiliği ile ilgilenmiş, ama bir sanat eserinin ortaya serebileceği manevî gerçeğe gözlerini kapamıştır. Onların kavramaya çalıştıkları böyle bir sanatsal ifadeye neden olan psikolojik dürtüdür. Şimdi bu bireycilik ya da psikolojizm olarak adlandırabileceğimiz akım hiçbir zaman bireysel sorunların ya da deneyimlerin sahnesi olmamış İslâm sanatının ruhundan olabildiğince uzaktır. Müslüman sanatçı, İslâm oluşuyla yani ve İlâhî kanunlara "boyun eğmesi" sayesinde güzelliği üretenin ya da yaratanın kendisi olmadığının, bir sanat eserinin ancak kâinatta düzene itaat ettiği oranda güzel olduğu ve bu yüzden evrensel güzelliği yansıttığı gerçeğinin her zaman bilicindedir: *elhamdulillâhî vahdehu*. Bütün prometeci yaklaşımları dışlayan bu bilinç, sanat eserlerinin de gösterdiği gibi, hiçbir zaman sanatsal yaratıcılığın coşkusunu küçümsemez. Bu bilinç daha çok İslâm sanatına yüce ve her halde kişiler üstü bir nitelik kazandırır. İslâm düşüncesine göre, sanat, semavî katmanların hareketine hükmeden yasalar kadar kişiler üstü olduğunda, insana Allah'ı tanıtır.

Bundan dolayı, modern 'psikolojizm' açısından, İslâm sanatı kapalı bir kitaptır. Bu sanat Avrupa sanatında görülen insan oğlunun

temsiline benzer hiçbir şey sunmadığından, özellikle kapalıdır. Hem Yunan sanatından hem de Hristiyan ikonografisinden etkilendiğinden, Batı uygarlığında insan imgesi bütün görsel sanatlarda merkezi bir konum işgal eder, ancak İslâm dünyasında insan imgesi ikincil bir rol oynar ve ibadet alanlarının tamamen dışındadır. İnsan—merkezli sanatın İslâmcı inkarı hem mutlak hem de şarta bağlıdır: ibadet nesnesi olabilen tüm imgeler açısından mutlak, ve canlı bedenlere öykünen sanatsal biçimler açısından ise şarta bağlı. Allah'ın yarattıklarını 'taklit etmeye' çalışan sanatçıları suçlayan Peygamberin sözlerine kulak verelim: Öteki dünyada onlardan eserlerine can vermeleri istenecek ve bunu yapamadıklarından acı çekeceklerdir. Bu *hadis* değişik biçimlerde yorumlanmaktadır. Genelde bu hadis özü bakımından kafir bir niyetin suçlanması olarak anlaşılır, ve bu yüzden İslâm düşüncesi canlı varlıkları yanılması yaratmamaları koşuluyla insan—merkezli sanat biçimlerine hoşgörülle bakar. Örneğin, minyatür resimde üç-boyutlu uzayı gösteren merkezi perspektiften kaçınılmaktadır.

Avrupalı bakış açısından figuratif sanatlar üzerindeki İslâmî kısıtlama aşırı görünür, ve denir ki, kültürel yoksulluğun sorumlusu budur. Ancak Avrupa sanat tarihi İslâmcı 'benzetmesizlik'in (aniconism) hakkını da verir. Avrupa sanatı, Orta Çağlardan —başka bir deyişle, Rönesans'ın natüralist eğiliminden— bu yana gelişmekte olduğundan, kendi güvenilirliğini dine kaptırmasına güçlü katkılarda bulunmaktadır.

Ve unutmayalım ki, insan imgesi her zaman insanın kendisine yakıştırdığı bir imgedir.. İmge imgeyi yaratanın kendisiyle ilgilidir, bu yüzden imgeyi yaratan yaptığı büyüden kendisini asla kurtaramaz. Giderek hızlanan etki tepki aşamaları ile birlikte Avrupa sanatının tüm süreci asıl olarak insanla imgesi arasındaki bir diyalogtan ibarettir. İslâm erken bir aşamasında bütün bu ihtiraslı psikolojik aynalar oyununu yasaklayarak insanın her şeyden önce gelen değerini korumuştur.

İslâmî sanat kavrayışı ile Avrupalı kavrayış öylesine farklıdır ki 'sanat' ya da 'sanatçı' gibi sözcüklerin ortak kullanımı açıklık getirmekten çok karışıklığa neden olduğu söylenebilir. Avrupa sanatında he-

men herşey imgedir. Sonuçta Avrupa sanat hiyerarşisinin tepesi figuratif resim ve heykel tarafından tutulmuştur. Bunlar 'serbest sanatlar'dır; ama mimari, teknik zorunluluklarla koşullanmış olduğundan, aşağı mevkileri işgal eder. Daha da 'aşağıda' 'dekoratif/süsleme' sanatları yer alır. Avrupalı bakış açısından, sanatçı bir kültürün ölçüsü doğayı temsil etme yeteneğinde, ve dahası insanı resmetme yeteneğinde yatar. İslâmî görüş açısından ise aksine sanatın temel alanı doğanın betimlenmesi ya da taklit edilmesi değil —insanın eseri hiçbir zaman Allah'ın sanatına eşit olmayacaktır— daha çok insanın çevresine şekil vermektir. Sanat insanın doğal olarak çevresini kuşatan nesnelere —bir ev, bir çeşme, bir su taşı, bir elbise, bir halı— her nesnenin kendi doğasına uygun olarak sahip olabileceği mükemmellikte donatmalıdır. Örneğin, bir binanın kusursuz hale getirilmesi üç-boyutlu geometriye (billur durumundaki maddenin mükemmelliği izlenerek) dayanır, ama halı sanatı renklerin uyumuna uygun olarak iki boyutlu geometriyle ilgilidir. İslâm sanatı şekil verdiği nesneye yabancı hiçbir şey katmaz; sadece onların temel niteliklerini ortaya serer. İslâm sanatı öz olarak nesneldir; aslında ne bir kubbenin en gerçek profilini aramanın, ne de çizgisel bir süsün ritmik gösterisinin sanatçının kişisel ruh haliyle fazla ilişkisi yoktur. Yalnızca Rönesans—sonrası Avrupa değil geleneksel Hristiyan sanatının da ana teması insan imgesidir. İslâm'da da insan bütün sanatların başvurduğu bir merkezdir, ancak kural olarak insan görsel sanatların bir teması değildir. Figuratif ve insan—merkezli sanata karşı genel İslâmcı direnişi tam olarak ele aldığımızda insan biçiminin ilâhî kaynağına duyulan muazzam saygıyı keşfederiz. Gerekli değişiklikler yapılmak üzere, aynı şey geleneksel Hristiyan sanatı için de doğrudur, ama iki olgunun getirdiği sonuçlar bütünüyle farklıdır.

Burada İslâm dünyasındaki görsel sanatlar hiyerarşisini özetlemek istiyoruz. Tüm İslâm sanatlarının en asili kaligrafisi ya da yazı sanatıdır, çünkü bu görsel biçimleri Kur'an'ın ilâhî kelimasına çevirme imtiyazı taşır. Aslında, Arap yazı sanatı çok mükemmel noktalara ulaşmakla kalmamış, tümüyle dik açılı *kufî*'den çok akıcı ve zengin *nesbî* biçim-

lerine kadar geniş bir farklı biçimler yelpazesine ulaşmıştır. İslâm'ın hüküm sürdüğü her yerde Arap kaligrafisinin sayısız hazineleri bulunacaktır.

Aynı oranda önemli bir diğer sanat mimaridir. Mimarî, denebilir ki, insanın çevresine şekil veren ve bu çevreyi İslâmî *bereket*e uygun kılan sanatlar içinde önemli bir yer işgal eder. Ağaç işleme, mozaik, heykel gibi yardımcı el sanatlarının çoğu mimarîye bağlıdır. Geleneksel terminolojiye göre biz bunlara 'yardımcı sanatlar' diyoruz, ama aslında bunlar İslâm dünyasında hiçbir zaman daha önemsiz bir mevki işgal etmezler. Bu fayda sağlayan sanatlar için bile doğrudur, çünkü bunlar da 'Allah'ın yeryüzündeki temsilcisi' olarak insanın saygınlığını taşırlar.

İslâm dünyası modern sanayi ürünlerinin istilasına uğramadan önce, ister zengin ister yoksul bir müşteri için olsun, bir Müslüman zanaatkarın elinden belli bir güzellik katılmaksızın çıkan bir nesne yoktu. Zanaatkarın kullandığı madde mütevazı, araçları da çok basit olabilirdi, ama eseri yine de soyluydu. Bu kayda değer olgunun nedeni güzelliğin İslâm'ın yapısında olmasında yatar; bu onun kendisini adalet ve cömertlik (*kerem*) olarak açığa vuran Birlik (*tevhid*) olan en temel gerçekliğinden kaynaklanır. Bu üç nitelik, birlik, adalet ve cömertlik, onlara birlik, denge ve bolluk dediğimizde daha açıkça görüleceği gibi, güzelliğin de temel özellikleridir ve hemen hemen güzellik tanımını oluştururlar. Çünkü, sanatsal düzlemde, 'adalet' dengeyi oluşturur, 'cömertlik' de bolluğu ve birlik tüm mükemmel şeylerin ortak kaynağıdır.

Eğer iç güzellikle dış güzelliği düşünürsek, ikincinin kaynağını birincide bulduğunu görürüz. İnsan etkinlikleri İslâm'la bütünleştiği oranda güzelliğe dayanak oluştururlar —aslında bu etkinlikleri aşan bir güzelliktir bu, çünkü o İslâm'ın kendisindeki güzelliktir. Rollerini şeylerdeki saklı nitelikleri ortaya çıkarmak olduğundan, bu güzel sanatlar için özellikle doğrudur. İslâm sanatı güzelliğini herhangi bir etnik dehadan almaz.

İslâm sanatında güzellik —ya da İslâm'ın normal olarak çevresine

saçtığı güzellik— varoluşsal bir tarzda açık dini eğitimin doktrin öğretisini akla uygun kılan sessiz bir eğitime benzer. Bu güzellik rasyonel düşünce süzgecinden geçmeksizin nefse işler ve birçok inanan kişi açısından katıksız bir doktrin olmaktan çok doğrudan bir anlatıdır. Güzellik dinin canı, eti; teoloji, yasa ve etik ise iskeletidir.

Bu nedenle, sanatın varoluşu İslâm'ın manevî ve sosyal ekonomisi içinde yaşamsal bir zorunluktur. Ancak, sanat sanatçı ve zanaatkar olmaksızın varolamaz: sanatın zanaatkarsız ve aynı şekilde teknik becerinin güzellik olmaksızın düşünülemediği geleneksel İslâm dünyasında bu ikisi arasında ayırım yapılmaz. Makinaların devreye girmesinin bir sonucu olarak zanaatların giderek yokoluşu İslâm sanatlarının kısmen ya da tamamen ortadan kaybolmasını getirmiştir. Bir anda dinî eğitim iki temel direğinden yoksun bırakılmıştır: her yana saçılan bir güzelliğin sessiz yardımı —hâlâ arta kalan izler var, ama ne kadar?— ve normalde manevî bir sonuca yönlendirilmiş profesyonel zanaat faaliyetlerinin daha belirgin desteği.

Meslek eğitimi Peygamber'in ifade ettiği türden bir mükemmelliğe doğru yöneldikçe manevî eğitimle iç içe girer: 'Allah herşeyi mükemmel kılmıştır' (*ketaba'llahu ibsane 'ala külli şey*). Burada 'kursuz olma' olarak aktarılan *ibsan* sözcüğü aynı zamanda 'güzellik' ve 'erdem' anlamlarına da gelir; tam olarak bu sözcük zorunlu olarak dışı vuran, her insan eylemini sanata ve her sanatı da Allah'ın selamına dönüştüren kalbin ve ruhun güzelliği, iç güzellik anlamına gelir (Zikrullah).

Ecdatından bir şeyler almamış Müslüman bir sanatçı yoktur. Geleneğin ona sunduğu modelleri gözardı edecek olursa, *sadece bundan dolayı* bu modellerin derin anlamı ve manevî değeri hakkında cehaletini ortaya koymuş olur: bunların bilincinde olmadığından kalbini biçimlere aktaramaz. Gelenek yerine yalnızca kısır bir tekrar kalır. Bu tam da Avrupalı düşünürlerin İslâm sanatını hor görmeye götüren olgudur; onlara göre bu sanat hayal gücü yoksunluğundan giderek ölmektedir. Ama aslında İslâm sanatı modern sanayi ölümcül darbesini vurana kadar derin özünü hep korudu. Eğer İslâm sanatı bugün ölü-

yorsa bunun nedeni köklerinin, geleneksel zanaatların tahrip edilmesidir.

Yine de tüm geleneksel zanaatlar ve sanatlar yokolmamıştır; bazı yerlerde bunlar yaşıyor ve korunmaları için ne gerekiyorsa yapılmalıdır, çünkü sanayileşme sosyal meselelere gerçek çözümler getirmiyor. İslâm sanatının modern akademik öğretimdeki yerini ve onun geleneksel zanaatlarla ilişkisini ele aldık. Ve gördük ki İslâm sanatı yalnızca Müslüman toplulukların sanatı değildir, ve İslâm'ın kendi ruhunda derinlere kök salmıştır; İslâm sanatının çeşitli biçimleri ortak özellikler taşımakla kalmaz, onun kendisinde var olan çeşitlilik, tek bir müzik parçası üzerine yapılan çeşitlemeler gibi, temeldeki birliğin bir tezahürüdür.

Şimdi asıl konumuza dönebilir ve İslâm sanatı konusundaki bir bilginin İslâmî eğitim için yaşamsal olup olmadığını sorabiliriz: 'İslâm sanatı İslâmın kendisi için yaşamsal mıdır?' Her Müslüman, bana göre, bu soruya 'Hayır' yanıtını verecektir. İlâhî Hakikat'ın bir yolu olarak İslâm hiçbir kültürel şarta bağlı değildir; bir Bedevi bir İslâm düşünürü kadar kusursuz olabilir, ve Kabe'yi gösteren büyükçe bir kaya ile etrafındaki küçük taşlarla çevrili çöldeki basit bir *musalla* bir mümin için Delhi'deki İncili Cami (Pearl Mosque) kadar değerli bir ibadet yeridir. Kültürel gelişme zorunlu olarak manevî başarı demek değildir. O zaman şöyle soralım: 'Bir Müslüman topluluk İslâm'a yabancı bir kültürel ortamda yaşayabilir mi?' Tecrübe yaşayabileceğini gösteriyor, ama bu başarılı bir yaşam olmuyor. Ama bizim sorumuz kültürel bir çerçevenin az ya da çok önemli unsurların bir çeşitlemesini gerektirdiği, ve materyalist felsefe ve sosyolojinin İslâmî eğitim için İslâm sanatının yokluğu ya da bir gayrimüslim sanatın varlığından daha büyük bir sorun yarattığı yolundaki düşüncelere ışık tutabilir; çünkü sanat görünümle ilgiliyken felsefe ve psikoloji şeylerin kalbine uzanır. Ama bu düşünce tek yanlıdır ve aslında şeylerin dış çehreleri ile ilgilenirken, aynı zamanda sanatın hakikatin iç boyutunu da açıkladığını unutmaz.

Sanatın özü güzelliştir, ve doğası gereği güzellik iç hakikat olduğu

kadar dış hakikattir. Peygamber'in buyurduğu gibi: 'Allah güzeldir, güzeli sever' ("*Allahu Cemilun yuhibbu'l-Cemal*"). Güzellik, bundan dolayı, yeryüzünde güzel olan herşeyde yansıyan ilâhî bir sıfattır. Akademisyenler belki hadiste bahsedilen güzelliğin katıksız bir moral/ahlaki nitelik taşıdığını ileri sürerek itiraz edeceklerdir, ama *hadisin* önemini böyle sınırlamamız için neden yoktur. İlâhî Güzellik varoluşun her düzeyinde neden ışık saçmasın? Şüphesiz İlâhî Güzellik ahlaki olduğu kadar fiziksel güzelliğinde çok üstündedir, ama aynı zamanda bu İlâhî Güzelliğin hükmü dışında hiçbir şey güzel olamaz: 'Allah güzeldir ve güzeli sever.' O'nun yeryüzündeki Kendi tecellisini sevdiği anlamına gelir.

Çok sayıda tanınmış Müslüman metafizikçiye göre, İlâhî Haşmet (celal) bir biçimde yarattıklarına göre Tanrı'nın aşkın doğasını açığa vuran şiddeti anlatan bütün ilâhî sıfatları kapsarken, İlâhî Güzellik (cemal) kerem ve rahmeti yansıtan tüm İlâhî Sıfatları kapsar. Daha genel anlamda, her ilâhî sıfat diğer tüm sıfatları içine alır, çünkü bunların hepsi tek bir Zât'ı anlatır. Bu şekilde, güzellik hakikat (*hakk*) ve hakikat güzellik anlamına gelir. İçinde hakikat barındırmayan gerçek güzellik olmadığı gibi, güzellik saçmayan tam bir hakikat yoktur. Evrensel sıfatların bu karşılıklı oluşu geleneksel eğitimin her düzeyinde kendini gösterir, ve bu bağlantıyla denebilir ki: 'İslâm'da her sanat bir bilimdir ve her bilim de bir sanat.' Bu ifade, doğrudan İslâm sanatıyla ilgili geometri ilmini kastetmektedir. Geometri ilmi sanatçının temel geometrik şekillerden ahenkli biçimler geliştirmesine izin veren bir ilimdir. Ancak, anlamın derinlerine indiğimizde, sanat bir bilimdir çünkü sanat nihai hedefi İlâhî Güzelliği olan tefekkür bilgisine yolu açar ve bilim birliğe yöneldiği oranda bir sanattır ve bu yüzden güzellikten başka hiçbir şeyin veremeyeceği bir denge ve ahenk anlamı taşır.

Modern Avrupa sanatı, tesadüfen sunduğu güzellik ne olursa olsun, genel olarak yaratıcısının özel psişik dünyası içine hapsolmüştür; ne bilgelik/deha ne de manevî zerafet içerir. Modern bilime gelince, o ne güzelliği taşır ne de ister. Salt analitik kalarak, modern bilim gözlerini çok ender olarak şeylerin tefekküre dayanan görünümüne açar.

Örneğin, insan üzerine çalışırken, onun aynı zamanda bir arada hem beden, hem nefis hem de ruh olan tüm doğası üzerine asla düşünmez. Modern bilimi modern sanayiden sorumlu tutarsak bütün bu çirkinlikler dünyasının temelinde bu bilimin yattığını görürüz. Son olarak söyleyeceğimiz, bütün tecrübesine ve eğitimine rağmen modern bilim akılsız bir bilimdir. Belki de geleneksel sanatın bize vereceği en büyük ders güzelliğin hakikatin bir ölçütü olduğudur. Eğer İslâm yanlış bir dinse, ilâhî bir mesaj değil de bir kişinin kafasından çıkan bir sistemse, sonsuz güzellikle donanmış bu kadar çok eser verebilir miydi?

Burada şu soruyu sormamız gerekir: 'Bugünkü İslâmî eğitimde güzel sanatların rolü ne olmalıdır?' Eğer açık bir zihinle ve önceden bahsettiğimiz Ortaçağ-sonrası önyargılar olmaksızın ele alındığında, İslâm sanatı çalışması bütün İslâm kültürünün manevî köklerine yaklaşmanın bir yoludur. Aynı şey bütün geleneksel sanatlar için de doğrudur. Sakınmamız gereken temel eksiklik erken yüzyıllardan beri bütün sanat eserlerini geçmişe ait ve günümüz yaşamıyla çok az ilintili katıksız tarihsel 'olgular' olarak gören akademik kafadır. Öyle görünüyor ki, onu doğuran tarihsel koşulları bilmeksizin sanatı anlayamayız bile. Bu görelilikçi bakış açısına karşın, memnuniyetle söyleyebiliriz ki, İslâmiyet'e göre, Tunus, Kordoba, Kahire, İsfahan, Herat ve diğer şehirlerdeki büyük camiler, onları yaratanların düşünce yapısını farketmemiz olanaklı olduğu oranda, düne olduğu kadar bugüne de aittirler. Şunu söylemenin de anlamı yoktur: 'Başka bir çağda yaşıyoruz ve bu yüzden o meşhur yapıtları çağdaş cami mimarisi için model alamayız.' Zamanın peşinden koşmalıyım —her zaman bizi geçecektir— ama manevî ecdatlarımızın sanatında neyin zaman ötesi olduğunu soralım. Bunu kavradığımızda, o sanatı günümüzün çaresiz ortamında da kullanabileceğiz.

Tarihsel araştırmanın belli bir amacı vardır; şu tür sorulara yanıt verebilir: Bu cami ne zaman yapılmıştır? Kim yapmıştır? Parayı kim ödemiştir? En yakın modelleri hangileriydi? Ve sürer gider. Ama güzel sanatlar alanındaki İslâmî eğitim burada durmamalıdır; o herşeyden önce İslâm sanatının gerçek değerlerine işaret etmelidir. Bırakalım öğ-

renciler çömlekçilikten kubbe örmeye kadar çeşitli sanatların teknik işlemlerini öğrensinler; bırakalım belli bir binanın oranlamasını bize verecek geometrik şekilleri bulsunlar. Kısaca, en azından zihinlerinde, bir sanat yapıtının doğuşunu yaşasınlar. Çünkü büyük sanat mirası —unutulmuş olsun ya da yalnızca ihmal edilmiş; yeniden keşfedilebilir ya da edilemez olsun— bir nesne değil, kaynağını *tevhid*'den alan manevî bir bakışla birlikte teknik beceriyi birleştiren bir yöntem olarak geleneksel sanatın kendisidir.



İslâm sanatında kalıcı değerler

İSLÂM sanatının Bizans, İran, Hint ve Moğol kaynaklarında önceden mevcut unsurlardan oluştuğuna ilişkin çok şey yazılmaktadır. Ama bütün bu unsurları tek bir sentezde işleyen gücün doğası hakkında çok az şey söylendi. Hem zaman hem de mekan olarak İslâm sanatının birliğini kimse inkar etmeyecektir; bu çok açıktır; sanat eseri ister Kordoba'da bir cami, Semerkant'ta büyük bir medrese, Mağrip'te bir evliya mezarı olsun, isterse Çin Türkistan'ında türbe olsun, sanki hepsinden aynı ışık saçılmaktadır. Öyleyse bu birliğin doğası nedir? Şer'i hukuk hiçbir özel sanat biçimi emretmez; yalnızca bu biçimlerin ifade alanlarını kısıtlar, ve kısıtlamalar yalnız başına yaratıcı değildirler. Öte yandan, çoklukla yapıldığı gibi, bu birliği sadece 'dini duygular'a atfetmek çok yanlışır. Bir tutku ne kadar yoğun olursa olsun, bütün bir biçimler dünyasını hem zengin hem de ölçülü, hem güçlü hem de kusursuz bir ahenge dönüştüremez. İslâm sanatında gördüğümüz birlik ve düzenin bize kristale hükmeden yasayı anımsatması tesadüf değildir: zorunlu olarak müphem ve her zaman belirsiz olan salt tutkunun gücünü aşan bir şeyler vardır burada. Düşünce ve

muhakemeden çok daha kapsamlı ve zaman—aşırı gerçeklerin sezgisini gerektiren bir yeti olarak, 'akıl' sözcüğünü orijinal anlamında alırsak, biz buna İslâm sanatının doğasında mevcut 'entellektüel bakış' diyeceğiz. Bu aynı zamanda İslâm geleneğinde 'akıl' anlamına gelir: İlahî Birlik öğretisi Tevhid'in anlamlarını kendi başına kavrayan akıl tarafından aydınlatılmamış inanç tam değildir. Benzer bir biçimde, İslâm sanatı güzelliğini hikmetten alır.

Modern bir bilim olarak sanat tarihi de İslâm sanatına kaçınılmaz olarak tüm modern bilimlerin parçalarına ayırma ve tarihsel koşullarına indirgeme biçimindeki katıksız analitik bir biçimde yaklaşır. Bir sanatta zaman—ötesi ne varsa— ve İslâm'da olduğu gibi her zaman zaman—ötesi unsurlar barındıran bir kutsal sanatta— böyle bir yöntemin dışında kalır. Şöyle bir itiraz yapılabilir; bütün sanatlar biçimlerle uğraşır, ve biçimler sınırlı olduğundan kaçınılmaz olarak zamana tabidirler: bütün tarihsel olgular gibi, biçimler doğar, gelişir, bozulur ve ölür; bu yüzden sanat tarihi kaçınılmaz olarak tarihsel bir bilimdir. Ama bu hakikatin sadece yarısıdır: sınırlı ve sonuçta zamana tabi olduğundan bir biçim zaman—ötesi bir şeyi ifade edebilir, ve bu bağlamda biçim, yalnızca yaratılış —kısmen ruhsal bir boyut taşır— bakımından değil, en azından belli bir anlamda, korunması anlamında da tarihsel koşullardan özgürdür, çünkü zaman—ötesi anlamları açısından belli biçimler bir çağın bütün maddi ve psişik devrimlerine karşın ve devrimlere rağmen korunmaktadır; geleneğin anlamı da budur zaten.

Ayrıca, modern sanat araştırmaları estetik ölçülerini klasik Yunan ve ortaçağ—sonrası sanatından alır. Son gelişmeler ne olursa olsun, bu akıl sanatın gerçek yaratıcısı olarak bireyi görür. Bu bakış açısından, bir eser bireyin damgasını taşıdığı oranda 'sanatsal'dır. Ancak, İslâmcı görüşe göre, güzellik esas olarak evrensel Hakikat'in ifadesidir.

Bu yüzden, modern bilimin İslâm sanatına eğildiğinde sık sık olumsuz bir yargıya ulaşması şaşırtıcı değildir. Bu tür olumsuz yargılara, İslâm sanatı üzerine değerli çalışmaların çoğunda değilse bile, sıklıkla raslarız; derece bakımından farklı olmazsa da hepsi birbirine benzer. Sık sık İslâm sanatının yalnızca geçmişin mirası ile birleştirdiği ve

onu dönüştürdüğü ilk dönemde yaratıcı olduğunu ve sonra giderek kısır formüllere hapsediğini okuruz. Sonra bu formüllerin müslüman halkların etnik farklılıklarını pek ortadan kaldırmadığını, ama ne yazık ki sanatçının bireysel insiyatifini körelttiğini öğreniriz. İslâm sanatının suretlere (imgelere) ilişkin dinsel yasak yüzünden en hayati ve önemli boyuttan yoksun kaldığından, görüldüğü kadarıyla, bu yargıya kolayca ulaşılmaktadır. Az sayıda Avrupalı düşünürün bu yargıların hepsini paylaştığını bilsek de, burada en aşırı örneklerle değinmekteyiz. Ancak, İslâm sanatının doğasına gerçekten uygun düşen bakış açısını göstermek için, bize yardımcı olacağından, bütün bu yargıları sınırlılıkları içinde doğrudan göğüslemek yararlıdır.

Öncelikle, bu serzenişlerin sonuncusunu, imgelere ilişkin dinsel yasağı, ele alalım. Bu yasak iki yönlüdür: İlkin, genel olarak İslâmî açıdan, Allah'ın doğası, sözcüklerle bile olsa, her tür tanımın ötesinde olduğundan, Allah'ın ne şekilde olursa olsun görsel temsiliyle ilgili Kur'an'da putperestliğin kınanması vardır. İkinci olarak, canlı varlıkların biçimini, özellikle de insanın biçimini taklit ederek Yaradan'ın eserini taklit etme isteğini saygısızlık, hatta kafirlik, olarak değerlendiren Peygamber'in hadisleri vardır. Bu son emri her zaman her yerde görmeyiz, çünkü bu uygulamadan daha çok niyetle ilgilidir: İran, özellikle de Hint dünyasında, gerçek varlıkları taklit etme amacı taşımaktan çok onları anıştıran/zikreden imgelere izin verildiğini ileri sürülmektedir. İran minyatürlerinin hayale yer bırakmayan üslubunda gölgenin ve perspektifin görülmeyişinin bir nedeni budur diyebiliriz. Yi-ne de hiçbir cami insan-merkezli imgelerle süslenmez.

Kabaca baktığımızda, İslâmcı bakış açısını, simgeselliği gözardı eden ve sonuçta bütün kutsal sanatları bir yanılısama olarak reddeden Puritenizm'in bakış açısına benzetme zaafına düşeriz. Simgesellik Varlık'ın farklı dereceleri arasında benzerlik kurmaya dayanır: Varlık bir olduğundan (*el-vüçudu vabid*), olan ve varolan herşey şu ya da bu biçimde varlığın ebedi kaynağını yansıtmalıdır. Kur'an'ın binlerce teşbihinde (metaforunda) görüldüğü gibi, İslâm hiçbir zaman bu yasayı gözardı etmez: O'nun övgü ile tesbih etmeyen hiçbir şey yoktur

(Kur'ân, XVII, 44), İslâm'ın insan imgelerini, yaratılanın kutsal karakteri söz konusu olduğu için menettiği doğru değildir: tersine, Kur'ân'ın öğrettiği gibi, insan Allah'ın yeryüzündeki vekili (*halife*) olduğundan bu yasak vardır. Peygamber, Allah'ın Âdem'i 'kendi suretinden' yarattığını açıklar; burada suret nitel bir benzerlik anlamına gelir, çünkü insan Allah'ın yedi "Zatı" sıfatını yansıtan yetilerle donanmıştır, yani, hayat, ilim, irade, kudret, iştirme, görme ve konuşma.

İnsan imgesi konusunda İslâm ve Hıristiyan yaklaşımın karşılaştırılması konuyu aydınlatmamıza yardımcı olacaktır. İslâm örneğinden etkilenmiş Bizans putkırıcılığına karşı Yedinci Birlik Konstülü ayinlerde putların kullanımını şu kanıtla onamıştır: Allah Zât'ında tanımlanamaz; ama İlahî Kelam insan doğasına hükmettiğinden, onu orijinal biçimine yeniden kavuşturur ve ilâhî güzelliğe aşılır. İsa'yı insan biçiminde temsil ederek, sanat bize yeniden doğuşu anımsatır. Bu görüşle İslâm'ın görüşü arasında keskin bir ayrım vardır, ancak iki yaklaşım da ortak bir temele, yani insanın ilahî-merkezli doğasına dayanır.

Kutsal sanat karşısında Hıristiyan tavrının en kapsamlı açıklamalarından birisini tanıyanmış Sufi Muhyiddin İbn Arabî'nin (eş-Şeyhü'l-ekber) *el-Fütubatu'l-Mekkiye* (Mekke Açılımları) adlı eserinde bulabileceğimizi kaydetmek gerek. Arabî bu eserinde şöyle yazar: "Bizanslar resim sanatını mükemmellik derecesine ulaştırdılar, çünkü onlara göre, imgesinde ifade edildiği gibi, İsa'nın eşsiz doğası (*ferdaniyyet*) herşeyden önce İlahî Birlik'e yoğunlaşma noktasıdır." Bu tanığın kanıtladığı gibi, bir imgenin simgesel rolü derin düşünceli Müslümanlar açısından anlaşılmazdır. Kur'ân'ın yasalarına boyun eğerek, Müslümanlar kutsal imgelerin kullanımına karşı çıkarlar, böylece analogi (*teşbih*) karşısında 'karşılaştırılmazlık' (*tenzih*)e öncelik verirler. Bu iki özellikten ilki —ilahî karşılaştırılmazlık ya da aşkınlık— bile, bir anlamda, insanın ilahî —merkezli doğasını içine alır. Gerçekten de, Âdem'i ilahî 'biçimi'ni oluşturan yedi küllî sıfat; yani hayat, ilim, irade, kudret, iştirme, görme ve konuşma, tüm görsel temsilin ötesindedir; bir imgenin ne yaşamı, bilgisi ve gücü vardır, ne de diğer nitelikleri taşır; temsil insanı bedensel sınırlarına hapseder. İnsanla sınırlı

olsa bile, yedi nitelik bir İlâhî Varlık'ın potansiyel taşıyıcılarıdır. *Hadis-i kudsi*'ye göre: „İşittiği kulağı gördüğü gözü olurum.” İnsanda birşey vardır ki bunu doğal ifade tarzları veremez. Kur'ân'da şöyle der: “Gerçek şu ki, biz emanetleri göklere, yere ve dağlara sunduk da onlar bunu yüklenmekten kaçındılar ve ondan korkuya kapıldılar; onu insan yükledi.” (Ahzab, 72) Bu emanet sıradan insanda potansiyeldir sadece. Mükemmel insanda ise bilfiildir. Resuller, Peygamberler ve Evliyalar; onlarda emanet içeriden dışa taşar, bedensel görünümlemlerinde bile ışıldar. İnsandaki bu ilâhî emanete zarar vermekten korkan İslâm sanatı Resulleri, Peygamberleri ve Evliyayı betimlemekten imtina eder.

‘İslâm putkırıcılığı’ yerine, ‘İslâm benzemesizliği’ demeyi tercih ediyoruz, çünkü İslâm'da putların yokluğu yalnızca olumsuz değil, olumlu bir rol oynar. En azından dinî sahada insan merkezli imgeleri dışlayarak, İslâm sanatı, insana tam olarak kendisi olma uğraşında yardım etmektedir. Ruhunu dışa yansıtmak yerine, Allah'ın hem hali-fesi hem de kulu olduğu kendi ontolojik merkezinde kalır. Bir bütün olarak İslâm sanatı kendi ilksel faziletlerini gerçekleştirmede insana yardımcı olan bir çevre yaratmayı amaçlar; bu yüzden, görelî ve geçici tarzda bile olsa, bir ‘put’ yaratabilecek herşeyden uzak durur. İnsanla Allah'ın görünmez (gaybî) varlığı arasında hiçbir şey durmamalıdır.

Sonuç olarak, İslâm sanatı bir boşluk yaratır; aslında dünyanın tüm telaş ve tutku telkinlerini ortadan kaldırır ve bunun yerine denge, huzur ve barış ifade eden bir düzen yaratır. Buradan İslâm'da mimarın ne kadar merkezî bir konum taşıdığı kolaylıkla görülebilir. Peygamber Allah'ın kullarına bütün yeryüzünü bir ibadet yeri olarak bahşettiğini söylerken, insanların yaşadığı alanlarda, her yerde saflık ve sükunet koşullarını yeniden-kurması gereken mimardır. Yaratıcı'nın elinin izlerine benzeyen bakir doğanın güzelliği söz konusu olduğunda, bu güzellik mimarî tarafından başka düzeyde gerçekleştirilir; bir yandan insan aklına yakın ve bu yüzden belli bir anlamda sınırlı, ama aynı zamanda bireysel tutkuların keyfi kurallarından özgür.

Bir camide, mü'min hiçbir zaman sadece bir ziyaretçi değildir. O

evindedir diyebiliriz, ama basit anlamda değildir bu. Abdestini alıp kendini arındırdığında —böylece kendini tesadüfî değişikliklerden kurtardığında— ve Kur'ân'ın nurlu âyetlerini okuduğunda, simgesel olarak dünyanın merkezinde Âdem'in makamına varır. Bu çerçevede, bütün İslâm mimarları kendi halinde rahat ve her yeri gösteren bir alan yaratmaya çaba harcarlar, bu 'makam'ların her birinde uzamsal niteliklerin bir zenginliğine rastlarız. Onlar bu sonucu Türkiye'deki bir-merkezli kubbeler yanında sütunların yatay dizilişleri (Medine'deki eski cami) gibi farklı yollarla yaratırlar. Bunlardan hiçbirinde içeridekiler belirli bir yöne çekilmezler; ne ileri ne de yukarı; ne de uzamsal sınırların baskısı duyulur. Haklı olarak bir cami mimarısının yerle gök arasındaki bütün gerilimi ortadan kaldırdığı söylenmektedir.

Bir Hıristiyan kilisesi öz olarak dış dünyadan ana mihraba giden bir yoldur. Bir Hıristiyan kubbesi Gök'e yükselir ya da mihraba iner. Bir kilisenin tüm mimarîsi bize İlahî Varlık'ın karanlıkta parlayan bir ışık gibi mihrap üzerinde Rabbanî Ayini'nden saçıldığı hissi verir. Bir camide dua merkezi yoktur; bütün iç mekan her yandaki müminleri kucaklayan bir Varlık'ı ima edecek tarzda düzenlenirken, mihrap sadece Mekke yönünü gösterir.

Büyük Türk mimarı Sinan'ın Ayasofya'nın yapım planını Edirne'deki Selimiye camisi'nin mükemmel düzenini yaratıncaya kadar İslâm düşüncesine göre nasıl geliştirdiğini görmek çok aydınlatıcıdır. Ayasofya'nın büyük kubbesi iki yarım kubbe ile desteklenir ve çok sayıda küçük yuvarlak çıkıntıya uzanır. Bütün iç mekan, belirsiz büyüklükte değişik kısımlar birbiri içine girecek tarzda, ibadet eksenini doğrultusunda uzanmaktadır. Sinan, dış hatları ne düzensiz ne de dar, dik-katlice kesilmiş bir tür mücevher yaratarak, Edirne'de ana kubbeyi dört tarafta düz duvarlarla ve dört köşede kemerli kubbelerle desteklenen bir sekizgen üstüne kurmuştur.

Müslüman mimarlar bazı Hıristiyan kiliselerini devraldıklarında ve genişlettiklerinde genellikle uzunluğuna derinlik katmak üzere bu yapıların iç planlarını değiştirmişlerdir; sıklıkla —hatta bu dönüşümlerden ayrı olarak bir camide kemerler ana mekanı keser, katedrallerin

ortasında uzanan kemerlerde olduğu uzunlamasına 'ilerlemezler'. Kemerler, kesintiye uğratmaksızın ve böylece içeri gireni huzura davet ederek, mekanın devinimine ayak uydururlar.

Müslüman mimarlar kemer biçimlerine sevgiyle yaklaşmışlar ve dikkat harcamışlardır. Kemerin Arapça karşılığının —*ravk*, çoğul *ri-vak*— güzel, zarif ve saf ile neredeyse aynı anlama gelmesinde şaşılacak bir yan yoktur. Avrupa sanatı başlıca iki tür kemer tarzı bilir: düz akılcı ve durağan Romantik kemer, ve artan bir devinim yansıtan—doğrudan İslâm sanatından gelen— Gotik kemer. İslâm sanatı çok zengin kemer tarzları geliştirmiştir. Bunlardan ikisi tipiktir: gemi omurgası biçimindeki İran kemeri ve az ya da çok noktalı bir nal biçimindeki Mağribî kemer. İkisi de yukarıda sözedilen iki niteliği, yani durağan dinginlik ve ışığı, bünyesinde barındırır. İran kemeri hem zarif hem de zengindir; rüzgardan korunmuş bir kandilin dingin alevi gibi zorlanmadan yükselir. Mağribî kemer ise, köşeli çerçevesinin dengelediği uçsuz bir genişlik: durağanlık ve bolluğun bir sentezi. Orada devinimsiz bir soluklanma boşluğu vardır: bu ulvi bir saadet boşalması ile içe yayılan bir alanın imgesidir. Kur'an'daki ifadesiyle: "Biz, senin göğsünü yarıp—genişletmedik mi?" (İnşirah, 1)

Doğru ölçülere göre yapılmış basit bir kemer safi nicel bir gerçeklikten nitel bir gerçekliğe dönüştürme alanı özelliği taşır. Nitelik alanı artık sadece uzam değildir, bir oluş durumu (*vecd*) olarak yaşanır. Böylece, geleneksel mimar tefekkürden yanadır.

Bir caminin mimarîsi ile bir Müslümanın özel evinin planı arasında planları bakımından bir farklılık olmakla birlikte stil aynıdır, çünkü her Müslüman mekanı bir ibadet yeridir: camideki gibi, orada da aynı biçimde ibadet yapılır. Genelde, İslâmî yaşam kutsal ve dünyevî olmak üzere ayrılmamıştır, ve aynı şekilde İslâm toplumunda kutsanmış din adamları ile halk biçiminde bir ayrım görülmez: sağlam akıl ve ahlak sahibi her Müslüman *imam* olabilir. Yaşamdaki bu birlik yaşama bakıştaki homojenlikte kendini gösterir: ister bir camide isterse kendi evinde olsun, kural denge, sükunet ve arılıktır. Yaşam alanının bezenmesi yoksulluk fikriyle asla çelişmez. Gerçekten de, ritmiyle olsun dü-

zeniyle olsun, İslâm mimarisindeki süsleme duvarların ve sütunların çiplak bedenlerini kaybederek bir alan/boşluk yaratılmasına yardımcı olur ve böylece İslâmi içmekan açısından çok karakteristik olan geniş beyaz yüzeylerin etkisi artırılır.

Geleneksel bir Müslüman mekanının döşemesinde, tıpkı camide olduğu gibi, hiçbir zaman ayakkabılarla gezilmez, odalar da mobilya ile doldurulmaz.

İslâm yaşamının bu birliği gündelik giyilen elbiseler farz olan ibadetlere artık uygun olmadığı zaman, büyük oranda dağılır. Gerçekten de giysi İslâm sanatının İslâm için yarattığı çerçevenin bir parçasıdır, ve giyinme İslâm sanatında önemlidir. Kur'ân'ın açıkça emrettiği gibi: “Ey Âdemoğulları, her meşicid yanında zîynetlerinizi takın.” (A'râf, 31) Geleneksel erkek elbisesi çok çeşitlidir, ama bu elbise her zaman İslâm'ın insana bahşettiği rolü, yani Allah'ın halifesi ve kulu olmayı, ifade eder. Bu yüzden, elbise hem kişilik yansıtır hem de gösterişsizdir; yani, alımlı ve sade. Elbise insanın hayvansı doğasını örter, niteliklerini öne çıkarır, tavırlarına itibar katar ve namâzı sırasındaki farklı duruşlarda kolaylık sağlar. Modern Avrupa elbiseleri ise tersine, özgür insanı hizmetçilerden ayırırken aslında onun asıl faziletlerini gözardı eder.

İslâm sanatında —Şii ülkelerle oranla Sünni ülkelerde daha sıkı olmak üzere— imgelerin dışlanmasının (insana imgesi tarafından gaspedilmiş erdemini geri verdiğinden sanat düzeyinde bile) olumlu bir anlamının olduğunu gördük. İslâm sanatındaki kınanan hareketsizlik belli bir anlamda imge yokluğuyla bağlantılıdır, çünkü insan kendi imgesini yaratarak değişir. Ruhunu şekline verdiği fikre kaptırır, böylece kendi yarattığı imgeyi değiştirmeye sürükleninceye kadar etki altında alır. Bu, Rönesans'tan günümüze, yani, imgenin katıksız simgesel rolü unutulduğundan beri, Avrupa sanatında gözlemliyebileceğimiz gibi, giderek tepkisini doğuracak, ve böylece bitimsiz bir zincir oluşacaktır. Kutsal sanat normal olarak böyle bir değişim seline kapılmaktan geleneksel kurullarla korunur. Yine de, insan-merkezli imgelerin kullanımı her zaman tehlikelidir, çünkü insan, kutsal kitabın tüm ya-

saklarına rağmen, kendi psişik sınırlılığını şekil verdiği imgeye taşıma zaafına her zaman düşer, ve önünde sonunda —yalnızca imgeye değil, imgenin gösterdiği şeye de— isyan eder. Avrupa tarihinin belli dönemlerine damgasını vuran bu yaygın günah patlamaları insan—merkezli dinsel sanatın varoluşu ve çöküşü dışında anlaşılabilir. İslâm bu sorunu kökünden halletmiştir. Bu anlamda, İslâm, diğer dinlerde olduğu gibi, dinlerin sonuncusu —insan zaaflarından bütünüyle arınmış bir din— ve aslı (primordial) dine bir dönüş olarak ortaya çıkar. İslâm sanatındaki çok eleştirilen 'hareketsizlik' sadece bu sanatta tüm öznel dürtülerin dışlanmasından gelir; İslâm sanatı psikolojik sorunlarla ilgilenmek yerine yalnızca bütün zamanlar için geçerli unsurları barındırır.

İslâm sanatında geometrik süslemenin olağanüstü gelişmesinin nedeni de budur. Bu gelişmeyi imge yasasının başka türden bir sanatla doldurulması gereken bir boşluk yaratmasına dayanarak açıklama girişimleri olmuştur. Ama bu inandırıcı olmaktan uzaktır; arabesk imgenin karşılığı değildir, arabesk imgelerin zıddı ve tasvirî sanatların reddidir. Bir dış yüzeyi renk dokusuna ve ışık ile gölgenin salınımına dönüştürerek, süsleme zihni, 'ben' diyen bir imge olarak, 'ben' diyen herhangi bir biçime takılmaktan korur. Bir arabeskin merkezi hem her yerde hem de hiçbir yerededir, her 'olumlama'nın arkasında 'yadsıma' gelir, ya da tersi.

Arabeskin iki tipik biçimi vardır; birisi ışınları karmaşık ve sonsuz biçimler alan bir geometrik yıldız kümesinden oluşmuş bir geometrik şekiller ağıdır. Bu, 'çokluk içinde birliği ve birlik içinde çokluğu' (*el-vahdetu fi'l-kesreti ve'l-kesretu fi'l-vahde*) kavrayan zihnin tefekkür halinin en çarpıcı simgesidir.

İkinci biçim, genelde adlandırıldığı şekliyle arabesk, doğayla tüm benzeşimlerini yitirme noktasına kadar bezenmiş ve yalnızca ritim kurallarına boyun eğen bitki motiflerinden oluşur. Gerçekte, bu, her çizginin biri birini tamamlayan aşamalar arasında dalgalandığı ve her yüzeyin aksinden karşılığının olduğu, grafik tarzına dönüşmüş ritim bilimidir. Arabesk hem mantıksal hem de ritmik, hem matematiksel hem

de melodiktir, ve bu sevgi ve entellektüel itidal dengesi içindeki İslâm ruhu için çok önemlidir.

Böyle bir sanatta sanatçının bireyselliği, yaratma coşkusundan hiçbir şey kaybetmeksizin, zorunlu olarak yokolur; bu sanat yalnızca daha az ihtiraslı ve daha çok tefekkür gerektirir. Yaratma coşkusunun bastırılması ancak modern sanayinin özelliğidir. Geleneksel sanata gelince, sadece el zanaatları düzeyinde bile, güzelliği yaratıcılarının derin hazzını ortaya koymaktadır.

Bundan başka, geometrik süslemenin evrensel karakteri —ister bir Bedevi kiliminde isterse zarif kent süslemelerinde olsun temel elementleri öz olarak aynıdır— çölün göçebelerini kentin okumuş insanlarıyla ve çağımızı İbrahim Peygamber'in zamanıyla bütünleştiren İslâm'ın evrensel doğasına tam olarak uyar.

Bu söylediklerimizle, İslâm sanatına yönelik bölüm başında anılan eleştirileri doğrudan yanıtladık. İslâm düşüncesinde sanat nosyonunun ne anlama geldiğine ilişkin hâlâ söyleyeceklerimiz var. Bu açıdan, sanat ne maddi temelini oluşturan zanaattan ne de düzenli olarak iletildiği bilimden asla koparılamaz. Özgün anlamıyla sanat (*fen*) hem zanaat hem de bilimi bünyesinde toplar. Bilim, bunun yanında, yalnızca akılcı bir talimat olarak kalamaz, aynı zamanda şeyleri evrensel ilkelere bağlayan bir hikmetin ifadesi de olmalıdır.

Peygamber şöyle der: “Allah her şeyin tekâmülünü takdir etti.” ‘Biz bunu ‘güzelliğe’ diye de çevirebiliriz (*innallabe ketebe'l-ihsane alâ külli şey*). Bir şeyin mükemmelliği ya da güzelliği Allah'ı yüceltmesinde yatar; diğer bir deyişle, ilâhî bir niteliği yansıttığı oranda bir şey güzel ya da mükemmeldir. O şeyin Allah'ın aynası olduğunu bilmediğimiz sürece hiçbir şeyin mükemmelliğini farkedemeyiz.

Mimarîyi bir örnek olarak alırsak, ilgili bilim geometri iken maddi temelinde duvarcı ustasını görürüz. Örneğin, modern mühendislikte olduğu gibi, geleneksel mimarîde geometri az ya da çok nicel boyutuyla sınırlı değildir; aynı zamanda oran yasalarında açığa çıkan nitel bir boyut vardır. Bu oran yasaları bir yapıya sanki eşsizmiş gibi duran birliğini verir ve geleneksel olarak içine çizilen düzenli şekillerle dairenin

bölünmesine dayanır. Böylece, bir binanın bütün oranları sonuçta içinde varoluşun tüm olanaklarını taşıyan Varlığın Birliği'nin (Vahdetü'l-Vücut) eksiksiz bir simgesi olan daireden çıkar. Çokgen tabanlı kubbeler ve taşları tam yuvalarına oturmuş kemerler bize nasıl da bu simgeselliği hatırlatır!

Zanaat, bilim ve tefekkür yetisinden oluşan sanatın iç hiyerarşisini düşündüğümüzde, geleneksel bir sanatın tepeden tırnağa nasıl tahrip edilebileceğini anlamak kolaylaşır: Hristiyan sanatı ruhsal özünü kaybetmesiyle bozulmuştur; geleneksel zanaatların tahribiyle İslâm sanatı da yavaş yavaş kayboluyor.

İslâm dünyasındaki merkezi rolü dolayısıyla asıl olarak mimariden sözettik. Aslında, İbn Haldun bunun, marangozluk, doğramacılık, ağaç ve hamur heykeltraşlığı, çanak çömlek mozaikçiliği, resim süsleme ve hatta halı dokuma gibi İslâm dünyasında çok karakteristik yardımcı el zanaatlarının büyük çoğunluğu ile bağıni kurar. Yazı sanatı bile süsleme yazısı biçiminde mimariyle bağlanabilir; ancak, Arap yazı sanatı, kendi başına, bir yardımcı el zanaatı değildir; çünkü Kur'ân'ın yazımında kullanılır, ve İslâm sanatları içinde en üst basamağı işgal eder.

Bütün İslâm sanatlarını gözden geçirmek bizi konumuzdan çok uzaklaştıracağından, görsel sanatların iki zıt kutbunu ele almakla yetinelim: mimari ve yazı sanatı. İkincisi bu anlamda bütün sanatlar içinde en özgür durumdayken, birincisi maddi çevreyle en fazla koşullanmış sanat türüdür. Yazı sanatı, yine de, mektupların kendine özgü biçimi, oranlamalar, ritmin sürekliliği ve tarzın seçimi bakımından sıkı kurallara bağlıdır. Öte yandan, harflerin olası kombinasyonları neredeyse sınırsızdır ve üslup bir doğrultuda giden kufi'den çok akışkan nesih'e değişir. Arap yazı sanatına muhteşem nitelik kazandıran, en üst düzeyde düzenlilik ve özgürlüğü birleştirmesidir. İslâm ruhu başka bir sanatta böyle rahat soluk alamaz.

Camilerin ve diğer binaların duvarlarında görülen Kur'ân âyetlerinin çokluğu bize İslâm yaşamının bütünüyle Kur'ân'dan alıntılarla içiçe geçtiğini ve Kur'ân'dan çıkarılan âyet, dua ve münacatlar

kadar Kur'an'ın yeniden okunmasıyla manen desteklendiğini anımsatır. Eğer Kur'an'dan saçılan etkiye ruhsal bir titreşim dersenez —ve bundan iyi bir sözcük de bulamayız, çünkü söz konusu etki hem ruhsal, hem de işitmeyle ilgilidir— pekala diyebiliriz ki, bütün İslâm sanatının bu titreşimin damgasını taşıması gerekir. Bu yüzden, görsel İslâm sanatı Kur'an'ın âyetlerinin görsel ifadesinden başka birşey ve olmaz. Ancak, burada bir paradoks vardır, çünkü eğer Kur'an'a göre sanat modelleri arayacak olursak, ne Kur'an'ın içeriğinde ne de biçiminde, bunları bulamayız. Öte yandan, belli İran minyatürleri dışında, örneğin Hristiyan sanatının hem Yeni hem de Eski Ahit'ten parçaları resmetmesi gibi, İslâm sanatı Kur'an'daki hikayeleri ve meselleri yansıtmaz, ne de Hindu mimarisinde ifadesini bulan Veda kozmolojisinde olduğu gibi, mimarî tasarımlara aktarılacak bir kozmolojiyi Kur'an'da bulabiliriz. Öte yandan, sanata dönüştürülebilecek bir kompozisyon ilkesi bulmak için Kur'an'a boşuna bakarsınız. Kur'an şaşırtıcı bir süreksizlik gösterir; ne bir mantıksal düzen ne de bir iç mimarî taşır; güçlü olsa da ritimleri bile sabit bir kurala boyun eğmez, ama İslâm sanatı bütünüyle düzen, açıklık, hiyerarşi ve billur biçiminde oluşmuştur. Kur'an âyetleri ile görsel İslâm sanatı arasındaki yaşamsal bağlantı biçimsel ifade düzeyinde aranmamalıdır. Kur'an bir sanat yapıtı değil, pasajlarının çoğundaki eşsiz güzelliğe rağmen, bütünüyle farklı bir şeydir. İslâm sanatı da tam anlamını Kur'an'ın biçiminden değil, *hakikat*'inden, biçimsiz özünden alır.

Başlangıçta İslâm'ın sanata gereksinimi yoktu; hiçbir din dünyaya ayak bastığında sanatla ilgilenmez. Görsel ve işitsel biçimlerden oluşmuş koruyucu bir çerçeve gereksinimi, tıpkı indirilen Kitap hakkında geniş yorumlar gereksinimi gibi, sonradan gelir. Buna rağmen, bir dinin her gerçek ifadesi orijinal tezahüründe gizli bir olasılık biçiminde zaten vardır. İslâm sanatı temel olarak, *tevhid*'ten, yani, İlahî Birlik'in tefekküründen ya da vurgusundan çıkar. *Tevhid*'in özü sözcüklere sığmaz; kendisini Kur'an'da ani ve kesikli parıltılar olarak gösterir. Görsel imge katına çarpan bu parıltılar billur olarak donarlar, ve giderek İslâm sanatının özünü oluşturan da bu biçimlerdir.



İslâm sanatında boşluk

ÖNCEKİ bölümde üzerinde durduğumuz İslâm sanatının belli özelliklerine daha yakından bakmak istiyoruz. İslâm'da imgenin yasaklanması, gerçek anlamda, yalnızca uluhiyetin imgelerine ilişkindir; yasak On Emir ya da daha doğrusu, İslâm'ın yeniden yorumladığı Hz. İbrahim'in tek-tanrıcılığı ışığında konmuştur: ilk biçiminde olduğu gibi son biçiminde de bu tektanrıcılık putperestçe çoktanrıcılığa¹ doğrudan karşıdır; ilâhî'nin plastik imgesi —hem tarihsel hem de ilâhî 'diyalektiğe' göre—görelî olanın mutlaka, yaratılanın yaratılmamışla (ikinci, herbir durumda, birinciye indirgenir), 'eş tutulması' (şirk) hatası olarak görülür.

Putların reddi, hatta tahrip edilmeleri, İslâm'ın temel şahadetinin, *La ilabe illallah*'ın, somut terimlerle ifadesidir, ve İslâm'ın bu şaha-

¹Çoktanrıcı olduğu halde, gerek putların geçici ve sembolik doğasını ve gerekse "tanrılar"ın (*devalar*) nisbîliğini Mutlak'ın "veheler"i olarak kabul ettiğinden, hiçbir şekilde putperest sayılamayacak olan Hinduizm örneğiyle gösterildiği gibi, "putperest çoktanrıcılık"tan söz etmek abes kaçmaz. Müslüman batınîler, Sufiler, zaman zaman, putları, putperestlerin anlamlarını unutmuş olduğu ilâhî isimlere benzetirler.

deti arındıran bir ateş gibi, her şeye egemen olup içine alması gibi, ister fiili ister örtük olsun, putların inkarı genelleştirilmiştir: böylece resulün, enbiyanın ve evliyanın resmedilmeleri menedilmiştir. Bu imgerin putperest bir inacin nesnesi haline gelebilecek olmaları tek neden değildi, taklit edilemeze saygı da bir etkendi; onlar Allah'ın yeryüzündeki halifeleridir; onlar sayesinde insan tanrı-merkezli doğası açığa vurulur; ancak bu ilahî-merkezcilik cismanî dünyada tezahürleri kavranamayan bir gizdir; insan-tanrının taklit edilemez ve donmuş imgesi yalnızca bir kabuk, bir hata ve bir puttu. Sünni Arap bağlamda, yaratılanların taşıdığı ilâhî gize saygıdan dolayı,² ne olursa olsun bir canlının temsil edilmesinde bile isteksizlik vardır. Ve imgenin yasaklanması diğer etnik çevrelerde yaygın kabul görmemişse de, İslâm'ın ibadetle ilgili çerçevesinin parçasını oluşturan hiçbir durumda imge kullanımını görülmez.

Kutsal sanatın normal temeli simgesellik olduğundan, bu durum paradoksal görülebilir; başka yerde kendini insan-merkezli simgelerde ifade eden bir dinde imgelerin reddi kutsal bir karakterin herhangi türden bir görsel sanatının temelini çürütüyor. Ancak, özellikle aşağıdaki gibi, burada incelikli karşılıkların karmaşık etkileşimlerini gözönüne almak zorundayız; bu terimin en geniş anlamında bile, kutsal bir sanat zorunlu olarak imgelerden oluşmaz; sadece bir tefekkür durumunun dışlanması olduğunda ise bu sanat belli fikirleri yansıtamıyacak, ama, ortamın ağırlık merkezi görülemiyende olan ruhsal bir dengede bütünleşmesini görerek ortamı nitel olarak dönüşüme uğratacaktır. İslâm sanatının doğasının böyle olduğunu kabul etmek kolaydır: nesnesi herşeyden önce insanın çevresidir —mimarın egemen rolünden dolayı— ve niteliği asıl olarak tefekküre dayanır. Benzetmesizlik bu niteliği zayıflatmaz; tersine, insanı zihnini kendi dışında bir şey

²Peygamber'in bir hadisine göre, Yaratıcı'nın yaratışını taklide çalışan sanatçıların, ahirette kendi eserlerine hayat vermeleri istenecek, bunu yapamamaları onları azapların en şiddetlisine düşür edecektir. Bu hadis elbette ki çeşitli şekillerde anlaşılabilir; haddizatında, bu, bazı Müslüman çevrelerde tamamiyle tabiatçı taklidlerden figüratif sanatların filizlenmesini engellemiştir.

takmasına ve ruhunu 'bireyselleştiren' bir biçime kaptırmasına çağırın her imgeyi dışlayarak, bir boşluk yaratır. Bu anlamda, İslâm sanatının işlevi, tefekküre de çağırın, özellikle çölde olduğu gibi, bakir doğanın işlevine benzer; ancak, başka bir bakış açısından, sanatın yaratıcı düzen çölün doğasında içkin kaosa karşıttır.

Hemen şunlar söylenebilir; İslâm sanatında böylesine zenginliğe ulaşmış soyut biçimli süsleme bazılarının sandığı gibi, bu boşluğu doldurmak için değildir. Gerçekte, süsleme süregiden ritmi ve sonsuz bir dokuma parçasına benzemesi ile boşluğu destekler: zihni tuzağa düşürmek ve hayali bir dünyaya sürüklemek yerine, zihinsel 'pıhtılaşmaları' çözer, tıpkı akan suyun, alevin, rüzgarda sallanan yaprakların tefekkür edilmesinin bilinci 'putlar'ından ayırması gibi.

İslâm süslemesinin başlıca iki tarzından sözetmiş bulunuyoruz: kelimenin tam anlamıyla arabesk, az ya da çok bitki motifleri ve geometrik şekiller ağı ile ilgili, kıvrımlı ve spiral biçimlerden oluşmuştur. ikincisi doğadaki billuru gösterirken, birincisi ritim, akış ve bitimsiz melodidir: çok sayıda geometrik odaktan saçılan çizgiler uçuşan kar tanelerini ya da buzu anımsatır; sükunet ve tazelik ifadesi verir. Özellikle Mağribî sanatta bu iki süsleme tarzı bütün saflığıyla ortaya çıkar.

Ne kadar zengin olursa olsun, süsleme, mimarî bütünün bırakın itidalini, sadeliğini de hiçbir zaman yoketmez; böyle bir sanat en azından bozulmuş olmayan bütün yerlerde ve zamanlarda gözlenen bir kuraldır. Genel bir anlamda, mimarî bütün denge, dinginlik ve huzur verir.

Romanesk bir kilisenin iç mekanı mihraba doğru uzanır ve Gotik bir kilisenin kubbesi yukarıya yükselirken, bir caminin içi hiçbir dinamik element ihtiva etmez; yapısı ne tip olursa olsun, sütunlar üstünde uzanan tavanıyla ilk camilerden kubbeli camilere kadar, mekân öyle bir düzenlenmiştir ki kendi halinde bir rahatlık taşır; katedilmeyi bekleyen bir alan değildir; boşluğu devinimsiz ve biteviye/farklılaştırılmış bir bolluğun kalıbına ya da rahime benzer.

Ayasofya'nın yapım planını İslâmî tarzda geliştirmek için uyarlamak yapan Sinan gibi Türk mimarları, birbirini tamamlayan iki büyük

biçimin tam anlamıyla statik ve son derece anlaşılır bir sentezini amaçlar: kubbenin yarım küresi ve binanın küp şeklindeki yapısı. Bunu yukarıda anlatıldığı gibi çeşitli biçimlerde başardılar. Burada onların uzay kavrayışlarına özgü mimarî bir ayrıntıdan söz etmek yeterlidir. Roma kubbesi gibi Bizans kubbelerinin de kıvrımlarını belli belirsiz sürdüren bingilerle desteklenmiş ve yan duvarların dört köşesiyle 'gizlice' iç içe geçmiştir. Türk mimarîsinin sakınmaya çalıştığı şey kubbenin dairesel tabanından yan duvarların köşeli duruşuna şöyle ya da böyle akıldışı bir geçiştir; bingilerin yerini, Arapça *mukarnas* denen ve gerçekten birbiri üstüne gelen oyuklardan oluşmuş bir alveol yumağını andırmakla birlikte sıklıkla sarkıtlarla karşılaştırılan, açıktan eklenmiş bir element alır. Geometrik oyunlarıyla, kubbenin sürekli ve 'akışkan' biçiminden yan duvarların köşeli ve 'katı' biçimine geçiş aşama aşama bir billurlaşma gibi görünür: binanın kübik biçimi kubbenin farklılaşmamış birliğinden 'pıhtılaşır', ve bu her zaman Allah'ı anlattığından, ilâhî alanın bitimsiz devinimi ansızın saf halde şimdinin zenginliğinde hareketsiz kılınır.

Bu mimarî kavrayış İslâm için tipiktir; aynı zamanda (yapıdaki güçlerin olay örgüsü içinde izleyiciyi öznel olarak katılmaya çağırması anlamında); her zaman şu ya da bu biçimde insan-merkezli olan Greko-Romen mimarînin kavrayışından çok uzaktır. Bir insana destek verdikleri ağırlığı ve gücü hissettiren insan ölçüsüne uygun yapılmış özellikle klasik sütunu —ve aynı zamanda baştaban, dirsek ve kornişleri— anımsatabilirsiniz; Romanesk ve Gotik mimarîde bu olay örgüsü ruhsal plana taşınmıştır: bir Gotik katedralin kümelenmiş sütunları sanki dayanılmaz bir göğe yükselme dürtüsüyle canlanmaktadırlar. Objektif duran İslâm mimarîsinde buna benzer hiçbir şey yoktur.

Statik, kişi-ötesi ve isimsiz nitelikleriyle İslâm sanatının yarattığı boşluk insanın tam olarak kendisi olmasını, kendi ontolojik merkezinde huzur bulmasını sağlar. Elbette doktrinin doğası gereği,³ simgeselli-

³Aziz İrenaeus'un bir ifadesine göre, "İnsanın Tanrı olabilmesi için Tanrı(nın) insan oldu"ğu Hıristiyanlıktaki gibi.

ği ve biçimsel dili gelenekçe garantiye alınması koşuluyla, doğan yerlerde kutsal imgeler tefekkür için birer dayanaktırlar. Ama, biçimleri insan merkezli olan dinsel sanatın, ona çok kolayca sızan ve iyi bildiğimiz tepkileri ile onu doğalcı bir 'evrime' sürükleyen, hem bireysel hem de kolektif fiziksel eğilimler yüzünden çok kararsız bir doğası vardır. İslâm, ibadet mekanında hiçbir insan imgesi bırakmayarak bu sorunu çözer. Bununla İslâm, insanın zihinsel kurguları ve kurgular karşısında tepkilerinden oluşan bir dünyanın karmakarışık evriminden uzak duran, göçerin konumunu savunur.

İslâm sanatındaki benzetme yokluğu temel olarak iki özelliği yansıtır: bir yanda, 'Allah'ın suretinde yaratılan' biçimi ne taklit edilebilir ne de kaçınılmaz olarak sınırlı ve tek yanlı olan bir sanat yapıtıyla gasp edilebilir olan insanın aslı faziletini korur; öte yanda, görelî ve bütünüyle geçici bir tarzda bile olsa, put olma ihtimali taşıyabilen hiçbir şey insan ve Allah'ın görülmez varlığı arasına giremez. Her şeyden önce, "Allah'tan gayri ilah yoktur." Bu da İlahî Varlık'ın her nesnelleştirilmesini, oluşundan bile önce, engeller.



İslâm görsel sanatları üzerinde Arap dilinin etkisi

ARAP SANATI' ifadesi genel olarak İslâm sanatını anlatmak için kullanılır; ancak bu terimin meşruiyetine, makul görünen ama gerçekte şeylere üstünkörü hatta önyargılı bir yaklaşım tarafından bozulmuş argümanlar yardımıyla karşı çıkılmıştır. Herşeyden önce sorulması gereken şudur: Arap dehasını karakterize eden şey nedir, ve bu, sanatta nasıl seçilebilir? Çoğunlukla sayısız uygarlıkların arasında göçer yaşayan İslâm-öncesi Arapların tek sanatı düz çizgiye dayalı mimarî ve çeşitli zanaatları —bu arada, etkileri sonra çok büyük olacak bu sanatları küçümsemek hatalıdır; sonuçta şunu söyleyebiliriz, Arap dehasının en başta gelen ve çarpıcı ifadesi, yazımı da içinde, dildir. Araplar dillerini bütün İslâm medeniyetine miras bıraktılar ve bu dil yalnızca Arabistan dışındaki Arapların mirasını koruma aracı değildir, aynı zamanda onu kendi irksal kaynağından çok ötelere de taşımıştır. Bu dil aracılığıyla, Arap dehasının her esası İslâm medeniyetinin bütününe etkin bir biçimde iletilmiştir.

Arap dili olağanüstü normatif gücünü hem kutsal bir dil olmasından hem de arkaik karakterinden alır. Bu iki özellik, ayrıca, birbiriyle

bağlantılıdır: Arapça'ya kutsal bir dil rolü kısmetini, arkaizmi verirken, onun aslı (primordial) özünü ortaya çıkararak da Kur'an'ın açıklamalarıdır. Dil alanında, arkaizm kelimenin hiçbir anlamında yapısal basitlikle benzeşmez, tam tersidir: diller genelde zamanla yoksullaşır, bu yoksulluğu karşılamak için retorik düzeyinde karmaşıklaşırken hem anlamların hiyerarşik farklılığı hem de biçimlerin mantıksal özellikleri yitmiştir. Dil tarihçilerini şaşkınlığa uğratan, Arapça'nın MÖ ondokuzuncu ya da onsekizinci yüzyıllarda Hammurabi kanunlarıyla¹ ve keşfedilen en eski Semitik alfabe² yanında çok zengin bir ses çeşitliliğini, tek bir ses dışında, sürdüren bir fonetik ile örneklendirilen bir morfolojiyi hâlâ koruyor olmasıdır, ve uzun zaman öncesinin Patriarklar çağı ile Kur'an'ın âyetlerinin dini sonsuza değin sabitleyeceği çağ arasında bir köprü olabilecek 'edebî hiçbir miras'ın yokluğuna rağmen bu başarılıdır. Arapça'nın bu uzun ömürlülüğünün açıklanması, özellikle göçebeliliğin tutucu doğasında yatar; kentlerde diller çöker, çünkü dil şeyler ve kurumlara bağlanır ve onların kaderini paylaşır; göçerin neredeyse zaman-dışı yaşamı, tam tersine, dili korur ve tüm doluluğuna erişmesini izin verir: göçerlerin payına düşen aslı simgecilik kısmı bir yere bağlı olmayan ve dinamik karakteri göçebe yaşamına uygun düşen konuşma sanatıdır. Ama yerleşik halklar, kalıcılık gerektiren ve simgelerinde gâyet doğal olarak uzayda bir merkez fikriyle bağlantılı olan plastik sanatları geliştirmiştir.³ Sonuçta genel anlamda şunu söyleyebiliriz: Arap dili, zihinsel planda, göçebe karakteri taşıyan ilkel bir Semitizm'in hayatta kalmasını temin eder.

¹Krş. Edouard Dhorme, *L'arabe literal et la langue de Hammourabi*, "Melanges Louis Massignon" içinde, (Şam, 1957).

²Çoğu antik Sami alfabelerinde 29 ses ya da harf bulunur, ki Arapça, S'nin bir varyantının "kayı"yla bunların 28'ini içerir. Belki de, alfabenin 28 harfe indirilmesinin simgesel bir maksadı var, zira bazı Arap yazarları sesleri 28 kameri eve karşılık geldiğini düştürür: gırtlakla çıkarılan seslerden, damakla çıkarılan seslere, dişlerle çıkarılan seslerden dudakla çıkarılan seslere dek çeşitlilik gösteren fonetik döngünün kökeni, güneşten sudur eden aslı (primordial) sesin "kameri" aşamalarına dayanır.

³René Guénon'un işaret etmiş olduğu gibi. Bkz. *Niceliğin Egemenliği*, "Habil ve Kabil" bölümü.

Birkaç cümleyle ve özel hiçbir dil bilgisine gereksinim duymadan, bu dilin özgün doğasının ne olduğunu açıklamak için, öncelikle, her dilin iki kökene ya da kutba dayandığını hatırlatmalıyız; dile ya biri ya da öteki egemen olacaktır ve bunları 'işitsel sezgi' ve 'imgesel sezgi' terimleriyle adlandırılabiliriz. İlki, verili bir terimin, genelde, tipik bir olayı ya da daha doğrusu temel bir eylemi, ifade eden basit bir ses kombinasyonundan çıkması olgusunda normal olarak açığa çıkar; bunu, doğal sesleri yansıtma yoluyla değil, az ya da çok dolaylımsız bir tarzda yapar, ancak sesin kendisi zamanla serimlenen bir olay olmadığından, eyleme *önceldir*, ve tüm semantik müdahalelerden bağımsızdır; konuşma öz olarak bir edimdir ve, bu mantığa göre, dil temel olarak bir edim ya da bir edim nesnesi olarak adlandırdığı herşeyi kavrar. Öte yandan, imgesel sezgi benzeşen imgelerden semantik birlikleri yoluyla dilde ortaya çıkar; sessizce telaffuz edilen her sözcük, diğer imgeleri, dilin yapısında içkin bir hiyerarşiye uygun olarak tekil imgelere egemen olan genel imgeleri çağırın uygun tekil bir imgeyi ortaya çıkarır. Latin dilleri asıl olarak bu ikinci tipe girer, Arapça ise, bu dilin zengin dokusunun onayladığı (edimin önceliği kadar) eylem ve sesin özdeşliği ile hemen hemen saf bir işitsel sezgi ya da fonetik mantuk sergiler: ilke olarak her Arapça sözcük, üç sabit sestem oluşan kökü, söz konusu fikrin eksiksiz fiziksel, psişik ve ruhsal çok-değerliliği ile, 'toplamak', 'bölmek', 'içermek', ve 'içine işlemek' gibi temel bir edimin sesli bir ideogramına benzeyen bir fiilden çıkar; tek bir kökten oniki farklı fiil tarzı türemiştir —basit, nedensel, yoğun, karşılıklı vs.— ve bu tarzların her biri, aktif ve pasif, özne ve nesne kutuplarına ayrılarak, anlamları her zaman, az ya da çok, bütün fiiller 'ağacı'nın üç harfli⁴ köküyle temsil edilen temel edimle bağlantılı bütün bir isimler ve sıfatlar ailesini üretir.

Dilin bu semantik şeffaflığının —simgeselliği bağlamında, bu bütünüyle fiilin fonetik doğasından çıkar/gelir— onun görelilikliğinin

⁴Gerçekte, dört ya da beş kök sestem oluşan fiiller de var, fakat bunlarda TS veya BR gibi ünsüz gruplar basit ses rolü oynar.

bir kanıtı olduğu açıktır. Orijinde, ve bilincimizin derinliklerinde, şeyler aynı zamanda kalpte yankılanan, ilk ve bireysel aşan bir bilinç ediminden başka bir şey olmayan bir sesin, ilksel sesin belirleyeni olarak kavranır: bu düzeyde ya da bu durumda, bir şeyi 'adlandırmak' kendimizi onu üreten edim ya da sesle özdeşleştirmektedir;⁵ dilde içkin — edilmiş alışkanlıklarla az ya da çok perdelenmiş ya da bozulmuş— simgesellik, bir imgeyi kavrar gibi, bir şeyin doğasını statik bir tarzda değil, oluş edimi içinde, doğuş halinde (*statu nascendi*) kavrar. Genelde dildeki, özel olarak da Arapça'daki bu özellik, İslâm dünyasında, bazıları felsefi bazıları ise batını, bütün bilimlerin hedefidir. İslâm âlimlerinin Arapça'daki bu yapıyı korumakla kalmadıkları onu belirgin kıldıkları da söylenebilir.

Bedevî kökenli Arapça'nın nasıl, hiçbir şey ödünç almadan, entelektüel olarak çok zengin ve farklılaşmış bir uygarlığın dili haline geldiğini anlamak için, fiil köklerinin, genelde Hint-Avrupa dillerinin 'olmak' fiiliyle ortak bir sıfat yardımıyla ifade ettiği belirlenimleri, etkin bir tarzda, ifade etmek yetisinde olduğunu bilmek zorunludur: örneğin, BTN kökü 'içte olma', ZHR kökü 'dışta olma'yı anlatır; RHM kökü bütün 'bağışlayıcı olma' ya da 'merhamet' tarzlarını özetler. Bir ifadeler 'ağacı'nın kökeninde olan temel edim bu yüzden kelimenin bilinen anlamında zorunlu olarak bir eylem değildir; bir ışığın parlaması gibi, varoluşsal bir edim, ya da 'büyük olma', 'küçük olma' gibi saf bir mantıksal edim olabilir, ve Arap dilinin büyük soyutlama gücü bir şey olmanın her türünü temel bir edimle birleştirme imkanında yatar. Sanat sözkonusu olduğunda kavramamız gereken şey bu soyutlamanın belirgin işitsel karakteridir: özelden genele geçiş, verili bir ifadede, verili bir ilkörneksel edimi çağırın ses köklerinin varlığıyla *a priori* gösterilir.

İlkörneksel edimlerle onlardan türeyen fiiller arasındaki ilişki her zaman kolayca kavranamaz. Çünkü bazen herhangi türeyen terimin

⁵Kur'an'a göre, bütün varlıkların nasıl isimlendirileceğini bilen Hz. Adem'di, melekler ise bunu başaramadılar.

çok özel ya da geçici belirlenmiş anlamları vardır, ve ayrıca, her şeyden önce, köklerin ifade ettikleri temel fikirler karmaşık bir nitelik sergilerler. Bir oryantalist "Arapçanın yapısı eğer fiil köklerinin anlamı keyfi değilse eşsiz bir şeffaflık sergiliyor demektir" diyecek kadar ileri gitmiştir; ancak bir dilin temelinin keyfi olabilmesi de mümkün değildir. Ashnda, fiil kökleri söylemsel düşünce ile modellerini hem zihin hem de bedende bulan bir tür sentetik algı arasındaki eşiği belirler: Arapça sanki işitsel sezgide aslı durmaktadır.⁶

Bu tür genelleştirmelerin tüm doğasının gerektirdiği çekincelerle, bu verileri sanat alanına taşıyacak olursak, Arab'ın göz ehli olmaktan çok *a priori* kulak ehli olduğu söylenebilir, başka bir deyişle, Arap görselden önce işitseldir;⁷ aslında, sanatsal dışlama açısından gerek duyduğu büyük oranla, çekici fonetizmi ve yeni fiil türevleri üretmedeki neredeyse sınırsız yeteneği ile, dilinin kültürüne bağlıdır. Bununla, eylemekten çok bakan ve düşünen; aynı zamanda algılanan biçimleri ilke olarak dönüştürülemeyen ilkörneksel biçimlere indirgeyen bir insan türü kastediliyorsa, Arab sözcüğün bilinen anlamında mütefekkir de değildir; Arab şeyleri, yansıttıkları işlevlerine etkinliklere bakarak çözümlmeyi sever; bu zihniyetin statik değil, öz olarak dinamik

⁶Arap dilinin temelinde yatan fonetik simgecilik, kendisini özellikle kök seslerin farklı dizilişlerinde gösterir. Ashnda, *el-cifr* (harflerin bilimi) gereği, farklı şekillerde dizilmiş aynı harflerden oluşan kelimelerin hepsi, aynı "Pisagor numarası"ndan ve dolayısıyla aynı fikirden kaynaklanır. Gelgelelim, kelimelerin sık sık özelleştirilmiş kullanımı nedeniyle bunu kavramak kolay değildir, fakat bazı durumlarda hissedilebilmektedir: örneğin, RHM kökü "merhametli olma," "acıma" anlamına gelirken, HRM dizilişi "yasaklama," "ulaşmaz kılma" anlamına sahiptir, *sacrum facere*; temel tamamlayıcılığı bu iki kökten türetilen en basit isimlerde daha açık görmek mümkündür: RaaHM, "(ana) rahmi" ve genişletilirse "akrabalık ilişkisi" anlamına gelir, buna karşılık HaRaM "kutsal belde" demektir: burada analık (maternity) fikrini içleyici ve dışlayıcı karakterlerine ayırabiliriz. Bir diğer örneği RfK kökünde buluyoruz: bunun anlamı "eşlik etme" "bağlama"dır; FRK dizilişinin anlamı ise "ayırma," "bölme"dir (Latince *furca*'nın benzer bir kökten türetildiği anlaşılıyor); buna karşın FKR "fakirlik, muhtaçlık" anlamını taşır (*el-fakiru ilallah*, Allah'a karşı fakir, ruhi anlamda fakir, ifadesi de buradan gelir); bütün bunlar bize konu kutupsallığının varyantlarını sağlar: biraraya getirme (RFK), ayırma (FRK) ve bağınırlık (FKR).

⁷Bu, Araplardaki saf görsel türlerin varlığını elbette dışlamaz.

olduğu anlamına gelir. Ancak, aynı zamanda bir mütefekkir olduğundan —İslâm'ın kanıtladığı ve Arap dilinin bu olasılığı içerdiği gibi— zamanın akışı içinde ebediyen varolanın kırılmasına benzeyen ritim yoluyla birliğe ulaşır.

Bu eğilimleri gösteren plastik örnekler zihne doğar: özelde arabesk, aynı zamanda düzenli ve belirsiz kullanımlarıyla birlikte, görsel düzende ritmin en doğrudan ifadesidir aslında. En mükemmel biçimlerinin Orta Asya göçerlerinin sanatsal katkıları olmaksızın anlaşılamayacağı doğrudur, ama tam şeklini Arab dünyasında almıştır. İslâm sanatında gelişmesi Arab egemenliğiyle el ele giden diğer bir tipik element iç içe geçmiş motiflerdir; cami ve saraylarda oyma pencere kafesleri biçiminde, Emeviler çağından beri en mükemmel haliyle ortaya çıkar.⁸ İç içe geçmiş motifleri meydana getiren geometrik devinimi anlamak için ona doğrudan bakmak yeterli değildir, biri birini kesen ve yer değiştiren güçler sürecini izleyerek 'okumak' da zorunludur. Motiflerin iç içe geçişi aşağı Antikite'nin kaldırım motiflerinde zaten vardı, ama bunlar olgunlaşmamış bir durumdaydı ve Arap-İslâm motiflerinde görülen karmaşıklıktan ve ritmik ihtimamdan yoksun doğalcı bir kavrayışın ürünüydüler. Bu örnekler, figuratif olmayan, soyut sanata aittir ve aynı zamanda Arab dehasını karakterize eder; genelde inanılan/sanılanın aksine, ortalama Arab 'çok süslü bir imgeleme' nadir olarak sahiptir. 'Binbir gece Masalları'nda olduğu gibi Arab edebiyatında ortaya çıktığında ise, bu örnekte İran ve Hindistan'a Arap-olmayan bir orijinden gelir; yalnızca masal-anlatma sanatı Arabtır. Arabların yaratıcı ruhu *a priori* mantıksal ve retoriğe dayanır, dolayısıyla ritmik ve sihirlidir; zenginlik zihinsel arabesktedir ve canlanan imgelerin bolluğundadır.

İslâm sanatında imgelerin az ya da çok kategorik olarak reddedilmesi açıklamasını kesin olarak teolojik bir düzen mantığında bulur. Ancak Semitik göçerlerin fığuratif bir geleneğe sahip olmadığı —İslâm öncesi Arablar putlarının çoğunu dışardan almıştır— ve Arab im-

⁸Sözgelimi, Şam'daki Emeviye Camii, veya Mefcar'daki Hirre sarayı.

gelerinin, İslâm dinine bağlı İranlılar ve Moğollara ait olduğundan, hiçbir zaman şeffaf ve kendiliğinden ifade tarzları haline gelmedikleri doğrudur.⁹ Fiilin gerçekliği statik görüşün gerçekliğine dalan bir sözcükle kıyaslandığında, resmedilen ya da yontulan bir imge zihnin korkutucu bir donuklaşması olarak ortaya çıkar. Pagan Arablar için bu sihir kokar.

Ama Arapça fiil-edim fikrinin bütünüyle egemenliğine girmemiştir; kendisini özellikle 'özne' ve 'yüklem'in yardımcı bir fiil olmaksızın karşılıklı durduğu 'nominal cümle' denen cümlelerde gösteren statik, ya da daha doğrusu, zaman-dışı bir kutbu da içerir. Bu bir düşüncenin yazmaya elverişli bir tarzda ve herhangi bir zaman kaygısı dışında formüle edilmesine olanak sağlar. Bu tür bir cümle denkleme benzer; ancak belli önermelerin kullanımı cümleye içsel bir mantıksal devinin dayatabilir. Bu türün en çarpıcı örneği İslâm'ın temel şahadetini oluşturan formüldür: *La ilabe illallah* (Allah'tan başka ilah yoktur), sözcüğü sözcüğüne 'İlâhî değilse ilâhî yoktur' olarak tercüme edilen bir ifade; Arapçada olumsuzlamaların simetrisi —*la ve illa*, 'değil' ve 'değilse'— çok daha belirgindir. Bir bütünleştirmeye denk düşen saf entellektüel bir eylem sonucunda nominal cümlelerin statik karakteri bu formülde gözden kaybolmaktadır: 'Tek Varlık dışında kendi başına varlık yoktur'. Bu görelî ile mutlak arasındaki bir ayırımıdır ve birincinin ikinciye indirgenmesidir. Böylece Arapça keskin kenarlı ve birbirlerini aksettiren yüzleriyle bir elmas görüntüsü veren kısa ve tam bir formül içinde bütün bir doktrini toparlama olanağı taşır. Böyle bir ifade olasılığının yalnızca âyetlerde tam anlamıyla gerçekleştiği doğrudur; bu herşeyden önce Kur'an'a hastır; ama bu yine de Arapça'nın dehasında içkindir ve tarz olarak Arap-İslâm sanatında yansır, çünkü yalnızca ritmik değil aynı zamanda billuridir.

Arapça cümlelerin özlü oluşu Anlamın zenginliğini hiç sınırlamazken, yine de, tanım düzeyinde bir senteze yatkın değildir: Arapça çok

⁹"Bağdat Okulu" minyatürlerinin Araplara atfedilebilir oluşu kesin değildir; her hâlükârda üslupları kabadır ve birkaç olumlu unsuru da Bizans ve Asya etkilerine borçludur.

sayıda koşul ya da durumu seyrek olarak tek bir cümlede toplar; onun yerine bir dizi kısa cümleyi bağlamayı yeğler. Bu anlamda, Moğol dilleriyle akraba, Türkçe gibi birleşik kelimeli bir dil Arapça'ya oranla daha az kuru ve çok esnek; Gotçaya yakın bir Hint-Avrupa dili Farsça için de doğru olmak üzere, bir durumu ya da bir manzarayı betimlemede açık bir üstünlüğü vardır Türkçe'nin; bununla birlikte bu dillerin ikisi de yalnızca teolojik terminolojilerini değil aynı zamanda neredeyse bütün felsefi ve bilimsel terminolojilerini de Arapçadan almıştır.

Arapça'nın tam zıddı, Çin yazısının resme dayalı karakterinin gösterdiği gibi, şeylerin statik bir vizyonunun ağır bastığı ve bir düşünce elementlerini tipik 'resimler' etrafında kümelenen Çince gibi bir dildir.

Türkler de Arablar gibi göçebe orijinlidir, fakat dilleri ile çok farklı zihniyet tipi sergilerler. Arab düşüncesinde net ve dinamiktir; Türkler ise ihtiyatlı ve kuşatıcıdır. İslâm sanatının genel çerçevesi içinde Türk dehası, herkesin kabul ettiği gibi, totaliter ruh haliyle güçlü bir sentez yetisi taşır. Türkler Arabların yoksun olduğu plastik ya da yontuya yatkın becerilere sahiptir; yapıtları her zaman kapsayıcı bir kavrayışın ürünüdür; sanki tek bir kalıptan çıkmışlardır. Kubbesiyle birlikte eski Türk camilerinin içi bir çadırın kapalı alanını hatırlatır, ve Türk-Arap yazı sanatı Moğol etkisi taşır.

İran sanatına gelince, hiyerarşik farklılaşmalarıyla diğerlerinden ayrılır; İran mimarisi, kelimenin bugünkü anlamında 'işlevsel' olmaksızın, mükemmel eklenmiştir. İran sanatına göre, Birlik herşeyden önce ahenkle ortaya çıkar.

İranlılar, ayrıca, kültür ve doğa olarak 'görsel' dirler —ama lirik görsellik, neredeyse onlara özgü sanatsal etkinlik, bir iç ezgiyle renklenir. Doğuda genellikle 'Arapça'nın Allah'ın dili, ve Farsçanın Cennet'in dili olduğu' söylenir; bu, örneğin, Mağrip'teki gibi, biçimlerin billuri geometrilerinin birlik ilkesi açığa vurduğu tipik Arab mimarisi ile çiçek süslemeleri ve mavi kubbeleri olan İran mimarisi arasında varolan farklılığı çok iyi özetler.

Arab mimar monotonluktan korkmaz; sütun ardına sütun, kemer

ardına kemer örür ve bu yinelemeyi ancak ritmik yer değiştirmeler ve herbir elementin nitel yetkinleştirilmesi için gözardı eder.

Kur'an'ın dili İslâm dünyasının her köşesinde mevcuttur; Müslümanın bütün yaşamı kutsal Kitap'tan parçalar içeren Arapça dualar yanında, Kur'an'dan âyetler, münacatlar ve hatimlerle örülmüştür; sayısız ithaf bunu kanıtlar. Kur'an'ın her yerde hazır ve nazır oluşunun ruhi bir titreşim olarak işlev gördüğü —doğası gereği hem ruhi hem de ses getiren bir etkiyi tanımlayacak daha bir terim yoktur— ve bu titreşimin zorunlu olarak İslâm sanatının ölçü ve tarzlarını belirlediğini söyleyebiliriz; bu yüzden, İslâm plastik sanatı belli bir anlamda Kur'an Dünyası'nın yansımasıdır. Bununla birlikte, normal İslâm plastik sanatında yer almayan anlatı planında değil, daha çok biçimsel yapılar planında Kur'an metinleriyle bu sanatı birleştiren ilkeyi kavramak çok güçtür, çünkü Kur'an, garip bir biçimde kesintili muhtevasının iç ilişkilerinde olduğu kadar tüm ölçü kurallarını dağıtan hitap tarzında da hiçbir kompozisyon yarasına boyun eğmez. Güçlü ve nüfuz edici olsa da, ritmi sabit ölçülere bağlı değildir; bütünüyle kestirilmeyen bir yapıdadır, bazen çarpıcı bir kafiye görünür, sonra aniden derinlik ve ivme değişir ve beklenmedik olduğu kadar takdire şayan bir tarzda iç parçalayan sonlama. Kur'an'ın Arab şiiri olduğunu, çünkü Bedevi *rajaz*'ı gibi monoton ritimli pasajlar içerdiğini ileri sürmek hatalıdır; ama monotonlukları ve ani kesintilerinin temel olarak Arab ruhuna denk düşmediğini öne sürmek de hatalıdır. Gerçekte, Kur'an'da görülen ve hem uyum hem de kopuşlarıyla, hem güzelliği hem de haşinliğiyle, katkıda bulunduğu iç ahenk sanatın ulaştığı plandan bütünüyle farklı bir plana dayanır. Gerçek şiir —her gerçek sanat yapıtı gibi— ruhu belli bir bolluk durumuna iter; Kur'an, öte yanda, âyetleri duyan ve sesin büyümesine kapılan herkeste, hem bolluk hem de yoksunluk duygusu uyandırır. O alır ve verir; ruha kanat takıp ferahlatır, sonra yere serer ve çıplak bırakır; bir fırtına gibi, birden ve aynı zamanda, huzur verir ve arındırır; insan sanatının bu kabiliyetleri taşıdığı söylenemez. Bunun anlamı Kur'an'da hemen hiç gürültü çıkarılmadan sonata aktarılabilecek bir 'tarz/üslup' yoktur; ama Kur'an'ın

okunmasına dayanan ve belli biçimsel açıklamaları peşinen kabul ederken diğerlerini dışlayan bir ruh durumu/hali vardır. Kur'an'daki ses ahengi her zaman arındıran bir nostalji ile en fazla itidali birleştirir: O insan çölünde parlayan ilâhî bir güneştir. Arabeskin akan ve parlayan ritmiyle mimarının soyut ve billur karakteri, belli bir anlamda, bu iki kutba denk düşer; bunlar durmaksızın yinelenen unsurlardır.

Bunlarla birlikte İslâm sanatıyla Kur'an arasındaki en temel bağ bütünüyle farklıdır; bağ, Kur'an'ın biçiminde değil, biçim-ötesi özünde, ve özellikle, tefekküre dayanan anlamları yanında, *tevhid* (birlik) fikrinde, *hakikat*'inde yatar; öz olarak İslâm sanatı —İslâm plastik sanatları anlamında— İlâhî Birlik'in belli özellik ve boyutlarına, görsel bir düzen içinde, ışık tutmaktadır.

Yine de, kutsal yazı sanatının bir tarz olarak, bu benzetmenin doğasını ayrıntılarıyla belirlemeyi olanaksız kılmak üzere, Kur'an *sure*'lerinin görkemli üslubunu yansıttığını unutmayalım. Yazma Allah'ın sözünü tespit etmemize hizmet ettiğinden, İslâm'da en yüce sanattır;¹⁰ ve aynı zamanda, neredeyse tanım gereği, en tipik Arab sanatıdır.

Bu son bağlamda, işaretlerin soyut doğasının —tamamen fonetik Arap yazısı— çizgisi ritimlerinin, harflerin asıl biçimlerini değiştirmeden, olağanüstü gelişmesine yol açması önemlidir. Arapça yazısının genel ve bir anlamda doğal gelişmesi biçim zenginliğine yönelir; çok farklı üsluplar ardı ardına gelmekle kalmazlar, özellikle anıt yazıtlarında, yan yana dururlar. Arap yazı sanatı, yazma sanatının zirvesini de temsil ettiğinden burada sözetmemiz gereken Uzak-Doğu yazı sanatıyla zıt kutupları oluşturur: Japon ya da Çin yazıcı, her biri ayrı bir fikre denk düşen, işaretleri yalıtır; az ya da çok genel birkaç fırça darbesiyle bir anahtar-resim ya da ilgilendiği görüşün görsel çekirdeğini canlandırır. Öte yanda, Arap yazıcı kalem kullanır —iki ucu sivri bir kamyş— ve bununla kesin ve sıklıkla üst üste gelen hatları çıkarır;

¹⁰Bunun rolü bir anlamda Hıristiyanlık'taki ikonanın rolüne benzer, zira ikon gibi o da İlâhî Kelâm'ın görünür biçimini temsil eder.

kontrastlarını vurgulayarak, olanak bulduğunca harfleri birleştirir: yazı sağdan sola akar, ve bu ufuk doğrultusunda biçimler birbirleriyle bağlanırlar ve kucaklaşırlar, ama dikine yazıdaki harflerin biri birinden ayrı durur ve bir anlamda hatların süregiden izgilerini vurgular. Konumuza uygun ve aynı zamanda doküma sanatının doğasında olan uzaysal eksenlerin sembolizmi açısından yazının akışını aşan harflerin dikey elementleri doğalarına uygun düşer, ama ufuk yönünde hareket biçimlerin 'maddi' sürekliliğini gösterir; dikine duruş, geçmişle geleceği ayıran mevcut an gibi, birliği ayıran tek Öz'den çıkan bir ışığa benzer; ufuk yönünde hareket, öte yandan, oluşun ya da yaşamın imgesidir, süregiden dalgalar gibi ilerler. *Sülüs* gibi, belli yazı üsluplarında, örneğin, bu kutupsallık uç noktasına kadar götürülür; ufka akış yönünde, bolluğun ve değişen kıvrımların ezgisi, *elif* ve *lam*'in dikey hatlarının özellikle oluşturduğu keskin dikeylerinin ritmine denk düşer: ruhun coşkulu ve dingin yayılması eşliğinde Birlik'in bitip tükenmez bir *şehadet*'ine benzer.

Müslüman Arapların klasik şiiri biçim bakımından — karmaşık ölçüsü ve monoton ritmiyle — İslâm öncesinin Bedevi şiiriyle bağlantılıdır. Bu yüzden Kur'an'ın etkisini ancak taşıyabildiği fikirlerle gösterir.

Ancak, biçimleri Kur'an'a, yani, dualara, münacatlara ve kutsal din büyüklerinin derslerine, benzer yarı şiirsel bir edebiyat vardır. Bu türün bir örneği, Peygamber övgülerinin, ya da tam olarak 'Peygamber için duaların bir derlemesi olan Şeyh el Cazuli'nin *Delailu'l Hai-re*'sidir: birleştirici bakış açısına uygun olarak bir Müslüman dualarını tek Allah'a yapar, ama Allah'a Peygamber'i bağışlaması için yalvarırken, neredeyse onunla arkadaşır. Bu dualar, biri biri ardına, Muhammed'in doğasında mevcut, bütün ilâhî akislerin yaratılarda sentezi, insani ve kozmik kusursuzluk üretir. Karşılaştırma terimleri, hikmetlerden görünen ya da görünmeyen evrenin güzelliklerine akan değişimler gösterirken, duaların ya da derslerin biçimi bazen aynı kalır; ve bazen, biçimler değişirken duaların öznesi sabit kalır; ve bu karşılıklı yer değiştiren tekrar, hedefi dünyanın bütün olumlu özelliklerini, Ruhta,

Kur'an'ın bir âyetine göre, 'insanlara ruhlarından daha yakın' içimizdeki peygamberde bütünleşmiştir.

Hristiyanlıkla karşılaştırıldığında bakışların karşıt olduğu açıktır; Hristiyanlık Allah'ı insana başlangıç olarak görürken İslâmiyet herhangi bir insan-merkezli imgenin tesbitinden kaçınarak Allah'a başlangıç noktası olarak insanı görür; İlâhî insanın imgesi elementlerine ayrılır; evrensel tecelli içinde kaybolmuş ve yıldızların pırıltıları ya da denizin dalgaları gibi kişisel olmayan bir sihir haline gelen plastik sanatların dışında kalmıştır.

Arap ruhunda işitselin görsel üzerindeki egemenliği kendisini plastik sanatlarda da gösterir; ve dayanağını özellikle ritim ve seste bulan manevî sezgi ya da huşunun belli biçimleri için durum aynıdır; bu zamanın aniden durması, katıksız şimdinin parlayan ışığında bütün devinimlerin son bulması gibidir. Artık dünya biçim değiştirmeden akan bir çağlayan, ya da duyulsa da kıpırtısız görünen bir alevle karşılaştırılabilir. Arap-Müslüman süsleme sanatı öz olarak o anda asılı kalışı ifade eder.

BÖLÜM

V

~

BİTİRİRKEN



Manevî yöntem üzerine bir mektup

Ş U İKİ TEMEL UNSUR olmaksızın manevî yöntemden sözedemeyiz: gerçek ve gerçekdışı arasında muhakeme ve gerçekte yoğunlaşma. Bu iki unsurdan birincisi, muhakeme ya da ayrıştırma (Sanskritçe'de *viñnana*), özel hiçbir dini biçime bağlı değildir; sadece metafizik kavrayışı öngörür. Ancak, ikinci unsur kutsal bir niteliğin desteğine ihtiyaç duyar, ve bu yalnızca normal bir gelenek çerçevesinde yaratılabileceği anlamına gelir. Yöntemin amacı Gerçek üzerinde sürekli yoğunlaşmadır, ve bu tek başına insanî araçlarla/yollarla ya da bireysel inisiyatif temelinde yaratılamaz; yalnızca normal bir gelenek içinde varolan türden düzenli bir iletişimi öngörür. İnsan ne içindir? Zayıf iradesi nedir? Önce bütün varlığını bireysel-olmayan (yani, birey-üstü) bir biçime katmadan Mutlak'a nasıl ulaşabilir? Açık söylersek: şimdi sayacağım gelenek ya da dinler dışında manevî bir yol yoktur: Yahudilik, Hristiyanlık, İslâmiyet, Budizm, Hinduizm ve Taoizm; ancak Hinduizm bir Hindu katında doğmamışlara kapalıdır ve Taoizm ulaşılamazdır.

Manevî bir yöntemin teminatı manevî bir ulu tarafından kabul

görmüş olmasıdır; manevî yüceliğin teminatı, doktrinel bükülmezlik yanında, dinin büyük kurucularından birine uzanan —ya da Hinduların *avataralar* dedikleri— sırlara vakıf oluş zinciridir. Kulun görevi ulu kişiye boyun eğmektir; ulu kişinin görevi sırlara vakıf oluşunu göstermektir. Ulu kişinin kulu kabul etmeme hakkı vardır; öğretisini yabancılardan gizleyebilir ama temsil ettiği manevî zinciri ya da manevî atalarını kullarından gizleme hakkına sahip değildir.

Ulu kişi şunları iletir: (1) geleneğin kurucusundan ve kurucu vasiyetiyle Allah'tan gelen manevî etki; (2) yöntemi anlamının ya da teffekkürün anahtarları; (3) Gerçek üzerinde sürekli yoğunlaşmanın kutsal dayanakları.

Manevî bir ulunun ayırıcı işareti biçimlerin göreliliği —aynı zamanda zorunluluğu— konusundaki bilinçliliğinde yatar. Yalnızca bilgileri biçimleri aşan insan biçimlerin ne ile ilgili olduklarını bilir. Manevî bakışı özel bir biçimsel ya da geleneksel çerçeve ile sınırlı bir ulu kişi tam bir ulu değildir (gerçek bir ulu pratikte kendisinininki dışındaki geleneklere ilgisiz kalsa bile); ve bütün biçimleri inkar eden bir ulu sahte bir uludur (ama gerçek ulu geleneksel biçimi özsel/aslı unsurlarına indirgeyebilir, ve elbette indirger). Gerçek ulu kendisini verili bir geleneğin (ya da dinin) dışına koymaz, çünkü onun anlamını bilir ve ilâhî kaynağını görür.

Manevî yaşamda, çok yıkıcı olan, bireysel deneyimlerin yeri yoktur.

Titus Burckhardt'a ait Bibliyografya

ALMANCA KİTAPLAR

- Land am Rande der Zeit*, Basel, Urs Graf Verlag, 1941.
Schweizer Volkskunst/Art Populaire Suisse, Basel, Urs Graf Verlag, 1941.
Tessin (Das Volkserbe der Schweiz, Band 1), Basel, Urs Graf Verlag, 1943.
Vom Sufitum--Einführung in die Mystik des Islams, Munich, Otto Wilhelm Barth-Verlag, 1953.
Vom Wesen heiliger Kunst in den Weltreligionen, Zürich, Origo-Verlag, 1958.
Siena, Stadt der Jungfrau, Olten (Switzerland) and Freiburg-im-Breisgau (Germany), Urs Graf Verlag, 1958.
Tessin (Das Volkserbe der Schweiz, Band 1), Basel, Urs Graf Verlag, 1959, [Greatly enlarged edition.]
Alchemie, Sinn- und Weltbild, Olten and Freiburg-im-Breisgau, Walter-Verlag, 1960.
Fes, Stadt des Islam, Olten and Freiburg-im-Breisgau, Urs Graf Verlag, 1960.
Chartres und die Geburt der Kathedrale, Lausanne, Urs Graf Verlag, 1962.
Von wunderbaren Büchern, Olten and Freiburg, Urs Graf Verlag, 1963.
Lachen und Weinen, Olten and Freiburg, Urs Graf Verlag, 1964.
Die Jagd, Olten and Freiburg, Urs Graf Verlag, 1964.
Der wilde Westen, Olten and Freiburg, Urs Graf Verlag, 1966.
Die maurische Kultur in Spanien, Munich, Callwey, 1970.
Marokko, Westlicher Orient: ein Reiseführer, Olten and Freiburg, Walter-Verlag, 1972.
Wissenschaft und Weisheit (collected articles), in preparation.
- Scipio und Hannibal: Kampf um das Mittelmeer* by Friedrich Donauer. Cover design and six illustrations by Titus Burckhardt. Olten and Freiburg, Walter-Verlag, 1939.
Wallis (Das Volkserbe der Schweiz, Band 2) by Charles Ferdinand Ramuz. Translated and edited by Titus Burckhardt. Basel, Urs Graf Verlag, 1956.
Zeus und Eros: Briefe und Aufzeichnungen des Bildhauers Carl Burckhardt (1878-1923), edited by Titus Burckhardt. Basel, Urs Graf Verlag, 1956.
Das Ewige im Vergänglichem by Frithjof Schuon. Translation from the French

- by Titus Burckhardt of *Regards sur les Mondes anciens*. Weilheim, Oberbayern, Otto Wilhelm Barth-Verlag, 1970.
- Athos, der Berg des Schweigens* by Philip Sherrard. Translation from the English by Titus Burckhardt of *Athos, the Mountain of Silence*. Lausanne and Freiburg, Urs Graf Verlag, 1959.

AIMANCA MAKALELER

- Foreword to *Der Sinn der Ikonen* by Leonid Ouspensky and Wladimir Lossky, Olten (Switzerland) and Freiburg-im-Breisgau (Germany), Urs Graf Verlag, 1952.
- 'Die Symbolik des Spiegels in der islamischen Mystik', *Symbolon*, 1960.
- 'Symbolik des Islams', *Kairos* (Salzburg), 1961.
- 'Von der Heiligkeit des Wassers', *CIBA-Blätter* (Hauszeitschrift der CIBA Aktiengesellschaft, Basel) Sondernummer: Wasser; Vol. 18, No. 174, July-August 1961.
- 'Die Lehre vom Symbol in den Grossen Ueberlieferungen des Ostens und des Westens', *Symbolon*, 1962.
- 'Cosmologia Perennis', *Kairos* (Salzburg), No. 1, 1964.
- Letter to the Editor, *Kairos* (Salzburg), No. 2, 1964.
- 'Moderne Psychologie und überlieferte Weisheit', *Kairos* (Salzburg), Nos. 3 & 4, 1964.
- 'Weil Dante Recht hat', *Antaios* (Stuttgart), May 1965.
- 'Abstrakte Kunst im alten I'es', *Du* (Zürich), March 1972.
- 'Die überlieferten Handwerke in Marokko: ihr Wesen und ihr Schicksal', *Zeitschrift für Ganzheitsforschung* (Vienna), No. 2, 1974.
- 'Betrachtungen zur Alchemie' (translated from the French by Margreth Pietsch), in *Initiative 42: Wissende, Verschwiegene, Eingeweihte* (Freiburg-im-Breisgau, Herder, 1981).
- 'Die heilige Maske' (translated from the French), in *Initiative 48: Die Macht der Masken* (Freiburg-im-Breisgau, Herder, 1982).
- (All of the above-listed articles are in the original German of the author, except for the two translations indicated.)

FRANZIÇA KİTAPLAR

- Clef spirituelle de l'Astrologie musulmane*, Paris, Les Editions Traditionnelles, 1950; Milan, Archè, 1964.
- Du Soufisme*, Lyons, Derain, 1951.
- Principes et Méthodes de l'Art sacré*, Lyons, Derain, 1958.
- Introduction aux Doctrines ésotériques de l'Islam*, Paris, Dervy-Livres, 1969.
- Alchimie* (translated from the English edition by Madame J. P. Gervy), Basle, Fondation Keimer, 1974; Milan, Archè, 1979.

Symboles: Recueil d'essais, Milan, Archè, 1980; Paris, Dervy-Livres, 1980.
Science moderne et Sagesse traditionnelle, Milan, Archè, 1985; Paris, Dervy-Livres, 1985.
L'Art de l'Islam, Sindbad, Paris, 1985.
Fès, Ville de l'Islam (translated from the German by Armand Jacoubovitch), in preparation.
 (All of the above-listed books are in the original French of the author, except for the two translations indicated.)

FRANZISCA MAKATELER

- 'Du Barzakh', *Etudes Traditionnelles* (Paris), December 1937.
 'De la Thora, de l'Évangile, et du Coran', *Etudes Traditionnelles*, August-September 1938.
 'Le Prototype Unique', *Etudes Traditionnelles*, August-September 1938.
 'Folklore et Art ornemental', *Etudes Traditionnelles*, August-September-October 1939.
 'Une Clef spirituelle de l'Astrologie musulmane', *Etudes Traditionnelles*, June 1947, July-August 1947, December 1947, January-February 1948.
 'Généralités sur l'Art musulman', *Etudes traditionnelles*, March 1947.
 'Principes et Méthodes de l'Art traditionnel', *Etudes Traditionnelles*, January-February 1947.
 'Nature de la Perspective cosmologique', *Etudes Traditionnelles*, July-August 1948.
 'Considérations sur l'Alchimie (I)', *Etudes Traditionnelles*, October-November 1948, April-May 1949.
 '“Nature sait surmonter Nature”', *Etudes Traditionnelles*, January-February 1950.
 'Le Temple, Corps de l'Homme Divin', *Etudes Traditionnelles*, June 1951.
 'Extraits du Commentaire des Noms Divins par l'Imâm Ghazâlî' (Translation and notes by Titus Burckhardt), *Etudes Traditionnelles*, October-November 1952, December 1954.
 '“Je suis la Porte”', *Etudes Traditionnelles*, June 1953, July-August 1953.
 'La Genèse du Temple hindou', *Etudes Traditionnelles*, October-November 1953, December 1953.
 'Les Fondements de l'Art chrétien', *Etudes Traditionnelles*, April-May 1954.
 'Les Fondements de l'Art musulman', *Etudes Traditionnelles*, June 1954.
 'Le symbolisme du jeu des échecs', *Etudes Traditionnelles*, October-November 1954.
 'Le Paysage dans l'Art extrême-oriental', *Etudes Traditionnelles*, April-May 1955.

- 'Commentaire succinct de la Table d'Emeraude', *Etudes Traditionnelles*,
November–December 1960.
- 'Considérations sur l'Alchimie (II)', *Etudes Traditionnelles*, November–
December 1961.
- '"Chevaucher le Tigre"', *Etudes Traditionnelles*, July–October 1962.
- 'Le Masque Sacré', *Etudes Traditionnelles*, November–December 1963.
- 'Cosmologie et Science moderne', *Etudes Traditionnelles*, May–June 1964,
July–October 1964, January–February 1965, March–April 1965, May–
August 1965.
- 'La Prière d'Ibn Mashish', *Etudes Traditionnelles*, January–February 1967.
- 'Mise au point en ce qui concerne l'édition française du livre *Alchemie: Sinn-
und Weltbild*', *Etudes Traditionnelles*, January–February 1967.
- 'Le Vide dans l'Art Islamique', *Hermès*, 1970.
- 'Caractères perennes de l'art arabe', *Journal of World History*, 1972.
- 'Fès, une ville humaine' (causerie faite le 21 avril 1973 dans le palais du
Pacha devant les membres de l'Association pour la sauvegarde de Fès),
Etudes Traditionnelles, July–September 1984.
- 'Note sur le Prophète Mohammed', in *Formes et Substance dans les Religions* by
Frithjof Schuon, pp. 86–87 (Paris, Dervy-Livres, 1975).
- Préface à *Islam, Perspectives et Réalités* by Seyyed Hossein Nasr (Paris,
Bouchet-Chastel, 1975).
- 'Les Sciences traditionnelles à Fès', *Etudes Traditionnelles*, October–
December 1977.
- 'Le Retour d'Ulysse', *Etudes Traditionnelles*, January–March 1979.
- 'Fès et l'Art de l'Islam', in *Actes du Séminaire expérimental d'Animation
culturelle*, 7 mars–28 avril 1978, Fonds international pour la Promotion de
la Culture, UNESCO, *Conférences*, volume 1, pp. 109–119, 1980.
- 'La Danse du Soleil', *Connaissance des Religions* (Nancy, France), 1985.

ARAPÇA'DAN FRANSIZCA'YA ÇEVİRİLER

- De l'Homme Universel* (Traduction partielle de 'Al-Insân al-Kâmil' de 'Abd
al-Karîm al-Jîlî). With an introduction by the translator. Lyons, Derain.
1953; Paris, Dervy-Livres, 1975.
- La Sagesse des Prophètes* (Traduction partielle des 'Fusûs al-Hikam' de Ibn
'Arabî). With an Introduction by the translator. Paris, Albin Michel, 1955
and 1974.
- Lettres d'un Maître Soufi* (Traduction partielle des 'Rasâ'il' de Moulay
al-'Arabî ad-Darqâwî). With an Introduction by the translator. Milan,
Archè, 1978; Paris, Dervy-Livres, 1978.

- An Introduction to Sufi Doctrine* (translated from the French by D. M. Matheson), Lahore, Ashraf, 1959; Wellingborough, England, Thorsons, 1976.
- Siena, City of the Virgin* (translated from the German by Margaret Brown), Oxford University Press, 1960.
- Famous Illuminated Manuscripts* (partial translation of *Von wunderbaren Büchern*), Olten and Lausanne, Urs Graf Verlag, 1964.
- Sacred Art in East and West* (translated from the French by Lord Northbourne), Bedford, Middlesex, England, Perennial Books, 1967.
- Alchemy: Science of the Cosmos, Science of the Soul* (translated from the German by William Stoddart), London, Stuart and Watkins, 1967; Baltimore, Maryland, Penguin Books, 1972.
- Moorish Culture in Spain* (translated from the German by Alisa Jaffa), London, Allen and Unwin, 1972; New York, McGraw-Hill, 1972.
- Art of Islam: Language and Meaning* (translated from the French by Peter Hobson), London, Islamic Festival Trust Ltd, 1976.
- Mystical Astrology according to Ibn 'Arabi* (translated from the French by Bulent Rauf), Sherbourne, England, Beshara, 1977.
- Fez, City of Islam* (translated from the German by William Stoddart), Cambridge, England, Islamic Texts Society, in preparation.
- Mirror of the Intellect: Essays on Traditional Science and Sacred Art* (translated by William Stoddart), Cambridge, England, Quinta Essentia, 1987.
- Chartres and the Genesis of the Gothic Cathedral* (translated by Peter Hobson), in preparation.

INGILIZCE MAKALELER

- 'Principles and Methods of Traditional Art', in *Art and Thought* (Coomaraswamy Festschrift), London, Luzac, 1947.
- 'The Spirit of Islamic Art', *Islamic Quarterly* (London), December 1954.
- Foreword to *The Meaning of Icons* by Leonid Ouspensky and Vladimir Lossky (translated by E. Kadloubovsky and G. E. H. Palmer), Boston, The Boston Book and Art Shop, 1956; Crestwood, New York, St. Vladimir's Seminary Press, 1983.
- 'Insight into Alchemy', *Tomorrow*, Winter 1964; *Studies in Comparative Religion*, Summer-Autumn 1979.
- 'Cosmology and Modern Science', *Tomorrow*, Summer 1964, Autumn 1964, Winter 1965. Also included in *Sword of Gnosis* (edited by Jacob Needleman), Baltimore, Maryland, Penguin Books, 1974.

- 'Because Dante is Right', *Tomorrow*, Summer 1966.
- 'Perennial Values in Islamic Art', *Al-Abhath*, March 1967; *Studies in Comparative Religion*, Summer 1967; in *God and Man in Contemporary Islamic Thought*, Beirut, Centennial, 1972; in *Sword of Gnosis* (edited by Jacob Needleman), Baltimore, Penguin Books, 1974.
- 'Islamic Surveys: Four Works by Seyyed Hossein Nasr', *Studies in Comparative Religion*, Winter 1968.
- 'The Symbolism of Chess', *Studies in Comparative Religion*, Spring 1969.
- 'Teilhard de Chardin (i)', *Studies in Comparative Religion*, Spring 1969.
- 'The Seven Liberal Arts and the West Door of Chartres Cathedral', *Studies in Comparative Religion*, Summer 1969; also Winter-Spring 1985.
- 'The Heavenly Jerusalem and the Paradise of Vaikuntha', *Studies in Comparative Religion*, Winter 1970.
- 'The Void in Islamic Art', *Studies in Comparative Religion*, Spring 1970; also Winter-Spring 1985.
- Note on the Prophet Mohammed, in *Dimensions of Islam* by Frithjof Schuon, pp. 69-70 (London, Allen and Unwin, 1970).
- 'Arab or Islamic Art?', *Studies in Comparative Religion*, Winter 1971; also in *Sword of Gnosis* (edited by Jacob Needleman), Baltimore, Penguin Books, 1974.
- 'Abstract Art in Ancient F'ez', *Du* (Zürich), March 1972.
- Foreword to *Geometric Concepts in Islamic Art* by Issam El-Said and Aysc Parman, London, Islamic Festival Trust Ltd, 1976.
- 'Introduction to Islamic Art' in *The Arts of Islam*, catalogue to the special exhibition in the Hayward Gallery, London, The Arts Council of Great Britain, 1976.
- 'The Prayer of Ibn Mashish', *Studies in Comparative Religion*, Winter-Spring 1978; *Islamic Quarterly*, September 1978.
- 'The Return of Ulysses', *Parabola*, November 1978.
- 'Concerning the "Barzakh"', *Studies in Comparative Religion*, Winter-Spring 1979.
- 'F'ez', in *The Islamic City*, UNESCO, Paris, 1980, pp. 166-176.
- Preface to R. W. J. Austin's translation of Ibn 'Arabi's *The Bezels of Wisdom* (Fusus al-Hikam), London, S.P.C.K., 1980; Ramsey, New Jersey, The Paulist Press, 1980.
- 'The Sacred Mask', *Studies in Comparative Religion*, Winter-Spring 1980.
- 'Teilhard de Chardin (ii)', in *The Destruction of the Christian Tradition* by Rama Coomaraswamy, pp. 211-212. Bedford, Middlesex, England, Perennial Books, 1981.
- 'The Role of Fine Arts in Muslim Education', in *Philosophy, Literature and Fine Arts* (edited by Seyyed Hossein Nasr), Sevenoaks, Kent, England, Islamic Education Series, 1982.

- 'Traditional Science', *Studies in Comparative Religion*, Winter-Spring 1985.
 Two short extracts from *Schweizer Volkskunst*, *Studies in Comparative Religion*,
 Winter-Spring 1985.
 'The Spirituality of Islamic Art', in *The Encyclopedia of World Spirituality*, vol.
 20 (edited by Seyyed Hossein Nasr), London, Routledge and Kegan
 Paul, 1987.
 'The Universality of Sacred Art', in *The Unanimous Tradition* (edited by
 Ranjit Fernando), The Institute of Traditional Studies, Colombo, Sri
 Lanka, in preparation.

ARAPÇA'DAN FRANSIZCA'YA VE DAHA SONRA İNGİLİZCE'YE ÇEVİRİLER

- Letters of a Sufi Master* (partial translation of the 'Rasâ'il' of Mula'y al-'Arabî
 ad-Darqâwî), Bedfont, Middlesex, Perennial Books, 1973.
The Wisdom of the Prophets (partial translation of 'U'sûs al-Hikam' by Ibn
 'Arabî), Sherbourne, Beshara, 1975.
Universal Man (partial translation of 'Al-İnsân al-Kâmil' by 'Abd al-Karim
 al-Jîlî), Sherbourne, Beshara, 1983.

İTALYANCA KİTAPLAR

- L'Alchimia* (translated from the German by Angela Terzani Staude), Turin,
 Boringhieri, 1961; (translated from the French by Ferdinando Bruno),
 Milan, Guanda, 1981.
Scienza moderna e Sagzza tradizionale (translated from the German by Angela
 Terzani Staude), Turin, Borla, 1968.
Siena, Città della Vergine (translated from the German by Gisella Burgisser),
 Milan, Archè, 1978.
L'Arte sacra in Oriente e Occidente (translated from the French by Elena Bono),
 Milan, Rusconi, 1976.
Introduzione alle Dottrine esoteriche dell'Islam (translated from the French by
 Barbara Turco), Rome, Edizioni Mediterranee, 1979.
Simboli (translated from the French by Elisabetta Bonfanti Mutti), Parma,
 All'Insegna del Veltro, 1983.
Chiave spirituale dell'Astrologia musulmana (translated from the French),
 Genoa, Basilisco, 1985.

İTALYANCA MAKALELER

- 'Una Chiave spirituale dell'Astrologia secondo Muhyiddin ibn 'Arabî',
Rivista di Studii Iniziatici, Naples, August-October 1947.

Nota sul Profeta Mohamed in *Forma e Sostanza nelle Religioni* di Frithjof Schuon (Roma, Edizioni Mediterranee, 1984).

ARAPÇA DAN FRANSIZCA'YA VE DAHA SONRA
ITALYANCA YA CIVIRILER

L'Uomo Universale (translated from the French by Giorgio Jannaccone), Rome, Edizioni Mediterranee, 1981.

La Sapienza dei Profeti (translated from the French by Giorgio Jannaccone), Rome, Edizioni Mediterranee, 1987.

Lettere d'un Maestro Sufi (translated from the French by Giorgio Jannaccone), Milan, La Queste, 1987.

İSPANYOLCA KİTAPLAR

Alquimia (translated by Ana María de la Fuente), Barcelona, Plaza y Janés, 1971.

La Civilización Hispano-Arabe (translated by Rosa Kuhne Braban), Madrid, Alianza Editorial, 1977.

Esoterismo Islámico (translated by Jesús García Varela), Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

Sabiduría Tradicional y Ciencia Moderna (translated by Jordi Quingles and Alejandro Corniero), Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

Simbolos (translated by Francesc Gutiérrez), Mallorca, José J. de Olañeta, 1982.

Principios y Métodos del Arte sagrado, Buenos Aires, 1984.

İSPANYOLCA MAKALELER

Nota sobre el Profeta Mohámec en *Forma e Sustancia en las Religiones* por Frithjof Schuon, capítulo sobre Mohámec (Madrid, Taurus Ediciones, 1981).

'El Simbolismo del Ajedrez', *Cielo y Tierra* (Barcelona), No. 1, 1982.

'El Arte sagrado', *Cielo y Tierra* (Barcelona), No. 6, 1983/1984.