

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

TITUS BURCKHARDT

Çeviren: Volkan Ersoy

AKLIN AYNASI

GELENEKSEL BİLİM VE
KUTSAL SANAT ÜZERİNE DENEMELER



AKLIN AYNASI
Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat
Üzerine Denemeler
TITUS BURCKHARDT

ORJİNAL İSMİ
MIRROR OF THE INTELLECT
Essays On Traditional Science &
Sacred Art Quintia Essentia

© WORLD WISDOM
P.O. Box 2682
Bloomington, in 47402, USA
www.worldwisdom.com

İNSANSANAT 07

Birinci Baskı, 1994
İkinci Baskı, 2020

ÇEVİREN
VOLKAN ERSOY

EDİTÖR
MURAT BOZKURT

KAPAK TASARIMI
MUSTAFA ENES ERDOĞAN

İÇDÜZEN
MÜRETTİBHANE

ISBN
978-975-574-950-1

YAYINCI SERTİFİKA NO
12381



insansanat bir İNSAN YAYINLARI markasıdır.

BASKI-CİLT
erkam yayın sanayi ve ticaret a.ş.
matbaa sertifika no: 19891

İNSAN YAYINLARI
istiklal caddesi no: 96 beyoğlu/istanbul
tel: 0212-249 55 55 faks: 0212-249 55 56
www.insanyayinlari.com.tr
insan@insanyayinlari.com.tr

© Eserin her hakkı mahfuzdur. Bu eserin
aynen ya da özet olarak hiçbir bölümü,
telif hakkı sahibinin yazılı izni olmaksızın
kullanılamaz.

AKLIN AYNASI

Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler

TITUS BURCKHARDT

çeviren

VOLKAN ERSOY



(1908-1984) Doğu Batı gelenekleri ve sanatları üzerine çalışmalar yapan İsviçreli yazar. René Guénon ve Frithjof Schuon gibi Tradisyonel ekol içinde yer alan yazarlardan biri. 1. Dünya Savaşı sırasında ilköğretim yıllarını Basel'de Frithjof Schuon ile birlikte geçiren Burckhardt, gençken Fas'ta yaşayıp geleneksel sanat, düşünce ve kültür üzerine tetkiklerde bulundu. Uzun yıllar, Lozan ve Olten'deki Urs Graf Yayınevi'nin sanat yönetmenliğini yaptı. Son yıllarında antik Fez şehrinin restorasyon çalışmalarında danışman olarak bulundu.

Burckhardt, geleneksel toplumların kalbini teşkil eden evrensel hakikatler, sanatlar ve bilimlerle ilgili anlayışı yeniden ihya etmek amacıyla çok geniş bir sahada kitap ve makaleler kaleme aldı. Tasavvuf, geleneksel kozmoloji, simya, Hinduizm, Budizm, Taoizm ve İslam estetiği, geleneksel kent mimarisi Burckhardt'ın kitap ve makalelerinde ele aldığı konulardan birkaçını teşkil etmektedir. Burckhardt aynı zamanda İslam düşüncesine ilişkin çok sayıda önemli eserleri Arapçadan Batı dillerine tercüme edip yorumlamıştır.

Yazarın Türkçede basılan bazı kitapları şunlardır:

- *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*, İnsan Yayınları.
- *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*, Klasik Yayınları.
- *İslam Tasavvuf Doktrinine Giriş*, Kitabevi Yayınları.
- *Simya: Sembolizm ve Dünyagörüşü*, Verka Yayınları.
- *Muhyiddin İbn Arabî'nin Mistik Astrolojisi*, Verka Yayınları.



İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

TITUS BURCKHARDT: GENEL HATLARIYLA HAYATI VE ESERLERİ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL KOZMOLOJİ VE MODERN DÜNYA

1. KOZMOLOJİK BAKIŞ AÇISI	15
2. GELENEKSEL KOZMOLOJİ VE MODERN BİLİM	21
(I) Cosmologia Perennis	21
(II) Modern Fizik	32
(III) Geleneksel Simgecilik ve Modern Amprizm	37
(IV) Evrimcilik	39
(V) Modern Psikoloji	55
3. "KAPLANA BİNMEK"	81

İKİNCİ BÖLÜM

HIRİSTİYANLIK TEMALARI

4. YEDİ BEŞERÎ BİLİM VE CHARTRES KATEDRALİ'NİN BATI KAPISI	91
5. ÇÜNKÜ DANTE HAKLI	97
6. TEILHARD DE CHARDIN'E KARŞI	117
7. KUDÜS-İ SERİFE VE VAIKUNTHA CENNETİ	123

8. HİRİSTİYAN SİMGEÇİLİĞİNİN İKİ ÖRNEĞİ	131
9. RUS İKONALARININ TEOLOJİK MESAJI	133

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİMGEÇİLİK VE MİTOLOJİ

10. AYNA SİMGEÇİLİĞİ	137
11. SU SİMGEÇİLİĞİ	145
12. SİMYAYI KAVRAMAK	155
13. SATRANÇ SİMGEÇİLİĞİ	167
14. KUTSAL MASK	177
15. ULYSSES'İN DÖNÜŞÜ	187
16. GÜNEŞ DANSI	197

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İSLÂMİ TEMALAR

17. FEZ'DE GELENEKSEL BİLİMLER	207
18. İBN MEŞİŞ'İN DUASI (Meşîşîye Duası)	219
19. BERZAH ÜZERİNE	231
20. İMAM GAZÂLÎ'NİN ESMÂÜ'L-HÜSNÂ YORUMUNDAN PARÇALAR	239
21. İSLÂMİ EĞİTİMDE GÜZEL SANATLARIN ROLÜ	251
22. İSLÂM SANATINDA KALICI DEĞERLER	261
23. İSLÂM SANATINDA BOŞLUK	275
24. İSLÂM GÖRSEL SANATLARI ÜZERİNDE ARAP DİLİNİN ETKİSİ	281

BEŞİNCİ BÖLÜM

BİTİRİRKEN

25. MANEVİ YÖNTEM ÜZERİNE BİR MEKTUP	297
TITUS BURCKHARDT'A AİT BİBLİYOGRAFYA	299

Alman asıllı bir İsviçreli olan Titus Burckhardt 1908’de Floransa’da doğdu ve 1984’te Lozan’da öldü. Tüm hayatını *hikmetin* ve *gelenekin* çeşitli yönlerini incelemeye ve açıklamaya adanmıştı.

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

Varoluşçuluk, psikanaliz ve sosyoloji dünyasında, Platonculuk’ta Vedanta’da, Sufizm’de Taoizm’de ve diğer batını veya hikemî öğretilerde ifadesini bulan *ezeli hikmetin* (philosophia perennies) başta gelen sözcülerinden biriydi. Edebî ve felsefi açıdan, yirminci yüzyıl yazarlarının oluşturduğu Geleneksel Ekol’ün seçkin bir üyesiydi.

Geleneksel Ekol’ün büyük öncüsü ve kurucusu ise René Guénon’du (1886-1951). Guénon, modern sapkınlık olarak adlandırdığı tufandan farksız laikleş(tir)me salgınının, Ortaçağ’ın bitip Rönesans’ın başladığı adabın gerçekliği yendiği neyrenseltici-

ğin 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 metafizik bakış açısından modern dünyanın eleştirisi oluşturuyordu. Ustaca yazdığı *Modern Dünyanın Bunalımı*¹ ve *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri*² adlı iki kitabında bunu ayrıntılı bir biçimde açıklar. Guénon'un eserlerinin olumlu yanı, evrensel metafiziğin ve geleneksel ortodoksinin değişmez ilkelerini ortaya koymasıdır. Başvurduğu kaynaklar arasında en başta geleni Şankaracı "nondualizm" (*advaita*, ikici olmama) doktriniydi ve bu bakımdan en önemli eseri *İnsan ve Vedanta'ya Göre Oluşumu*ydı. Bununla birlikte, bütün geleneksel biçimleri tek bir biçim-ötesi Hakikat'ın çeşitli görünümle-ri olarak kabul ettiği için, diğer geleneksel kaynaklara da yöneldi. Guénon'un eserlerinde zekice ifade edilen diğer bir nokta da, hangi dinden gelirlerse gelsinler, geleneksel simgelerin düşünsel bir içeriğinin olduğuydu. (Bu konuda bkz. Guénon'un *Symbol-es fondamentaux de la Science Sacrée* adlı eseri.)

Guénon'dan oldukça etkilenen ünlü bilginlerden biri de Ananda K. Coomaraswamy'dir (1877-1947); Coomaraswamy kendi başına seçkin ve usta bir yazar olmasının yanı sıra, 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 benimsemiştir.

Guénon'un yazılarının kesinlikle çok önemli olmalarına karşın, bütünüyle "kuramsal" bir yapıya sahip olduklarını ve gerçekleştirme sorununu irdeleme iddiasında olmadıklarını belirtmek gerekir. Diğer bir deyişle, bunlar genel olarak düşünsellik-

-
1. *Modern Dünyanın Bunalımı*, Çev. Nabi Avcı, Ağaç Yayıncılık, 1992. (Yeni Baskı, İnsan Yayınları, Çev. Mahmut Kanık, 2016)
 2. *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alâmetleri*, Çev. M. Kanık, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997. (Yeni Baskı, İnsan Yayınları, 2020)

le (veya doktrinle) ve dolaylı bir biçimde de maneviyatla (veya yöntemle) ilgilidirler.

Frithjof Schuon'un (1907-1998) eserleriyle Geleneksel Ekol'ün yıldızı daha da parladı. 30 yıl önce bir İngiliz Tomacısı (Aquino Thomas felsefesi taraftarı) onun hakkında şöyle yazmıştı: "Eserleri, mütefekkir bir zekânın içsel otoritesine sahip."³ Daha yakın zamanlarda, Amerikalı bir akademisyen şöyle diyor: "Her yönüyle zamanımızın mükemmellik örneğidir. Hayattaki düşüncüler arasında ona rakip olabilecek kimseyi göremiyorum."⁴ T. S. Elliot da aynı şekilde düşünüyordu. 1953'te, Schuon'un ilk kitabı hakkında şöyle yazmıştı: "Karşılaştırmalı Doğu ve Batı dinleri incelemesi dalında ondan daha etkileyici bir yazara rastlamadım."

Schuon'un eserleri, Guénon'un hayatının son kısmında yayımlanmaya başlandı. Guénon öldüğü güne kadar ondan "notre éminent collaborateur" (çok kıymetli çalışma arkadaşımız) diye bahsederdi. 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* ve *sophia perennis* reddedilmesini gerektirmeyen bu terim, yine de, Schuon'un yazılarında şaşmaz bir biçimde bulunan ek bir boyutun ipuçlarını içerir. Yani, düşünsel anlayışın manevi bir sorumluluk gerektirdiği, zekânın içtenlik ve inançla tamamlanması gerektiği ve "görme"nin (dikey) "inanma"yı (derinlemesine) gerektirdiği. Diğer bir deyişle, temel ve kurtarıcı hakikati ne kadar iyi algı-

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

4. Ord. Prof. Huston Smith, 1974 Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

larsak, iç veya manevi "gerçekleştirme"ye yönelik bir çaba har-cama yükümlülüğümüz o kadar artar.

Schuon'un ilk eseri kapsamlı genel bir incelemedir ve başlı-ğı konuyu ortaya koyar: *Dinlerin Aşkın Birliği*. Diğer eserleri şun-lardır: *Hinduizmde Benliğin Dili*, *Budizmin İzinde*, *İslâm'ı Anlamak*, *Kastlar ve Irklar*, *Mantık ve Aşkınlık* ve daha yakın zamanlarda yazdığı, felsefi ve manevi aydınlanmanın geniş bir özeti olan *İl-ke ve Yol Olarak Bâtınlık*, *Dinlerde Biçim ve Öz*, *Kalp Gözü*, *Hıris-tiyanlık ve İslâm*, *Beşer Tecellisi*, *Bir Merkeze Sahip Olmak*, *Sonba-har Yaprakları ve Yüzük*.

Artık Titus Burckhardt'a dönebiliriz. Burckhardt Floransa'da doğmuş olmasına rağmen, Baselli aristokrat bir aileye mensup-tur. Ünlü sanat tarihçisi Jacop Burckhardt'ın yeğeni ve heykelt-raş Carl Burckhardt'ın oğluydu. Titus Burckhardt Frithjof Schu-on'dan bir yaş küçüktü ve ilk öğrencilik yıllarını 1. Dünya Savaşı sı-rasında, Basel'de birlikte geçirmişlerdi. Bu, samimi bir arkadaş-lığın ve hayat boyu sürecek son derece uyumlu fikrî ve manevi bir ilişkinin başlangıcıydı.

Burckhardt'ın, Schuon'un eserlerini mükemmel bir biçim-de tamamlayan en önemli metafizik çalışması *Tasavvuf Doktri-nine Giriş*'tir. Bu, bâtiniliğin doğasının kapsamlı ve titiz bir biçim-de analiz edildiği düşünsel bir başyapıttır. Kitabın başında, bâti-niliğin ne olduğu ve ne olmadığı bir dizi basit ve kısa tanımla açıklanır; daha sonra İslâm bâtiniliğinin ya da tasavvufun öğre-tisel temelleri incelenir; ve kitap, "manevi simya"ya ya da "ma-nevi gerçekleştirme"ye giden tefekkür yoluna ilişkin esinli bir tanımlamayla sona erer. Bu eser Burckhardt'ı Schuon'dan son-ra düşünsel öğretinin ve manevi yöntemin en başta gelen yo-rumcusu yapmıştır.

Burckhardt, yazılarının büyük bir kısmını, bir anlamda "me-tafiziğin hizmetçisi" olarak gördüğü geleneksel kozmoloji-ye ayırmıştır. Söz konusu ilkeleri ilk kez 1948'de Fransızca ya-

yımlanan ve bu kitabın da ilk bölümünü oluşturan "Kozmolojik Bakış Açısı" başlıklı ustalık ve özlü makalede biçimsel olarak sunmuştur. Daha sonraları -1964'te hem Fransızca hem Almanca yayımlanan 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 zanaatkârlığa özel bir yakınlık duymuş ve geleneksel mimariyi, ikonografiyi, diğer sanatları ve zanaatları değerlendirmekte tecrübe sahibi olmuştur. Özellikle de, hem yapılarında bulunan simgecilik sayesinde öğretisel bir mesaj taşıyan anlamlı etkinlikler olarak hem de hepsinden öte inayetin manevi kavranışının ve inayet araçlarının destekleri olarak sanat ve zanaatın nasıl manevi 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 Ortaçağ'daki duvar ustalığı ve simya gibi şeylerin ilgi alanına aittir. Aslında Burckhardt'ın kozmoloji alanındaki en önemli eserleri, uzun bir çalışma olan *Simya: Kâinatın Bilimi, Ruhun Bilimi*'dir; manevi bir psikolojinin ifade ediliş biçimi ve tefekkür ve kavrayışa düşünsel ve simgesel bir destek olarak simya bu kitapta mükemmel bir biçimde sunulur.

* Latince: Bilim olmadan sanat hiçbir şey değildir. (ceviri.org)

Burckhardt'ın sanat alanındaki en önemli eseri ise *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*'tır; bu kitapta Hinduizm, Budizm, Taoculuk, Hristiyanlık ve İslâm'ın metafiziği ve estetiği üzerine birçok eşsiz bölüm bulunur ve kitabın "Hristiyan Sanatının Çöküşü ve Yeniden Doğuşu" başlıklı son bölümünde çağdaş Hristiyanlık sanatının durumu faydalı ve pratik bir yaklaşımla incelenir. Bu kitabın temel unsurlarının kapsamlı bir özeti ilk kez *The Unanimous 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 tıpkıbasımlarının hazırlanması ve yayımlanması geliyordu. Bu, çok kaliteli, öncü bir çalışmaydı ve bir yayıncılık başarısıydı; yayımlanır yayımlanmaz hem uzmanların hem de kamuoyunun büyük beğenisini topladı.

Kells'in Kitabı'nın o olağanüstü tıpkıbasımını hazırlaması, Burckhardt'a Papa XII. Pius ile karşılaşma olanağı tanıdı. Urs Graf Yayınevi kitabın bir kopyasını Papa'ya hediye etmek isteyenince, buna en uygun kişinin sanat yönetmeni Burckhardt olacağına karar verildi. Papa'nın gözünde Burckhardt, görünüşte Baselli bir protestandı. Papa, Castelvando'daki yazlık konutunda onunla özel bir görüşme ayarladı. Papa görüşmenin yapılacağı odaya bembeyaz giysiler içinde, onu selamlayarak girdi ve ziyaretçisine yaklaşarak Almanca, "Sie sind also Herr Burckhardt?" (Sayın Burckhardt sizsiniz, değil mi?) dedi. Burckhardt diz çöktü ve Papa ona kutsal yüzüğünün bulunduğu elini uzatınca saygıyla elini tuttu. Ancak Katolik olmamasından (Kato-

liklerde adet olduğu gibi) yüzük yerine Papa'nın parmaklarını öptü. Burckhardt, "Papa bunu gülümseyerek kabul etti." diye belirtiyor.

Birlikte karanlık çağlardan 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 yıllarda Burckhardt, Urs Graf Yayınevi'nde "Statuen de Geistes" (Ruh'un Malikânesi) genel başlığı altında ilginç bir dizinin yayınlanması işini yürüttü. Bunlar, kutsal uygarlık örneklerine ilişkin tarihsel ve manevi incelemelerden oluşuyordu ve Athos Dağı, Kelt İrlandası, Sina, İstanbul ve diğer yerlerle ilgili konuları içeriyordu. Burckhardt, *Siena, Bakire Meryem'in Şehri, Chartres ve Gotik Katedrali'nin Yaratılışı, ve İslâm Şehri Fez* adlı kitaplara bizzat katılımda bulundu. *Siend*'de, mimari anlamda bir Gotik mücevheri gibi korunarak bugüne kadar gelen bir Hristiyan şehrinin yükselişi ve düşüşü hakkında aydınlattığı bilgiler yer alır. Ancak en ilginç azizleriyle ilgili hikâyesidir. Burckhardt kitapta Sienalı Azize Catherine'e (gerekli gördüğü için kendi zamanının Papasını azarlamaktan çekinmemiştir) ve Sienalı 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 tasarıların gerçeğe dönüştürülmesinin ardında yatan "dinî idealizm" in öyküsüdür. Burckhardt, *Chartres*'de farklı mimari üslupların -sadece Gotik ve Romanesk arasındaki değil, Romanesk'in çeşitlenmeleri arasındaki ayırmaları da ortaya koyar- düşünsel ve manevi içeriklerini yorumlar. Bu, düşünsel muhakeme denen şeyin mükemmel bir örneğidir.

Burckhardt'ın birkaç başyapıtından biri de şüphesiz *İslâm Şehri Fez* adlı kitabıdır. 1930'larda gençlik yıllarında bir süre

Fas'da kalmış, Mağrip'in hâlâ bozulmamış manevi mirasının bazı önemli temsilcileriyle yakın arkadaşlıklar kurmuştur. Bu dönemin Burckhardt'ın hayatına yön veren bir dönem olduğu açıktır; fikirlerinin ve üslûbunun kökeni bugünlere dayanır. Yine bu sıralarda deneyimlerini yazıya dökmeye başlamıştır (bunlar daha sonraları yayımlanacaktır) ve ancak 1950'lerde, olgunlaşan bu yazılarını ve deneyimlerini eksiksiz ve ustaca yazılmış bir kitapta toplamıştır. Burckhardt, *İslâm Şehri 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 Şehri Fez*'e 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 romansı, şövalyelik ruhu ve şiiri belki de diğerlerinden daha fazla konu edilir.

Burckhardt Fas'taki ilk yıllarında Arap diliyle yakından ilgilenmiş ve asli 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 âlimi Şeyh Mulay el-'Ara-

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

6. *De l'Homme à l'Universel (Kâmilü'l-İnsân)*, Klincksieck, Lyons, 1953.

bî ed-Darkavî'nin dinî içerikli 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, İslâmi kalıplar içinde anıtsal yaratıcılığın düşünsel ilkeleri ve manevi rolü son derece zengin bir dille ve cömertçe sergilenir. Bu muhteşem eserle Burckhardt'ın edebî çalışmaları noktanır.

Ölümünden sonra yayımlanan toplu eserleri, temelde çeşitli Fransız ve Alman dergilerinde yayımlanmış ve daha önce bir kitap hâline 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'îl)*, Perennial Books, Bedford, İngiltere, 1969. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

KOZMOLOJİK BAKIŞ AÇISI

Ortaçağ'ın yedi "liberal sanat"ı* aslında modern insanın "bilim" olarak tanımladığı, matematik, astronomi, diyalektik ve geometri gibi dallardır. Ortaçağ'da bilim ve sanatın, Trivium ve Quadrivium'un düşünsel yapısıyla tamamıyla 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 da-

* İngilizce "beşerî bilim" anlamına gelen "liberal arts"ın kelime karşılığı "liberal sanatlar" (Üniversite) (Çev. R. D. Kitap Arsivi - <https://rantey.org>)

yanarak yargılayanların düştükleri yanılgıya düşerler. Bu yüzden, modernlikte kutsal sanatın ve düşünsel kozmolojinin anlaşılmasının nedeni hep aynı yanılgıdan kaynaklanır; ve Batı bilgilerin (özellikle de Doğu ve Ortaçağ kozmolojisini acıma ve alayla bakınların) 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 bilgilerin, 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 körleştirmişti (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 dü-rüstlüğü 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 hâle gelir ve bütünüyle akli yeteneğin aslında sahte sürekliliğine dayalı türden bir akıl yürütme ile arasındaki bağları koparırsa akla yatkınlığını kaybeder. Sanki, bütün kozmosun (evrenin) sadece insan tahayyülünün "somut" veya niceliksel yanlarını yansıtmak için

1. Bkz Frithjof Schuon, *Dinlerin Aşkın Birliği*, Böl. 4, "Sanatta Biçimler Üzerine" (Perennial Books, Bedford, Mass. 1986).

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 bilimler bilgiye sahip aklın yapısında kendiliğinden bulunan düzen ile şeylerin birlikte olabilirliliği arasındaki zorunlu bir uygunluğu öngerektirir, yoksa hakikat diye bir şey olmaz.² Makrokozmoz ile mikrokozmoz arasındaki benzerlik inkâr 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 gerekmediğini ve herhangi bir düşünsel bakış açısının (“kuş bakışı” denebilecek bir bakış açısının) asılsız bir hipotez olarak neden bir kenara itilmesinin gerekmediğini 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 ihtişamına 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 maddi dünyanın dışına çıktığında veya geleneksel kozmolojist aşkın niteliklerin sadece bu dünya içindeki görünümüne dikkat ettiğinde, duyuşsal fenomenlerin dış hatlarını ve ayrıntılarını tespit eder gibi bilginin hedefini sa-

2. Bkz. Réne Guénon: *Hindu Öğretileri İncelemesine Giriş* (Luzac, Londra, 1945), ‘Nyaya’ ile ilgili bölüm: “... eğer fikir, doğru ve yeterli olduğu ölçüde, şeylerin doğasından bir şeyler paylaşırsa, bunun nedeni aslında bizzat şeylerin fikrinin doğasıdır.” www.kuramci.org

bitlemek imkânsız olur. Maddi dünyanın daha üstündeki gerçekliklerin mükemmel bir biçimde idrak edilemeyeceğini söyleyebiliriz; sadece aklî ve naklî (şifahi) "bağlılık"tan (rabıta) söz ederiz. Bu gerçeklik algılamalarıyla iletilebilenler, kaçınılmaz olarak, söz konusu "sentetik" bakış açısını yeniden keşfetmeye yardımcı olan nazarî (spekülatif) anahtarlara benzerler. Bu "anahtarların" kozmosun sonsuz çokluktaki yüzeyine tam olarak uyması, aslında neye sanat dendiğine, belirli bir manevi gerçekleştirmeyi veya en azından belirli "kavramsal boyutların" üstünü lüğünü öngerektilirip gerektirmedine 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, ritm, 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

3. Böyle spekülatif "anahtarlar"ın bir örneği, bir burcun çizelgesidir. Bu çizelge (diagram), bir insanın makrokozmosuyla mikrokozmosu arasında ki 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.

4. Modern estetikte "gerçekçilik" terimi bu yüzden kullanılır.

5. Modernlerin büyük çoğunluğuna göre, bilimin işaretleri ve karakteristikleri karmaşık araçlardan, sonsuz sayıda rapordan, "klinik" bir yaklaşımdan oluşur. Bu kitap Arsivi - <https://rantey.org>

bilimin çirkinliği, düşünsel ve esinlenmiş bilimler açısından onu değersiz kılar çünkü bu bilimlerin en önemli hedefi var olan her şeyin birlik içinde olmasıdır; gerçekte modern bilimciler bu birliği inkâr edemezler -çünkü her şey bu birliği tamamıyla olumlar- ancak yine de parçalara ayırma yaklaşımları onları bu birliğin "tadını çıkarmaktan" alıkoyar.

GELENEKSEL KOZMOLOJİ VE MODERN BİLİM

(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 görünümelerde, hatta sonsuz çeşitlilikte ve görünümde sunar; herbirinde bütüne ve toplama ait bir şeyler vardır, bu yüzden hepsi de eşit ölçüde olanaklı ve meşru olan ve aynı evrensel ve değişmez ilkelere kaynaklanan birçok kozmos tasavvuru (vizyon) vardır.

Bu ilkeler, evrensel olmaları nedeniyle, en derinlikli biçimiyle insan zekâsının yapısında vardır; ancak bu katıksız, saf akıl, genel anlamda veya buna önceden hazır olan insan için yalnızca sahici ve tam bir manevi geleneğin sunabileceği doğaüstü unsurların yardımıyla serbest kalır. Sadece Varlığın hakiki bir kozmoloji, ila-

hi bir vahye bağlıdır; ele aldığı konu ve bunu ifade ediş tarzı bu vahyin mesajının dışında kalıyormuş gibi görünse bile.

Örneğin, bir yandan yaratılış konusunda İncil'i esas aldığı, diğer yandan Yunanlı kozmologların mirasını devraldığı için ilk bakışta heterojen kökenli olarak görünen Hristiyan kozmolojisinin de aynı şey geçerlidir; burada belirli bir seçmecilik (eklektizm) görünüyorsa, bunun 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 manevi bir bakış açısına göre tarafsız olan bir öğreti biçimindedir.

Dahası, böyle bir karışım olduğunda ve bundan dolayı ifade düzlemleri ve tarzları birbirine girdiğinde sadece senkretizm (telifiye/bağdaştırmacılık) söz konusu olabilir. İncil'deki yaratılış miti ve Yunan kozmolojisi ne biçimsel olarak uyuşmayan bakış açıları sunar ne de örneğin Budist kozmolojisi betimsel İncil öğretisi ile karıştırıldığında olacağı gibi, biri bir diğerini tekrarlar. İncil'deki mit, ilkesel ve izafi olanı "önce" ve "sonra" diye ayırarak, kendisini bir drama, zamanla anlaşılacak ilahi bir eylem biçimi olarak gösterir. Yunan kozmolojisi ise şeylere ilişkin özünde statik bir görüşe karşılık gelir; dünyanın yapısını, alçak katlardakilerin zaman, mekân ve sayıyla sınırlandığı, yüksek katlardakilerin zaman, mekân veya diğer sınırların ötesinde yer aldığı bir varoluş katları hiyerarşisi olarak, her nasılsa "şimdi ve her zaman" için tekrarlar. Bu yüzden bu öğreti kendisini son derece doğal bir biçimde -ve Allah'tan gelen bir şey gibi- kutsal kitaptaki simgecilik üzerine bilimsel bir yorum olarak sunar.

İncil'deki mit vahyedilmiştir, ancak Yunan kozmolojisi de aynı şekilde salt insan kökenli değildir; Batı rasyonalizminin kurucusu Aristo'da bile bazı temel fikirler -örneğin, biçim (*eidos*) ile maddeyi (*hylē*) birbirinden ayırması, süphesiz akıl ötesi ve bu ne-

denle de ebedî ve kutsal bir bilgiden kaynaklanmaktadır. Aristo bu bilgeliği homojen bir diyalektiğe dönüştürür ve diyalektiği geçerlidir, çünkü düşüncenin yapısında bulunan yasa, kendine özgü bir biçimde varoluş yasasını yansıtır. Aynı zamanda Aristo gerçekliği sadece mantıksal olarak tanımlanabildiği ölçüde ortaya koyar. Platon ve Plotinos daha da ileri gider: Aristo'nun "nesnelleştirilmiş" kozmolojisini aşarlar ve simgeciliğe bütün akıl ötesi anlamını iade ederler. Hristiyan kozmolojisi, Aristo'nun analitik düşüncesini ödünç almıştır, ancak simgeciliği olumlayan ve düşünsel sezginin tutarsız düşünceden üstün olduğunu doğrulayan ilk örnekler (arketipler) doktrinini ise Platon'dan almıştır.

Tüm Hristiyan kozmolojisinin, dayanak noktası ve İncil'deki mitle Yunan mirasının bağdaşmasını olası kılan unsur, kökeni İncil'e dayanan, hem varoluşun hem bilginin kaynağı olarak Logos doktrindir. Kendi başına kozmoloji düzlemine aşan bu doktrin -Yeni Ahit pek kozmolojik unsur içermez- yine de manevi eklenini 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 her şeyden önce gecikmiş bir gnosistir (manevi 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

1. İbn Arabî, er-Rûh'tan, yani Evrensel Ruh'tan söz ederken, Kur'an'daki bazı ayetler doğrultusunda aynı şeyleri söyler. Plotinos'un ilk akıl doktrini de bu iki yöne göre değerlendirilebilir. Plotinos'un ilahıdır ve

Hristiyan, 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 akrabalığın 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, yanlı ve sözlü olarak aktarılan ilahi bir vahiyle canlandırılmalıdır.

Öyle olsa bile, kesinlikle her şey, alt dalları duylara 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 olmaması tamamıyla mümkündür.

Batı kozmolojisi, dünyanın eski jeosentrik (dünya merkezci) sisteminin yerini Kopernik'in heliosentrik (güneş merkezci) sistemi aldığı an gözden düştü. 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 Ortaçağ'da kavranış biçimi şeylere ilişkin doğal ve bu nedenle de gerçekçi bir görüşe karşılık gelmekle kalmaz, insanın kendi organik konumuna sahip olduğu manevi 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 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 bireyselliğin içinde yer alsalar da ilâhi Ruh'un gitgide daha çok ışık tuttuğu 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, maddi (kesif) olandan manevi olana uzanan varoluş hiyerarşisi, kendisini kademeli olarak genişleyen bir uzay (mekân) boyutuyla, içerilenin nedeni ve efendisi olan içeren aracılığıyla ifade eder. Bu noktada ise, ilâhi Varlık kendisini, etrafında saf saf meleklerin döndüğü bir merkez olarak sunar. Gerçekte, meleklerin düzeniyle dünyanın düzeni arasında bir benzerlik yoktur, çünkü

2. *İlahi Komedya*'nın İslâmî bir modelden etkilenilerek yazılıp yazılmadığı konusunda tartışmalar sürüp gitmektedir; bu mümkündür, ancak söz konusu simgeciliğin bir yandan bizzat manevi gerçeklerden diğer yandan Ortaçağ'da hem Hristiyan hem Müslüman uygarlıklarda yaygın olan Batlamyusçu sistemden kaynaklandığı bilindiğine göre bunun mutlaka böyle olması gerekmez.

Tanrı aynı zamanda hem her şeyin merkezidir hem de her şeyi içerir. Sadece yıldızlı gök kubbenin fiziksel düzeni, yüce düzenin bir yansımasıdır.

Dante'nin dünyanın içine doğru, "bütün ağırlıkların yöneldiği noktaya kadar" uzanan bir çukur olarak tanımladığı Cehennem katlarına gelince³, 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 söylediği Araf Dağı ise tam anlamıyla Cehennem'e karşılık gelir. Cehennem'i ve Araf'ı bu şekilde belirleyen Dante, bunların coğrafi yerini saptamak niyetinde değildi; Batlamyus'un jeosentrik sistemine kesinlikle inansa bile, simgeliği geçiciliği konusunda yanlış yola sapmamıştı.

Bizzat heliosentrik sistem açık bir simgeliğe olanak tanır çünkü dünyanın merkezini ışığın kaynağıyla özdeşleştirir. Bununla birlikte, Kopernik'in heliosentrik sistemi yeniden keşfetmes⁴ dünyaya ilişkin yeni bir manevi bakış açısının doğmasına yol açmadı; bu daha çok bātını bir hakikatin popülarize 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 çıkaran materyalist bir Prometeciliği teşvik etmiştir sadece.

-
3. Cehennem 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.
 4. Çünkü bu yeni bir keşif değildir. Kopernik, Sirakuzalı Nicetas'a ve Plutarchos'tan bazı fikirleri almıştır. <https://rantey.org>

Modern kozmoloji diye bir şey kesinlikle yoktur; dil yanlış kullanılarak duyumsanabilen dünyaya ilişkin modern bilime kozmoloji adı verilmiştir. Aslında modern doğa bilimi kendisini sadece maddi (kesif) alanla sınırlamıştır; çeşitli düzeyleri bulunan duyumötesi gerçekliğin hiçbir 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, maddi 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) özülle bütün nesnel gerçekliğin kanıtı olduğu hep göz ardı edilir.

Aslında, "nesnel" ve bu yüzden belirli öznelliklerden bağımsız bir bilgi sabit ölçütler gerektirir ve tek tek her öznedeki temel olan bir tarafsızlık, 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 küfrederselerse, 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 tezine karşıt bir biçimde- yapar, ancak her şey söylenip yapıldığında inkâr etmeye çalıştığı şeyi açıkça ilan etmiş olur. Bilimciliğin bakış açısına göre, (duyarlık, akıl ve idrakten ibaret olan) topyekûn insan-özne, nasıl olduğu anlaşılmadan sadece matematiksel düşünceyle yer değiştirir. Yüzyılımızın bir bilim adamına göre "Doğa bilimlerinin gerçek başarısı, öznellikten en ilgisiz ve

çok uzaklaşmasında ve sonucun başlangıçta gerçek olarak algılanana artık hiç benzememesini dert etmeyerek, insan kavrayışından bağımsız olarak var olanları gittikçe daha açık bir biçimde gözler önüne sermesinde yatar.”⁵ Otoriterce olduğu düşünülen bu görüşe göre, kurtulunması gereken öznellik, duyuşsal arazların ve coşkusallık itkilerinin nesnel bilgi düzenine müdahalesine indirgenemez; şüphe edilen, şeylere ilişkin eksiksiz bir “insani kavrayış”tır -diğer bir deyişle, hem doğrudan duyuşsal algılama hem de muhayyile tarafından kendiliğinden özümşenmesidir. Sadece metamatiksel düşüncenin nesnel veya hakiki olduğu kabul edilir. Aslında matematiksel düşünce bir yandan maksimum bir genellemeye olanak tanırken, bir yandan da sayılara bağlı kalır; bu yüzden de niceliksel düzlemde kanıtlanabilir. Ancak, gerçekliğin tümünü duyuşlarımızın bize ilettiği gibi içermez hiçbir şekilde. Bu topyekûn gerçeklik içinden bir seçim yapar ve biraz önce değindiğimiz bilimsel önyargı, bu seçimin dışında kalan her şeye gerçek dışı olarak bakar. Bu yüzden, renk, koku, tad ve sıcaklık ve soğukluk duygusu gibi “ikincil” olarak adlandırılan duyuşsanabilir 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: “Duyuşsanabilir niteliklere, otomatikman bizzat şeylerin nitelikleri olarak bakılamayacağı kabul edildiğine göre, fizik bize gerçekte bu renklerin, seslerin, ışıkların vs. 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 düze-

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

6. Bülent, *Hauptfragen der heutigen Naturphilosophie* (Berlin, 1928).

yinde ele almamıza yardım etmek olan matematiksel formüller sunar.

Topyekûn gerçeklikten yapılan bu matematiksel seçim, algılamının "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 "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 dalınamaz; deneyimle, zahmetli bir araştırma sonucu keşfedilmeleri gerekir."⁷ diye yazar. Bir Plotinos, bir İbn Sina ya da bir Büyük St. Albert olsaydı buna şöyle cevap verirdi herhâlde: Doğada hiçbir şey şeylerin özü kadar aşikâr değildir, çünkü bunlar kendilerini bizzat "biçim" olarak gösterirler. Ancak, bu özler ne "zahmetli bir araştırma" ile keşfedilebilirler, ne de niceliksel olarak ölçülebilirler; aslında, varoluşlarını anlamamızı sağlayan sezgi, doğrudan doğruya duyuşsal algılama ve hayalgücüne dayanır (tabii hayalgücü dışarıdan gelen izlenimleri sentez hâline getiriyorsa).

Öyle ya da böyle, "zahmetli bir araştırma" sonucu şeylerin özünü kavramaya çalışan bu insan idrakı (*reason*) nedir? Bu idrak melekesi nesnelere tamamıyla 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 akli 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 kay-

7. Josef Geiser, *Allgemeine Philosophie de Seins und der Natur* (Münster, i.w., 1915). Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

nağı -Ortaçağ kozmolojisinde "fiilî akıl" ve daha genel bir anlamda "İlk Akıl" (*Akl-ı Evvel*) olarak geçer- arasındaki ilişkiyi bir yansıma ile yansımaya 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 hiçbir harici zorlamaya maruz kalmaz ve prensipte hiçbir şey hem kendisini hem de içinde barındırdığı olanakları bilmesini engelleyemez. Geneline veya özelinde, şeylerin maddi yapısına değil de daimi 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 spekülatiftir, 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 şiirsel bir yönü bulunması kesinlikle zararına bir şey değildir, çünkü hakiki bir şiirsellik, dünyanın özsel uyumuna ilişkin bir önsezi içerir; bu bağlamda Hz. Muhammed (s.a.v.) şöyle demiştir: "Şüphesiz şiir hikmetin bir cüzüdür."

Bu dünya görüşü, pratik olmaktan çok tasavvura dönük olmakla ve şeylerin maddi bağlantılarını göz ardı etmekle suçlanabilirse (ki gerçekte buna pek suçlama denemez), bilimciliğin dünyanın niteliksel özünü kurttuğu da söylenebilir. Şeylere

ilişkin geleneksel görüş her şeyden önce "statik" ve "dikey"dir. Statiktir, çünkü sabit ve evrensel niteliklere değinir; alçak olanı yüksek olana, fâni olanı ebedî olana bağlaması bakımından da dikeydir. Modern görüş ise tam tersine temelde "dinamik" ve "yatay"dır; ilgi konusu şeylere ilişkin simgecilik değil, maddi ve tarihsel bağlantılarıdır.

Modern doğa bilimi 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 inanılır⁸, 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 her şeyden 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 duran ilişkilerden oluşan her şeyi göz ardı eder. Artık, süreklilik ve denge, süreksizlik ve krizden önce geliyor; bunlar daha gerçek ve kıyaslanamaz ölçüde daha değerli.

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

(II) Modern Fizik

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, topyekûn 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? Tamamıyla boş bir uzay varolamaz; bu sadece bir soyutlamadır, sadece matematiksel düşüncenin şeylere ilişkin somut bir sezgiden keyfî olarak uzaklaştığında nerelere varabileceğini görmemizi sağlayan keyfî bir fikirdir.

Geleneksel kozmolojiye göre, istisnasız bütün uzayı eter* doldurur. Modern fiziğin eterin varlığını inkâr ettiğini biliyoruz, çünkü dünyanın dönüş hareketinin hiçbir direnç göstermediği düşünülüyor; ancak, bütün somut farklılıkların temelinde yatan bu elementin kendine ait belirli bir nitelikle ayırt edilemediği 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 hâlinde 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 sınırlanabilir. Bu, özellikle ışık hızı için geçerlidir; özleyici is-

* Eter: Evreni ve atomlar arasındaki boşluğu dolduran ve ağırlığı olmayan bir söz. www.turkce-sozler.com/terimler/eter.html

ter aynı doğrultuda 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 izafi 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. Tamamıyla 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 hâlinin "yarı-mutlak" bir ölçütü olabilir? Burada ilkesel ve niceliksel alanlar birbirine karışmamış mıdır? Işık hızının, maddi 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 dünyaya küresinin ötesinde de geçerli midir ve genelde düşündüğü-

müz 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 "dokunduğunu" 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 mutlaka 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 söz etmek gerekir: Bu kurama göre yıldızlar arası 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 ulaşılabılır; 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 doğultusunda, bizzat madde süreksiz bir şeymiş gibi algılanır, çünkü atomların ve atomu oluşturan partiküllerin uzayda yıldızlardan daha çok yalıtılmış olduğu varsayılır. Günümüzde atomsal düzen ne şekilde algılanıyor olursa olsun -bu konudaki kuramlar şaşırtıcı bir hızda değişmektedir- maddi (kesif) noktaların oluşturduğu gruplardan her zaman söz edilir.

Bu noktada geleneksel madde doktrinini hatırlayalım:⁹ Dünya biçimi bahşeden Öz'ün "aracısız" faaliyeti sayesinde, ilk maddenin başlangıç noktasından itibaren peş peşe gelen farklılaşmalarla oluşmuştur; ancak bu *materia prima* somut bir madde değildir, bütün sonlu (fâni) varoluşların temelinde yatar ve maddi (kesif) dünyanın temeli olan en son biçimi, *materia signata quantitate* bile somut bir hâlde değildir. Boethius'un son derece isabetli bir biçimde açıkladığı gibi¹⁰ 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 hâle gelen renkler gibi açıkça görünmeyen iki kutup arasında (biçim bahşeden Öz ile farklılaşmamış *materia* arasında) uzanır.

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

10. *De Unitate et* Ünücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

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, kütlesine, yörüngelerine ve hızlarına göre tanımlanan bir dizi atomsal "model"e indirgenmelidir. Bu indirgenmenin boşuna olduğu açıktır, çünkü, bu 'modeller' hâlâ belirli niteliksel elementler içerse de -en azından hayalî mekânsal biçimleri- nitelik niceliğe indirgenmiş olur ve nicelik asla niteliği kapsayamaz

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 düşüncenin yerini gitgide istatistiğin ve olasılık hesaplarının aldığı ve nedensellik yasalarının çökmeye yüz tuttuğu modern atomcu bilimde tam da bu olmuştur. Boethius'un dediği gibi şeylerin biçimi' "ışık" ise, niteliksel olanın niceliksel olana indirgenmesi, bir kişinin karanlığın doğasını daha iyi incelemek için bütün ışıkları söndürmesine benzetilebilir.

Modern bilim, bu dünyanın temelinde bulunan maddeye asla ulaşamaz. Ancak, niteliksel olarak farklılaştırılmış dünya ile farklılaşmamış madde arasında bir ara kuşak uzanır ve bu kaostur. Atomun parçalanmasının getirdiği felaket tehditleri kaos ve çözülmenin sınırına geldiğimizi gösteren bir işaretten başka bir şey değildir.

(III) Geleneksel Simgecilik ve Modern Amprizm

Eski kozmogonilerin (evrendoğum -evrenin yaratılışının incelenmesi) simgeciliklerinin kelime anlamıyla, bire bir olarak alınması -ki bu anlaşılmadıklarını gösterir- nasıl çocuksu görünüyorsa, dünyanın 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 tanıkları olarak gören, bir yandan da bizzat insan zihninin bu oluşumun bir ürünü olduğunu iddia eden yazarlarının cehaleti nedeniyle. Ezelî nebulaıyla -yeryüzünü, hayatı ve insanı türetmeyi istedikleri madde girdabıyla- kendini tahminler arasında kaybeden ancak yine de şeylerin 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 hakkında nasıl yargıya varabilir? Ve sabit doğa kanunları -nedenellik, sayı, uzay ve zaman kanunları- varsa, içimizde "Bu doğru, bu yanlış." deme hakkına sahip bir şeyler varsa hakikatın garantisi nerededir, nesnede mi özünde 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. Ruhu 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 yaramıştır.

Yeryüzünü, etrafı ezeli okyanusla çevrili, üstü gök kubbeyle örtülü bir ada olarak tasvir eden Antikite insanı ve gök katlarını (merkez olduğu varsayılan) yeryüzünden İlahi 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 maddi (kesif) dünyanın gerçekliğin tümü olmadığı ve bu dünyanın, bu sefer Ruh'un içerdiği daha büyük ve daha latif bir gerçeklikle kuşatıldığının ve kaplandığının tamamıyla bilincindeydiler; ve sonsuz olanın karşısında, dünyanın bütün şumulüyle 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 devinmeye sürüklendiğini ve bu devinimi, dünyayla kıyaslanamayacak kadar büyük ve dünyadan çok çok uzaktaki gök cisimleri tarafından sağlandığını bilir. Üzerinde yaşadığı dünyanın akkor hâlindeki diğer yıldızların yanında kendisi de bir zerreden başka bir şey olmayan güneşle kıyaslandığında bir zerre gibi göründüğünü ve hepsinin hareket hâlinde olduğunu bilir. Bu sistemdeki bir düzensizlik, gezegen sistemimize yabancı bir yıldızın 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 karmaşıklıkta 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 uçurumlarının ne de bütün madde partikülleri-

nin içinde gizli olan korkunç güçleri aklına getirir. Yukarıdaki gökyüzüne, güneşe ve yıldızlara bir çocuğun baktığı gibi bakar, ancak astronomi kuramlarını hatırlaması bunlardaki ilahi 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 zekânın içinde.

(IV) Evrimcilik

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 dâhildir. Aynı şekilde, bir şey farklı elementlerden oluştuğunda, tek tek bunlardan farklı olmakla birlikte doğalarına iştirak eder. Söz gelimi zincifre, sülfür ve cıvanın 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 "süreksiz süreklilik" gibi bir şeylerle karşı karşıyayız; bu, bir organizmanın niteliksel birliğinin maddesel bileşiminden tamamıyla 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 tırtılla kelebek arasında bir düzlem kesintisi yer alır.

Bu yüzden, kozmik ağın her noktasında birbiriyle kesişen bir atkı ve bir çözümler bulunur ve bu benzetme geleneksel dokuma simgecilğinde de yer alır: buna göre, ilkel dokuma tezgâhı 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 çözümler ise dünyanın tözsel veya "maddi" sürekliliğine karşılık gelir.¹¹

Aynı kanun, bir şeyin ya da varlığın "biçim"ini -özel birliğinin mühürünü- "madde"sinden, yani bu mührü taşıyan ve onu somut ve sınırlı bir varoluşla donatan plastik (şekil alabilen) cevherden ayıran klasik hilomorfizmde de (maddebicimcilik) 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 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 öyle ve bu nedenle de sayılma-

11. René Guénon, *The Symbolism of the Cross*, dokuma simgesini konu alan bölümler. PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

şı 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 latif (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 tekillik 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 gerçektir. Zihnî nosyonların çoğulluğunun ilkörneklerin çoğulluğunu da gerektireceğini -bunun da, fikrin fikrinin fikri diye devam eden bir diziye yol açacağını- ileri sürerek ilkörnekler 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 ayırt edilirler; bu bağlamda Varlık, bütün olası kristalize biçimleri potansiyel olarak içeren benzersiz ve homojen bir kristal olarak tasavvur edilebi-

12. Hindu terminolojisinde, “nâma-rupa”, (isim ve biçim) ayrımı, söz konusu nosyonun bu yönüyle ilişkilidir; burada “isim” ile bir varlığın ve ya şeyin özü, “biçim” ile sınırlı ve harici varoluşu anlatılmak istenir.

lir.¹³ Bu yüzden, kesret ve nicelik sadece ilkörneklerin "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 Özsel biçimin kendisinden ayrı düşünülemeyecek çeşitleridir (izdüşümleridir), evrim geçirip başka bir türe dönüşemez.

Yakın zamanlarda belirtildiği gibi¹⁴ 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, sürüngenerler, 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, sürüngenerlerle kuşlar arasında bazı benzerlikler varsa bile, iskeletleri temelde farklı yapılara sahiptir. Bu yüzden, söz gelimi bir kuşun çok karmaşık çene eklemle-ri ve buna bağlı olarak ısıtma sistemi, sürüngenerlekinden tamamiyle farklı bir yapıdadır; birinin diğerinden nasıl geldiğini anlamak güçtür.¹⁵ Mesela ünlü fosil kuş *Archaeopteryx*, kanatları-

-
13. Varlık'ın içerdiği imkânların ayırıcı olmayan farklılığına ilişkin olarak sunulabilecek bütün imgelerin eksik ve paradoksal olduğu açıkça bellidir.
 14. Douglas Dewar, *The Transformist Illusion* (Dehoff Publications, Murfreesboro, Tennessee, 1957). Ayrıca bkz. Louis Bounoure, *Determinisme et Finalité* (Collection Philosophie, Flammarion, Paris).
 15. Dewar, *The Transformist Illusion* <https://rantey.org>

nın ucunda pençeleri olmasına, dişleri ve uzun bir kuyruğu bulunmasına rağmen kesinkes bir kuştur.¹⁶

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 ilişkisiyle 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 olacaktı; bu durumda bazılarının neden diğerlerinden çok daha rizikolu olması gerektiğini anlamak zordur.¹⁷

Modern biyologlar arasında daha insafli olanları, türlerin yaratılışının (tekvininin) 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:

16. age.

17. Teilhard 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 şecere 'ağacıyla' gerçek bir bitki arasındaki tümüyle harici ve klasik benzerliği kendi amaçları doğrultusunda sömüren bu akıl yürütme tarzı, bu yazarın düşüncesi biçimini karakterize eden 'hayalî soyutlama'nın bir örneğidir."

Dönüşümcülüğün ileri sürdüğü dünya, her tarafı aynı olan, hayalî, gerçeküstü bir dünyadır. Her zaman dönüp dolaşıp gelinecek en önemli konu, en küçük olasılıkla bile evrimin tek bir sahici fenomeninde (olgusunda) hiç yer almamış olduğumuzdur... Doğanın günümüzde, dönüşümcülük tezinde kastedilen gerçek organik başkalaşım karşısındaki hayretimizi azaltabilecek hiçbir şey sunmadığı izlenimini taşıyoruz. Hayatın yaratılışı konusunda olduğu gibi, türlerin yaratılışı konusunda da doğayı oluşturan güçlerin artık doğada bulunmadığı izlenimini taşıyoruz.¹⁸

Buna rağmen, bu biyolog dönüşüm kuramından da vazgeçmez.

Memelilerin kertenkelelerden, kertenkelelerin de balıklardan geldiğine kesinlikle inanıyorum -çünkü tersine inanmak için hiçbir sebep göremiyorum- ancak böyle bir şeyi söylerken ve düşünürken, bu fikrin hazmedilmezliğini de göz ardı 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 yer-yüzü 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 hâlinde değildir, sıçra-

18. *Le Figaro Littéraire*, 20 Nisan 1957.

19. age.

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

malarla ilerlediği anlaşılmaktadır; diğer bir deyişle, bütün hayvan kategorileri aynı anda, gerçek ataları olmadan ortaya çıkmıştır. Bu düzen ne anlam ifade eder? Sadece şunu: Maddi düzlemde, basit veya nispeten farklılaşmamış olan, daima farklılaşmış ve karmaşık olandan öncedir. Bunlar, özlerin faaliyetini yansıtırken bir yandan da tersine çeviren bir aynayı çağrıştırır; ilkel 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

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 tasarımının ve sayısının sadece dünyevi 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

-
21. Dönüşüm kuramını desteklemek için en yaygın biçimde değinilen örnek, Equidae'nin varsayılan soyağacıdır. Charles Depéret bunu şöyle eleştirir: "Jeolojik gözlemler, bu cinsler arasında hiçbir kademeli geçişin olmadığını açık bir biçimde ortaya koyar; ilk Architerium ortaya çıktığında, son Palaetherium'un soyu kendini dönüştürmeden tükendiği bile. Architerium'un soyu değişiklik göstermeden tükendiğinde ise, birdenbire yerini Hipparion aldı." (*Les Transformations du Monde Animal*, s. 107). Ayrıca şu da eklenebilir: Genelde türlerin yaratılışının bir özeti olarak görülmesine rağmen, at embriyolojisinde atın varsayılan ilkel biçimleri pek gözlenmez.

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 çatısını 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; sinekuşlarının görünüşleri, alacalı bulacalı renkleri, uçuşları ve beslenme biçimleri kelebeklerinkine benzer; bir memeli olmasına karşın, bir sürüngen gibi pulları vardır vs. 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*k 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 "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 ayırt edici özellikleriyle birlikte meydana getirdikten

22. Bir kara hayvanının balınaya dönüşebileceği varsayımı konusunda Douglas Dewar 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).

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 yansıtmaları, 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 hâle getirmek için, bazı yaşayan türlerde görülen ani mutasyonları örnek verirler. Ancak bu mutasyonlar bir anomaliden veya bir çöküşten öteye gitmez; örneğin, albinoların, cücelerin veya 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:

-
23. Kaplumbağanın iskelet yapısı "zırhlı" bir hayvanın bir uç örneğini andırmasına karşın, aynı zamanda evrime uğramamış biçiminin fosiller arasında da bulunması anlamlıdır. Aynı şekilde, örümcek, avılaya eşzamanlı olarak ve ağ örme yeteneği de gelişmiş bir hâlde ortaya çıkmıştır.
 24. Bu imge Sufi Abdulkerim el-Cilî'nin *İnsanü'l-Kamil* adlı kitabında, "İlahî Birlik" konulu bölümde kullanılmaktadır.
 25. Bounoure, *Déterminisme et Finalité*.

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 döllebilemesi için aynı dölden olması gerekir.²⁶

Aslında evrim tezinin, sadece "yaratılış mucizesi"nin değil, kutsal kitaplarda 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 veya bu "sudûr"un ("oluş"un) 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 maddi (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 maddesel durumdur. Sonuçta da, bu maddesel durum artık latif (*subtle* / maddesel olmayan) biçimlerin damgasını doğrudan doğruya taşımaz. Şüphesiz maddi durum, kendi ontolojik kökeni olan ve tümüyle ona hükmeden latif durumdan kopuk olamaz, ancak iki varoluş durumu arasındaki ilişki artık başlangıçta sahip olduğu yaratıcılığa sahip değildir; bir meyvenin olgunlaşınca da-

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

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

ha sert bir kabukla kaplanması ve artık ağacın öz suyuyla beslenmemesi gibi. Maddi varoluşun henüz bu katılaşma derecesine ulaşmadığı döngüsel bir safhada yeni, özgül bir biçim, doğrudan doğruya, latif veya animik (cansal) durum içindeki ilk "yoğunlaşma"nın başlangıç noktasından itibaren kendini ortaya koymaya başlayabilirdi;²⁸ yani, farklı hayvan türleri, mekânsal olmayan biçimler olarak, ancak yine de belirli bir "madde", latif bir dünyaya ait bir madde görüntüsünde maddi dünyanın hemen üstündeki bir düzeyde önceden beri vardı. Bu biçimler, maddesel durumun onları kabul etmeye hazır olduğu her seferde bu düzeyden maddi duruma "indiler"; bu "iniş" ani bir pıhtılaşmaya benziyordu ve bu yüzden başlangıçtaki animik (cansal) biçimin sınırlanmış ve parçalanmış hâlini andırıyordu.

Hint-Tibet kozmolojisi, insanlar söz konusu olduğunda bu inişi -ki aynı zamanda bir düşüştür- *devalar* ile *asûralar* arasında ki mitolojik bir savaş olarak anlatır; *devalar* insanı sıvı, değişken ve saydam bir bedenle -diğer bir deyişle, latif 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 hâle gelir. Bunun karşılığında *devalar*, kötülükleri iyiliklere çevirerek, kemikleri kırıp eklemleri oluşturur ve zihni hapseden kafatasını delerek duyu organlarının bulunacağı oyukları açarlar. Bu şekilde, taşlaşma süreci en uç sınırına varmadan kesilir ve insanın göz gibi bazı organları maddi olmayan durumlarını bir ölçüde korurlar.²⁹

28. Türlerin, latif -bir küreye benzeyen çift eşeyli biçimlerini hâlâ korudukları- bir "ilk-madde" olarak yaratılmaları ve peşine duyumsanabilir (ağır, şeffaf olmayan ve fâni) maddeler hâlinde "kristalleşerek" somutlaşmaları konusunda bkz. Frithjof Schuon, *Light on the Ancient World* (World Wisdom Books, Bloomington, Indiana, 1984), Böl. 2, "Düşüşün İzinde" ve *Dimensions of Islam* (Femhill House, New York, 1970), bölüm 2, "Beş İlahi Kat".

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

Bu hikâyede tasvir edilen latif dünya yanlış anlaşılmalıdır. Ancak duyum ötesi olandan duyumsanabilir olana uzanan maddeleşme sürecinin bizzat maddi 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 çıkarsamaları, 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

30. Genelde, bütün bilim taraflı kuramlarla, aldatmacalarla ve düşünce-sizce popülerleştirilmiş keşiflerle neredeyse tıka basa doludur. Bkz. Dewar, *The Transformist Illusion*.

şeyden çok, insanın anatomik açıdan 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 devletlerden veya cücelerden bahsedildiğini biliyoruz; bu iskeletler arasında da bazı devlik vakaları görülür.³¹

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

Şimdi de, günümüzde hayli moda olan, paleontolojinin manevi bütünleşmesi gibi bir şey olma iddiasındaki, ancak gerçekte insanlığın belirsiz bir biçimde ilerlediği inancından tekdüze

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

32. Bazı 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.

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 evrimciliğini 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, maddi düzlemi aşar ve yazarın sanki somut gerçeklerle uğraşıyormuş 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 ken-

-
33. "Kolektif beyninselleşme"yi hızlandırmak için cerrahi yöntemlerin kullanılmasını savunan Teilhard'ın maddeciliği bütün açıklığı ve sapkınlığı 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 ilerleme nosyonu ve ilerlemeye duyulan inanç sayesinde yeniden kurulabilir... I. Perde Bitti! Atomun çekirdeğine 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.

di keyfince, tamamen çizelge hâlinde, dallarını -veya kendi deyişiyle "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 sahte bilim patlaması içinde mekanik kanunları, yaşam-sal güçler, psişik unsurlar ve manevi 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, şimdiye kadar geçirmemiş olan ve dolaysız psişizm kuşağını, yansıtıcı psişizm kuşağından ayıran yüzey üzerinden geçen ayrıcalıklı bir hücresel 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

53
AKLIN AYNAŞI

Bu yüzden, (fiziksel bir süreç olan) hücresel oluşumun etkisi, (bir tasvirden başka bir şey olmayan) zoolojik bir korun iki psişik kuşağı ayıran (tamamıyla varsayımsal) yüzey üzerinden geçmesini sağlar. Ancak Teilhard'ın *distinguosu* (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 âlimleri ve bu türden başka "az gelişmiş" varlıklar hakkında düşündüklerini de ağzımıza almadan şunları söyleyeceğiz: İnsan, hem fiziksel hem manevi doğası açısın-

34. *Man's Place in Nature*, s. 62-63.

dan amipten 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 merkezî bir olasılığı temsil eder ve bu yüzden de eşsiz, yeri doldurulmaz ve kesindir. İnsan türünün daha mükemmel ve daha "manevi" bir biçime doğru evrim geçirmesi gerekseydi, zaten ilahi 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: İnsan biçimi gerçekte "dünya üzerindeki tanrı" olmasaydı, diğer bir deyişle kendi komik düzeyi açısından niteliksel olarak merkezde ve kesin olmasaydı, Tanrı insan olur muydu?

Teilhardçılık, zamanımıza özgü bir alamet olarak, akıl ka- buğunun (kafatasının) sertleşmesi sırasında oluşan³⁵ ve yukarıya, gerçek ve aşkın birliğin göğüne doğru değil de, aşağıya, psi- sizm dünyasının alt katlarına doğru açılan çatlaklara benzetilebilir. Kendi süreksiz dünya görüşünden bıkan maddeci zihniyet ister istemez yanlış bir sürekliliğe veya birliği, zehirli, sahte bir maneviyatçılığa doğru kayar. Bu yanılgı ve maddileşmiş inanç -veya bu yüceltilmiş maddecilik- bu noktada özel bir önem taşıyan bir safhayı belirler.

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

(V) Modern Psikoloji

"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 taraflı- 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 Prometecilikdir aynı zamanda. Bu öğretinin 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.³⁷

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

37. "Psikolojiyle felsefenin birbirlerine göz kırpmasında şaşılacak bir şey göremiyorum; felsefenin temelini oluşturan düşünme eylemi psikolojiye 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 yanlıştın 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 zekânın dışında hiçbir "değişmez veri" olmadığı bütününyle unutulmuştur. Her iki durumda da, "düşünme eylemi" "psişik bir eylem"den başka bir şey olmasa bile, birçok "psişik eylem"den sadece

Ancak bütün a priori görecelikler, kendi içlerinde kalındıkları 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" hâkim olduğu için, psişik olanın "öznel" olduğunu görebiliyorsak, bunun nedeni içimizde bu sınırlama ve yönelimlere hedef olmayan, bunları aşan ve ilkesel olarak bunlara hâkim 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 tarzınızın tamamıyla dışında kalır.

Hepsinden önemlisi akıl ile idrakı (*reason*) birbirine karıştırmamak gerekir: İdrak aslında aşkın aklın zihnî 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 tanımlamaya gelince yetersiz kaldığı ortaya çıkar; çünkü yüzeydeki psişik hareketler, nedenleri ve hedefleri hâlihazırdaki 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 vazgeç-

biri olduğuna göre psikoloji hangi hakla "en yüce örnek" olarak ortaya çıkar?

mediği 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, "öznelliğin" garantisini "tarafli" deneyimde görürler. Aslında ruhun hareketleri, aynı kesif olgularda olduğu gibi, dışarıdan incelenebilir; 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" zihnî 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 uğaşan 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 öznelliklerini aşmalarını talep eden ahlâki 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 zekâ özünde hem içsel hem dışsal fenomenler (olgular) düzlemini aşmadıysa, *psyc-heyi* 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; dünyanın usculuğuna karşı tepkileri olmasına rağmen, metafiziğe diğer ampirik bilimlerden daha yakın değildir -tam tersi geçerlidir, çünkü, akıl ötesini (*suprarational*) akıl dışı (*irrational*) olan ile bağdaştırılan bakış açısı onu yanılgıların 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 manevi bir hedefe yönelik bir ahlâka göre. İkincisi, bireysel ufku geçici olarak kabullenebilir; ancak yine de nefsi kendisinden daha engin bir düzene bağlayan evrensel ilkeleri göz ardı etmez. Kozmoloji bir anlamda nefsi çevreler; manevi ahlâk ise nefsin derinliklerine iner. Çünkü bir su akıntısının ona direnen bir nesneye çarpınca gücünü ve yönünü açığa vurma gibi, nefis de sadece değişmez bir ilke karşısında eğilimlerini ve değişimlerini ortaya koyabilir; *psyche*nin doğasını bilmek isteyen herkes ona direnmelidir ve kişi ancak, fiilen değilse bile en azından zımnen veya simgesel olarak İlahi 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 latif 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 ye-

rini gasbederek yaygın bir biçimde uygulanmıştır; rahibin yerine psikiyatrist geçmiştir, günahların bağışlanması 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; tövbekâr ise günahlarını itiraf ederek bu günahların ortaya koyduğu psişik eğilimleri bir anlamda "nesnelleştirir". Tövbe ederek onlardan uzaklaşır ve rahip günah çıkarttığı anda ruhu yeniden ilk dengesine kavuşur ve kendi ilahi özüne yönelir. Diğer yandan, Freudcu psikanalizde³⁸ insan psişik içyüzünü Tanrı'nın önünde değil doktoruna açar. Psikanalistin örtüsünü kaldırdığı veya kışkırttığı nefsinin kaotik ve karanlık derinliklerinden sıyrılmaz, 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. *Psyche* belirsiz eylem ve tepkilerin ala-

-
38. Burada 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.
39. René 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.

nıdır. Kendi özgöl doğası nedeniyle özünde istikrarsız ve aldatıcıdır, bu yüzden sadece kendisinin "dışındaki" veya "üstündeki" bir şey aracılığıyla tedavi edilebilir. Bazı durumlarda, bedenin çoğunlukla psişik hastalıklarla alt üst olmuş salgı dengesini yeniden norma hâline getirerek *psyche*nin düzelmesine çalışılabilir;⁴⁰ bazen de sadece şeytan kovma⁴¹ dua etme veya kutsal yerleri ziyaret etme gibi manevi yollarla nefis sağlığına kavuşturulabilir.

Modern psikolojinin, yukarıda değinilen manevi yolları psikolojik olarak açıklamaya çalıştığıнын herkes farkındadır. Modern psikolojinin bakış açısına göre, bir törenin yarattığı etki ile din-bilimsel 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 hayalî yansımasına inanır- sa 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 geçirilme-

-
40. Fiziksel bir zehirlenmeye yol açan psişik dengesizlik genelde bir kısır döngü ile sonuçlanır; bu ise psişik dengesizliğin daha da artmasına yol açar.
 41. Mutlaka şeytan kovma törenlerini gerektirecek biçimde şeytanın insan nefisine sahip olduğu vakalara günümüzde nadiren rastlanır. Kuşkusuz bunun nedeni şeytanın kötülüklerinin artık gelenek barajı içine "hapsolmuş" olmaması, az çok her yere "hafifletilmiş" biçimlerde yayılabilmesidir.
 42. Söz gelimi mantığın sadece beynimizin fizyolojik yapısının bir göstergesi olduğunu söylerlerken, eğer bu doğruysa bu ifadenin de aynı fizyolojik felaketin bir göstergesi olacağını unuturlar.

sine 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 dünyevi çevreyle özdeşleştirir; bu merkez, latif (soyut) veya psişik dünyanın oluşturduğu kürenin -veya kürelerin- merkezidir. Bu küreyi de saf Ruh (*Spirit*) 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 latif dünyayı bilmez; aynı şekilde latif 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. Latif gerçeklikler, Ruh'un (*Spirit*) değişmez ve biçimi olmayan zemininden biçimler olarak ayrılırlar ve duyumsal yetkeleri sayesinde maddi olanı bilen nefsdır (*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 hiçbir felsefi kurnazlık bizi aksine ikna edemez; diğer yandan, kuşkusuz dünyaya ilişkin olarak ne algılıyorsak hepsi de zihnî yetkemizin yakalayabildiği "imgeler" den başka bir şey değildir ve bu açıdan izlenimlerin, anıların ve tahminlerin -kısacası, bize dünyanın duyumsanabilir sürekliliğini ve mantıklı tutarlılığını gösteren her şeyin- oluşturduğu doku psişik veya latif bir

doğaya sahiptir. Bu latif 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 latif varoluş katı olduğu açıktır. Fiziksel dünyanın mantığı tutarlılığı, latif varoluş katının birlik içinde olmasını gerektirir ve duyumsanabilir dünyaya 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 iştirak eder; diğer bir deyişle, fiziksel dünya, sadece bireysel özneye göre, bilincin nesne ve özneye bölünmesi, yani tam da nefsin bense (egoic) kutuplaşmasından kaynaklanan bir bölünme sayesinde bir "dünya"dır. Nefis aynı kutuplaşmayla latif varoluş durumunun bütünlüğünden-Plotinus'un "bütün"ünden veya "evrensel nefis"inden ayırt edilir; ancak özünde ondan ayrılmadan ayırt edilir. Çünkü ayrı ise, dünya görüşümüz gerçeğe uygun olmayacaktır; ancak bütün algılamaların sınırlarına ve göreciliğine karşın, aslında gerçeğe uygundur.

Genelde latif dünyanın sadece bir parçasını -bizim "olduğumuz" ve bizim "kendimizi" oluşturan parçayı- algıladığımız doğrudur; duyumsanabilir dünya ise bize kendisini makrokoz-mik sürekliliği içinde, bizi de içerir gibi görünen bir bütün olarak gösterir. Bunun nedeni latif dünyanın bir bölünmezlik alanı olmasıdır; gerçekte, sudaki balıklar gibi latif dünya okyanusuna

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

dalıyoruz 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. Latif 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 ile psişik varoluş katı birlikte biçimsel varoluşu oluştururlar; latif varoluş katı toplam şümülüyle biçimsel bir varoluştan başka bir şey değildir, ancak kesif varoluş yasalarından uzaklaştıkça "latif" olarak adlandırılır. En eski ve en doğa simgeciliklerden birine göre, latif varoluş katı, dünyayı kuşatan, bütün gözenekli cisimlere yayılan ve hayatın aracı olan atmosfere benzetilebilir.

Bir fenomen topyekûn gerçeklik ile arasındaki "yatay" ve "dikey" ilişkilere bakılarak tamamıyla 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 geliştire-

ceğini düşünürse güçlü olur. Aynı şekilde kişi yıllar yılı her men her gün Hades'i karıştırırsa⁴⁴, 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 göz ardı ederse, bütün ferasetini yitirme, hayat kaynaklarımızdan biri olan muhayyilesini ve zihnî ufkunu büyük ölçüde daraltma tehlikesinden kaçamayabilir.⁴⁵

Sıradan bilinç bireysel nefsin sadece kısıtlı bir bölümünü aydınlatır ve bireysel nefis psişik dünyanın sadece çok küçük bir bölümünü temsil eder. Bununla birlikte, nefis bu dünyanın geri kalanından kopuk değildir; sadece ve sadece kendi şümülüyle sınırlı ve diğer cisimlerden ayrı bir cisim gibi konumlanmamıştır. Nefsi uçsuz bucaksız soyut dünyanın geri kalanından ayıran şey, onu, uzamsal bir doğrultunun kendini izleyen bir ışık ışını belirlediği gibi belirleyen -tabii basitleştirilmiş bir imgeye sahip olunabilirse- kendi belirli eğilimleridir sadece. Nefis işte bu eğilimler sayesinde benzer eğilimlere veya niteliklere sahip bütün kozmik olasılıklarla paylaşım içindedir; bunları özümser ve bunlar tarafından özümсенir. Bu nedenle kozmik eğilimler bilimi -Hindu kozmolojisindeki *gunalar*-, 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.

-
44. "Freud'un *Interpretation of Dreams*'ın (*Düşlerin Yorumu*) başında Virgil'den alıntıladiğı "Flectre si nequeo superos, Acheronta movebo." ("Cennet'e boyun eğdiremiyorsam, Cehennem'i karıştırırım.") sözlerini çağrıştırmaktadır.
45. Hans Jacob, *Western Psychotherapy and Hindu Sâdbana* (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 Sâdbana öğretisini ve yöntemini keşfetmiştir.

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 latif dünyanın bütün kademelerini "dikey olarak" kateden bazı psişik "olaylar" vardır, çünkü özlerle temasa geçerler; bazıları -bunlar sıradan psişik hareketlerdir- *psychenin* sadece "yatay" gidiş gelişlerine 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 kesindir. 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 abdalları" diye bilinen, bir ölçüde "anarşik" mütefekkirler kategorisinde, manevi 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 egemen 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 latif dünya kesif dünyayla kıyaslanamayacak kadar engin ve çeşitlidir. Dante bunu, dünya kü-

releri hiyerarşisini latif dünyaya karşılık gelecek şekilde kurarak ifade etmiştir; ona göre arzû 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 latif varoluş katına dâhildirler ve bazı Ortaçağ kozmologlarının cehennem katlarını simgesel olarak gökyüzüyle yeryüzü arasına koymalarının nedeni budur.⁴⁶

Latif dünya deneyimi öznelidir -modernlerin hiç bilmediği bazı bilimler söz konusu olduğunda bu geçerli değildir- çünkü bilinç kendini latif biçimlerle özdeşleşirken, aynı bir ışık ışınının karşısına çıkan bir dalganın biçimine göre yolundan sapması gibi, bunların eğilimlerinden etkilenir. Latif dünya, biçimlerden oluşmuştur; ancak bu biçimler kendi başlarına veya duyumsanabilir muhayyiledeki yansımaların dışında⁴⁷ 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, dinamik-tirler. Yani ego veya bireysel nefis kendi başına soyut dünyanın biçimlerinden biridir ve bu biçimi kabullenen bilinç mutlaka dinamik ve kendine özgüdür, sadece kendi bense (egoic) biçiminin modaliteleri ise diğer latif biçimlerin farkına varır.

Bu yüzden, düş durumunda bireysel bilinç, yeniden latif dünyanın içine çekilmiş olsa bile, yine kendine geri döner; bu durumda tecrübe ettiği bütün biçimler kendilerini bireysel öznenin basit uzantıları olarak sunarlar veya en azından geriye baktık-

-
46. İslâm dininde, şeytanın krallığının yeryüzü ile gökyüzü arasında olduğu söylenir; bu doktrin, "dikey" yolu izleyenlerin neden baştan çıktığını da açıklar.
47. Bazı ustalar latif dünyayı imgeleme benzetmişlerse, kafalarındaki şey muhayyileye dayanan faaliyettir, muhayyile tarafından üretilen imgeler değil.

larında veya uyanmanın eşiğine geldiklerinde böyle görünürler. Çünkü düş görenin bilincinin kendi içinde, bu öznelliğe karşın, örneğin birçok insanın gördüğü önsezisel veya telepatik düşlerin de kanıtladığı gibi, latif 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 hâlihazırdaki psikolojik açıklama büyük ölçüde doğrudur. Ancak bir düşün hiçbir şekilde düşü görenin kişisel deneyiminden kaynaklanmayan ve sanki bir bireyden diğerine yapılan psişik bir aktarmanın izlerine benzeyen "maddeler" de içerebileceği göz ardı edilmez. Düşlerde seçicilik de vardır ve bu bağlamda C. G. Jung'un temelden yanlış birçok 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 yön-deki çabalarına karşın bunu kendi sınırlarına dâhil edememiştir, çünkü hangi gerçeklik düzeyini işaret ettikleri bilinmeden nefsin yansıttığı imgeleri doğru bir biçimde yorumlamak mümkün değildir.

48. Ampirik psikoloji artık bu fenomeni inkâr etmeye kalkışmamaktadır.

49. *L'Homme à la Découverte de son Ame*, s. 205.

Bir düştten uyanırken elde edilen imgeler genelde bizzat düşt durumu içinde tecrübe edilen psikik biçimlerin sadece bir gölgesi niteliğindedir. Uyanıklık durumuna geçerken bir tür aktarma olur -kişi bunun farkına varabilir- ve düştün 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 düştler kategorisi vardır ve bu düştlerin derin içeriği kendisini gizliyor gibi görünse de aynı şey olabilir. Genelde sabaha karşı görülen ve uyanana kadar devam eden bu düştlere karşı konulmaz bir nesnellik duygusu eşlik eder; yoksa, sırf zihni olandan daha ileri bir kesinlik içerirler. Ancak onları hepsinden çok karakterize eden ve düştü gören üzerindeki ahlaki etkilerinden bağımsız olan şey, biçimlerinin, bütün bulanık ve ya kaotik tortulardan arınmış yüksek niteliğidir. Bunlar meleklerin, diğer bir deyişle nefsi biçim ötesi varlık durumlarına bağlayan Öz'ün yolladığı düştlerdir.

İlahi olarak veya melekler aracılığıyla ilham edilen düştler olduğu için karşıtları da olmalıdır ve bunlar, kutsal biçimleri karikatürleştiren, şeytani tahriklerle dolu düştlerdir. Bu düştlere 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 düştlerin içinde hem de dışında hiçbir şey, Tanrı'yı son derece parçalanmış egosuyla bağdaştıran -Freud sonrası psikolojiciliğin incelediği birçok psikozun klasik nedeni- insanın bilinçsiz gösterişçi tutumu kadar karikatürleştirmeye uygun değildir.⁵⁰

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

C. G. Jung, düşlerin analizinden yola çıkarak “kolektif bilinç-dışı” ile ilgili ünlü kuramını geliştirmiştir. Belirli bir düşüngele-ri kategorisinin sadece bireysel deneyimlerin kalıntıları oldukla-rı temeline dayanarak açıklanamayacağını gözlemi, Jung’u düş-lerin beslendiği bilinçdışı alanı çerçevesinde, içeriği temelde bi-reysel psişik hayatın diğer yüzünü sergileyen kişisel bir kuşak ile; kendilerini doğrudan gözlemle hiçbir zaman açığa vurmayan an-cak dolaylı olarak, “simgesel” düşlerde (irrasyonel) içtepilerle bet-li eden, kişisel olmayan bir karaktere sahip gizli psişik eğilimler-den oluşan kolektif bir kuşak arasında ayırım yapmaya itmiştir. İlk bakışta bu kuramda “irrasyonel” teriminin simgecilikle bağ-lantılı olarak kullanılması dışında aşırıya kaçan hiçbir şey yoktur. Ampirik egonun merkezinde yer alan bireysel bilincin psişik dü-zende, belirli bir yöne yansıtılan ışığın etrafını kuşatan karanlığa doğru azalması gibi, fiilen bu merkezde yer almayan her şeyi ke-nara itmesini, hatta kendi dışında bırakmasını anlamak kolaydır. Ancak Jung meseleye bu şekilde bakmaz. Ona göre kişisel olma-yan nefis kuşağı aslında bilinçdışıdır; diğer bir deyişle, modalite-si ne olursa olsun veya şümulü ne kadar geniş olursa olsun, içe-riği 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 ver-diğim ortak bir “alt tabaka”ya sahiptir. Her insanda bulu-nan bu bilinçdışı *psyche*, bilinçli olması mümkün bir içerik-ten değil, daima birbirinin aynı tepkiler doğuran gizli eği-limlerden oluşur sadece.⁵¹

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

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

Bu kolektif bilinçdışının varlığı, bütün ırksal farklılıkların ötesinde beynin 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 araçları 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 manevi 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 kalırlar; özellikle de bilinç çok yüksek düzeyde bir berraklığa ulaşmışsa, diğer bir deyişle, bütün işlevlerinde hâlâ bilinçli bir iradeden çok içgüdüye bağlıysa veya akılcı olmaktan çok duyusalsa...⁵⁴

Bu alıntı, Jung'a göre "kolektif bilinçdışı"nın "altlarda", psikolojik içgüdüler düzeyinde yer aldığını açıkça gösterir. Bunu unutmamak gerekir, çünkü Jung'un yaptığı bazı benzetmelerden, özellikle de "arketip" terimini "kolektif bilinçdışı"nın gizli, daha doğrusu ulaşılmaz içeriğini tanımlamak için kullanmasından -hatta daha çok gasbetmesinden- anlaşılacağı üzere, "kolektif bilinçdışı" terimi kendi başına daha geniş ve bir şekilde daha manevi bir anlam taşıyabilirdi. Çünkü arketipler psişik alana

52. age.

53. age.

54. age.

değil, saf Ruh'un dünyasına ait olsalar bile, koşullara göre, tam anlamıyla imgeler hâlinde kristalleşmeden önce psişik düzeye -özellikle de imgelerin esas biçimleri olarak- yansıtılırlar; böylece "arketip" teriminin belirli psikolojik bir uygulaması gerektiğinde haklı çıkarılabilir. Ancak Jung arketipi "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 gelişemeyeceği, 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 nefsi büyüleyip kanını emebilmiş gibi! Jung'un kafasında canlandırdığı az çok patolojik durumda gerçekten konusu olan şey nedir? Bir insanın latif biçiminin, her biri benzersiz ve telafisi imkânsız bir şeye sahip birçok 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 zanaatkârın, 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 dış kaynağı 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 dehavâri bir gelişme, birbirini tamamlayan imkânların bütünleşmesini gerektirir; dehaya sahip hakiki bir insan dengeli bir varlıktır, çünkü dengenin olmadığı yerde büyüklük de yoktur. Böy-

55. Bkz. *L'Homme à La Découverte de son Ame*, s. 311

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

le bir gelişmenin zıttı nefsin imkânlarından birinin diğerleri pa-
hasına anlamsız ve patolojik bir biçimde abartılmasıdır ve bu yol
Jung'un bir maskeye benzettiği türden bir ahlâki karikatüre gi-
der; burada düşünülmesi gerekenin, aslında kendi hesabına ha-
kiki bir arketipi ve bu nedenle de nefsi büyülemeyen, tam ter-
sine özgürleştiren bir imkânı ifade eden kutsal bir maske değil,
karnavallarda takılanlar gibi bir maske olduğu unutulmamalıdır.⁵⁷

Psişik ayrışma daima karşıt kutupların birbirinden kopması-
nın yanısıra bunların sabitleşmesini de sağlar ve bu sadece nef-
sin içinde arketipe karşılık gelen şeyin nefsi gölgeye düşürme-
siyle mümkündür. Hipertropiler (aşırı şişme) yaratan bu denge-
sizliğin karşıt kutbunda, örneğin mükemmel erkeklik hiçbir şekil-
de kadınlığı dışlamaz, tam tersine onu içerir ve benimser; bunun
tam tersi de doğrudur. Aynı şekilde, psişik düzeyde yer almayan
gerçek arketipler karşılıklı olarak birbirlerini dışlamazlar, birbir-
lerini içerir ve gerektirirler. Kelimenin Platoncu ve kutsal anla-
mına göre, arketipler varlığın ve bilginin kaynağıdır ve Jung'un
sandığı gibi bilinçsiz eylem ve tahayyül eğilimleri değildir. Arke-
tiplerin tutarsız düşünceyle kavranamamasının, içeriğinin sade-
ce dolaylı olarak, "yüzeyde patlak veren" şeylerle bilinebileceği
söylenen farazi "kolektif bilinçdışı"nın akıl dışı ve gizli karakte-
riyle hiçbir bağlantısı yoktur. Tutarsız düşünce olmadığı gibi, dü-
şünsel sezgi diye bir şey vardır ve bu sezgi arketiplere simgele-
rinin 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 kalıtımı-
nı, çağlar boyunca karşılaşılan benzer deneyimlerin bir topla-
mını ifade eder. Söz gelimi, bir koyun sürüsünün avcı bir kuşun
gölgesini hisseder hissetmez kuzularının etrafında toplanma-

57. Bkz. Bu kitapta "Kutsal Maske" başlıklı bölüm.

rını 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 kümülatif -bu nedenle de muğlak ve sorunlu- bir süreç sayesinde böyle bir mekanizmanın oluşması olasılığı en azından son derece düşüktür. İçgüdü zekânın tepkisel olmayan modalitesidir, kararlı olarak, bir dizi otomatik refleks sayesinde değil, türün "biçimi" -niteliksel belirlemesi- sayesinde gerçekleşir. Bu biçim, içinden evrensel zekânın çıktığı bir filtre gibidir. Bir varlığın latif biçiminin cismani biçimiyle kıyaslanamayacak kadar karmaşık olduğu da unutulmamalıdır. Aynı şey insan için de geçerlidir. Onun aklı 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; zekâsı düşünsel ve nesnel değil de bir şekilde varoluşsal olsa bile kendiliğindendir; önyargı ve cehalet nedeniyle aklı sadece rastlantısal düşünceyle özdeşleştiren insanlar öyle düşünmeseler bile evrensel aklın bir biçimi olduğu kesindir.

Jung'un, kişisel hatıralarla açıklanamayan ve bütün 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,

* "En iyinin bozulması en kötüsüdür." anlamına gelen Latince deyiş. (ed.n.)

hakiki simgelerin, zamansal olmayan gerçeklikleri ifade ettikleri sürece "asli" oldukları için. Aslında, nefis belirli koşullar altında, tamamıyla pasif ve yaratıcı bir tarzda akılda var olan 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 bağlıdır. 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 manevi çevrelerde sıkça rastlanan türden olduğu görülecektir. Nefs sadece kutsal bir ayna değildir; daha çok kendisine bakını yanıltan büyü- lü bir aynadır. Jung'un da bunu bilmesi gerekirdi, çünkü bizzat kendisi *animanın* (bu terimle nefsin kadınsı yönünü kasteder) tuzaklarından söz eder; ve anılarında aktardığı bazı kişisel deneyimlerinden⁵⁸ *psyche*nin bilinçdışı derinliklerini araştıran bir kişinin kendisini sadece benmerkezci nefsin tuzaklarına 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

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

59. Bkz. *The Secret of Golden Flower*'in giriş bölümü.

Üstelik, söz gelimi hakikat ışığı, yanlış karanlığa, ilerleme yükselişe, ahlâki 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 mecazi olduğu ve rastlantısal olmadığı benzer bir simgeciliğin varlığını açıklamak için "kolektif bilinçdışı"na başvurmak gerekmez; akılcı düşüncenin düşüncenin bütünü olmadığını ve uyanıklık durumundaki bilincin bütün zihnî faaliyet alanını kaplamadığını unutmamak yeter. Düşlerin mecazi dili rastlantısal değilse bu onu mutlaka akıl dışı yapmaz, ve aslında Jung'un da doğru bir biçimde gözlediği gibi, düşü gören kişinin düşlerinde uyanıklık 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 zekâ dışı olması ve insan hayatının temel içeriğini normal bir tarzda taşıyamamasıdır.

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

Bu meselenin hiçbir yönünü göz ardı 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 hakikate biçimsel bir işaret karşılık gelir, her manevi biçimin izdüşümünde psişik bir gölge vardır; geriye kalan sadece bu gölgeler olduğunda, bilinçaltında ataların hayaletleri olarak görünürler. Psikolojik yanılgıların en kötüsü simgeciliğin anlamını bu gibi hayaletlere indirgemektir.

"Bilinçdışı"nı tanımlarken son derece göreceli ve geçici olduğu asla unutulmamalıdır. Bilincin de ışık gibi tontan vardır ve aynı ışık gibi karşılaştığı ortama göre kırılıma uğrar. Ego bireysel bilincin biçimidir, ışık yayan kaynağının değil. Bu kaynak bizzat aklın kaynağıyla çakışır. Evrensel doğası itibarıyla bilinç bir anlamda zekânın varoluşsal yönüdür ve bu, hiçbir şeyin bilincin dışında kalamayacağı anlamına gelir.⁶⁰ Bu yüzden psikologların "bilinçdışı", en basit tanımıyla ruhun içinde sıradan bilincin -maddi 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, *prajna*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 yanılgısı, "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 akıl dışı (irrasyonel) kaddedir. Eğer insanın ahlâki ve zihni davranışı tamamen bilinçdışı olan ve akıl ile asla kavranamayan bir zeminden doğan, atalara dayalı bir "tipler" birliği tarafından gizlice belirlenmişse, insan, bağdaştırılabilir ve birbirinden ayrı iki gerçeklik arasında kalmış gibi olurdu.

Modern psikolojiye göre, nefsin ışık saçan noktası ya da varoluşsal doruğu sadece kendisini "bilinçdışı"nın karanlığından uzaklaştırabildiği ölçüde var olan "Ben"in bilincidir. İmdi, Jung'a

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

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 dengenin, 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), akıl dışı 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 evrim 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 mahkûmları olduğumuz doğruysa, bu her hâlükârda yorumlanması benim kapasitemi aşan çok canlı bir imgedir. Bunun bir imge olduğuna hiç şüphem yok, ama bizi içeren bir imge.⁶¹

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

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

Benlik, iç ve dış arasındaki karşıtlık açısından bir tür tela-fi olarak tanımlanabilir. Böyle bir tanım, benlik bir sonuca, ulaşılması 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 eriştime (üyeliğe kabul) törenine benzer ve hatta, psikanalizin "modern çağda hâlâ geçerli olan tek eriştime biçimi"ni temsil ettiğini ileri sürer.⁶³ Bütün yanlış benzetmeler ve psikolojinin yeterli olmadığı bir alana yaptığı müdahaleler hep buradan kaynaklanır.⁶⁴

63. Bkz. *Tibetan Book of Dead*'in psikolojik yorumu.
64. Jung'un psikolojik simya yorumu *Alchemy: Science of Cosmos, Science of Soul* adlı kitabımda (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 uşlaşma yolunda atılmış bir adım olarak görüyorlar, ancak bu hiçbir şekilde doğru değil. Bu bakış açısına göre tek farklılık şu: Freud dinin uşlaşmaz bir düşmanı olmakla övünürken, Jung dinin içeriğini boşaltıp yerine kolektif psişizmi, yani akıl ötesi ve bu nedenle de manevi olanın karşısı 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 şaşrtıcı değildir. Burada, psikanalistlerin '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 bilimciliğe 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, anlakçı (*intellectualist*) diyemesek bile tamamen dşşünsel (*Intellectual*) olan ve bu nedenle de insanların zihinlerinde dogmatizm, skolastizm, fanatizm ve önyargıyla kirlenen her şeye, evrensellikte daha aşığı kalmayan ve yarı resmî bir küçümsemeye bakıldığını da eklemek gerekir. Bütün bunlar günümüz psikolojiciliğinin yanında yer alır ve büyük ölçüde bu psikolojiciliğin sonucudur."

Burada bazı çevrelerden uzak bir araştırmacının bazı şeyleri gönülsüzce göz ardı ettiği söylenemez, çünkü Jung yaşayan geleneklerin temsilcileriyle temas kurmaktan özenle kaçınmıştır. Örneğin Hindistan'ı ziyaret ettiğinde -küstahta ve saçma bir mazeret göstererek-⁶⁵ Sri Ramana Mahârishi'yi görmek istemiştir; kuşkusuz bunun nedeni, kuramlarının yalan olduğunu ortaya koyacak bir gerçekle yüz yüze gelmekten içgüdüsel ve "bilinçsiz" (burası bu kelimeyi 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 saçından çeken bir adamın anlamsız hareketine benzetiyordu. Bu düşünce modern psikolojiciliğe özgüdür ve burada bundan bahsetmemizin nedeni budur. Metafiziğin sadece *psichenin* bir ürünü olduğu yolundaki 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** 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 sızanlar, tek gerçek olan ve bizi kurtarabilecek tek varlık olan ilahi Ruh'dan değil, daha düşük düzeyde bir psişizmden kaynaklanmaktadır.

65. Bkz. Heinrich Zimmer'in Sihri Râmana Mahârshi üzerine yazdığı kitabın önsözü.

* "Aklın ve gerçeğin uyumu" anlamına gelen Latince deyiş. (ed.n.)

"KAPLANA BİNMEK"

Julios 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 manevi amaçları doğrultusunda kullanabileceğini de, kaplanı 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

1. Milano, Scheiwiller, 1961.

değil, "belki yeni bir oluşum faaliyetinin öncülü olabilecek yeni, boş bir alana" ulaşabilecektir.

Yıkılmaya mahkûm olduğu için olumsuzlanacak olan dünya, kendi 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, Doğru uygarlıklarından kalan her şeyi bu uygarlığın yazgısı olarak görür ve yine burada da bunların toplumsal yapılarıyla manevi 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 modern düşüncenin çeşitli yönlerine, genelde ustalıklı bir biçimde getirdiği eleştiridir. Evola kendisini felsefi tartışma alanına dâhil etmez, çünkü söz konusu modern felsefe artık bir "hakikat bilimi" değildir -bunu iddia bile edemez. Modern felsefeyi bir araz olarak, hayati ve varoluşsal bir durumun, temelinde umutsuzluğun hâkim olduğu zihnî 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 zihnî olan düzenin ötesine geçmek için verilen, manevi bir öğreti ve disiplinden yoksun olduğu için daha başından başarısızlığa uğramaya mahkûm bir çabadır.

Yazar modern bilimin esaslarını aynı keskinlikle analiz eder. Bu bölümden, bazı bilim çevrelerinin sözde manevi 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 yönleme görebilmek 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, tamamıyla dünyevi hâle 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 manevi 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 deneyiminde 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 manevi ve bü-

tünüyle 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 dünyanın imkânları) sadece küçük bir azınlığı, yani aşkınlık boyutuna önceden sahip olan veya içlerinde bu boyutu harekete geçirebilecek varlıkları ilgilendirebilir. Sadece onlar makinelerin, teknolojilerin, modern kentlerin, kısacası soğuk, insanlık dışı, tehditkâr, samimiyetten uzak, kişisizleştirici, "barbarca" görünen, katıksız bir gerçeklik ve nesnellik içeren her şeyin oluşturduğu bu "ruhsuz dünya"ya tamamen farklı bir değer yükleyebilirler. Farklılaşmış 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 bölümlerinde sırf işlevsellik göz önünde bulunarak oluşturulmuş her şey (özellikle de mimari) simge olabilir.

Simge olarak makineler, bir amaca ulaşmak için gerekli araçların tam ve nesnel yeterliğinden doğan ve gereksiz, keyfi, düzensiz, 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" yerliye sahip bir biçim değil, manevi bir amaç veya düşünsel bir

öz için yeterli bir biçim olduğunu unuttur; bazı geleneksel sanat-
larda pratik bir amaca uygunlukla manevi bir amaca uygunluk
arasında bir benzerlik varsa, bunun nedeni ilkinin ikincisiyle çe-
leşmemesidir. Kutsallığı elinden alınmış bir dünyadan bağımsız
olarak kavranılabilmesi mümkün olmayan makine için bu söyle-
nemez. Aslında makinenin biçimi tam da neyse onu ifade eder,
yani, kozmik ve ilahi düzene yönelik bir tür meydan okumayı ifa-
de eder; daireler ve kareler gibi "nesnel" geometrik unsurlardan
da oluşabilir, ancak, kozmik ortamlarla ilişkisinde -daha doğrusu
ilişkisizliğinde- "Platoncu bir fikri" değil "zihni bir pıhtılaşma"yı,
daha doğrusu bir kışkırtmayı veya bir hileyi nakleder. Kuşkusuz,
hâlâ daha çok bir el aletini andıran bir makina gibi veya biçimi
suyun veya rüzgârın hareketlerine belirli ölçüde uyumlu bir ge-
mi gibi sınırdan yer alan bazı örnekler vardır, ancak bu her zaman
görülmeyen bir uygunluktur ve bu konuda söylediklerimizle de
çelişmez. Modern şehircilik de dâhil olmak üzere "işlevsel" mi-
mariye gelince, eğer hedefinin nesnel olduğu kabul edilirken,
bu dala sadece "nesnel" denebilir, ancak durumun böyle olma-
dığı açıktır: mimari tümüyle belirli bir hayat ve insan kavramına
göre düzenlenir; zaten Evola bile modern mimarinin temelinde
yatan toplumsal programı suçlu bulur. Gerçekte, modern mima-
rinin öznelliği tersine bir gizemcilikten, nesnellik perdesinin ar-
dına gizlenmiş donuk bir duygusallıktan başka bir şey değildir;
dahası, bu durumun, bizzat öncüleri tarafından birdenbire öz-
nelliklerin 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 açı-
sından belirli bir hiyerarşik düzende yer alması gerekir. Olabildi-
ğince kesin davranmak için, şeylerin doğasında bulunan simge-
ciliğin üç yönünü sıralayalım: İlki, sadece söz konusu biçimin var
olmasıdır ve bu anlamda kendi ilahi anlamını açığa vurur; ikinci-

si, bir biçimin anlamı, belirli bir sistemde veya kendi başına, az çok özsel veya prototipik doğası yardımıyla düşünsel olarak yorumlanışıdır; üçüncüsü ise, simgenin, onu kullanan kişinin belirli bir geleneğe hem psişik hem ritüel bir uyum göstermesini gerektiren manevi faydasıdır.

Bu noktayı vurguladık, çünkü Julius Evola günümüz dünyanın bunalımını, özgürleştirici bir *catharsis* olarak kabul ederek, harekete geçirilebilen bir tür doğuştan gelme içgüdü ile yönlendirilen, kendiliğinden veya kural dışı bir manevi gelişme olasılığını kabul ederken, geleneksel bir bağlılığın can alıcı önemini fark ediyor. Evola'ya göre, bu, günümüzün "farklılaşmış insan"ının elinde kalan belki de tek bakış açısidir, çünkü Evola için bir dine bağlılık, yıkılmaya yüz tutmuş kolektif 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 göz ardı edilmesi gerektiği sonucuna varıyoruz. Batı'da bu tür örgütler az çok yeraltında faaliyet göstermiş olsa bile -burada egemenlik kurmaya muvaffak 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 kollarından veya bir "kalıntılar rejimi"nden başka bir arzedecek güce sahip değildir; Doğu bilgeliliğini ihraç etmeye başlayan ve bize onun sırrını veren Asyalıların manevi 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 manevi bir etkinin -veya ilahi 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 belirliliği bir geleneğin biçimsel çatısının dışında yer almaz. Söz gelimi bize biçimsel olmayan bir maneviyatın 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" karşılığı olarak gördüğü manevi "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, manevi 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 bunun nedeni tek tanrılı dinlerde vahiy denen şeyi dikkate almamış olmasıdır. İmdi, vahyi de, yani bu Külli Akıl'ın veya Ruh'un nesnel biçimler olarak tezahürünü kabul etmeden, varlığın "aşkın boyut"unu diğer bir deyişle insan aklının Külli 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 “ilahi”- ifade edilişi arasında kesin bir ilişki vardır. Kutsal biçimler (sınırlı ve “alikonulmuş” olsalar da) sınırsız ve tükenmez olan kökenlerinde manevi etkilerin araçlarıdır ve bu nedenle de sonsuz olanın zımni 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 vahiylerle 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: İnsanın, kaplan tarafından parçalanmak istemiyorsa “kaplana binmesi” gerektiği yolundaki özdeyişin *tantrik* (Hindu din kitaplarına ilişkin) bir anlam taşıdığı açıktır. O hâlde kaplan, kişinin uysallaştırması gereken hırçın güçtür. Bu metaforun gerçekte manevi insanın modern dünyanın yıkıcı eğilimleri karşısında aldığı tavır olup olmadığı merak edilebilir: Öncelikle “kaplan” diye bir şeyin olmadığıı belirtelim; Julius Evola'nın kafasında canlandırdığı eğilimlerin ve biçimlerin ardında doğal ve organik bir güç, güç ve güzellik dağıtan bir *shakti* bulunmaz; manevi insan rajaları kullanabilir, ancak *tamaları* reddetmelidir; ayrıca, manevi insanın kendi doğasıyla ve hiçbir maneviyatın ritmiyle uyuşmayan biçimler ve özellikler vardır. Gerçekte, manevi destek sağlayabilecek şeyler modern dünyanın şahsi, yapay ve saflıktan uzak karakteristikleri değil, bu dünyada bütün zamanlarda geçerli olan şeydir.

YEDİ BEŞERÎ BİLİM VE _CHARTRES KATEDRALİ'NİN BATI KAPISI

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 olduğu dairenin dışını süsleyen yedi beşerî bilime ilişkin alegorilerde görülür.¹ Ortaçağ'da yedi bilim -gramer, mantık ve belâğat *triviumu* (üçlüsü) ile aritmetik, müzik, geometri ve astronomi *quadriviumu* (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.

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

Eski gelenekleri izleyen Dante, *Convivio*'sunda yedi beşerî bilimi yedi gezegene benzetir: gramer Ay'a, mantık Merkür'e, belağat Venüs'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 solundakinin 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 İlahi Ruh'un krallığını (melekûtunu) temsil eder. Diğer yandan, eski inanışlara 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 on iki 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 on iki simgesinin dünyevi yansımalarıdır. Bunlardan, insan varoluşunun gidişatının ne derece gök katlarına bağlı olduğu öğrenilebilir: Ekin zamanı ve hasat zamanı, çalışma zamanı ve eğlence zamanı; çünkü gök katları, kendi döngüleri içinde soğuktan sonra sıcaklığı, 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: Manevi, psişik ve maddi. 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 *tripium* ve *quadrupium* 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, "akıl (*intellectus*) ve ifade biçimi. Akıl, *quadrivium* (aritmetik, müzik, geometri ve astronomi) ile aydınlanır. İfade biçimi ise *triviumun* (gramer, mantık ve belâğat) ilgi alanına girer."

Aslında *trivium* hem dil hem düşünce alanındaki öğrenimdi. İnsanı 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. Belagat konuşma sanatıdır, daha doğrusu bir sanat olduğu sürece konuşmaktır; bu alegorik figüre Çiçero eşlik eder.

Katedralde, *quadriviumun* 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 seyreder. Bu dört sanat veya bilim maddi 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 hâlindeyken, uzayla birlik oluşturmuşken kavrayabilirdik.

Quadriviumun büyük temsilcilerinden Boetlius şöyle yazar: "Şeylerin derin anlamlar taşıyan doğasından kaynaklanan her şey, sayı yasasının etkisini kanıtlar, çünkü bu, ilahi Kurucu'nun ak-

YEDİ BEŞERÎ BİLİM

Trivium "aklın ifadesi"	{	Gramer	—	Ay
		<i>dil</i>		
		Mantık	—	Merkür
		<i>mantık</i>		
		Belağat	—	Venüs
		<i>bir sanat olarak konuşma</i>		
Quadrivium "akıl"	{	Aritmetik	—	Güneş
		<i>sayı</i>		
		Müzik	—	Mars
		<i>zaman/armoni</i>		
		Geometri	—	Jüpiter
		<i>uzay/orantı</i>		
		Astronomi	—	Satürn
		<i>hareket/ritm</i>		

İndaki 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. Buyüzden, bir hesaplama yöntemin-den 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 vs.) aktarıldığında, tek tek her sayı nın sadece bir ögeler toplamını temsil etmediği, asli 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 hâle gelmesi, aritmetik, geometri ve müzik arasındaki bağlantıyı da açıklaya-

bilir. Bu, tek bir teli ve hareket ettirilebilen bir köprüsü bulunan *monochord*da (tek telli) 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 $a:c$ 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 ritmlerdir 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, manevi gözlerin matematiksel orantıların güzelliğine ve manevi kulakların kürelerin (gök katlarının) müziğine açılmasını sağlayacak yollara sahipti.

ÇÜNKÜ DANTE HAKLI

İlahi 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

97
AKLIN AYNASI

-
1. Michelangelo'nun 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 dünyeviliklerine rağmen eserlerinde cenneti tıpkısı tıpkısına görüntülemeye çalışmazdı.

Dante'nin gerçekten Cennet ve Cehennem'i görüp görmediğini tartışıyorlardı, Daha sonraları *İlahi Komedya*'ya gösterilen ilgi, tamamıyla tarihsel bağlantılara yönelik, salt bilimsel bir ilgi düzenine ya da artık eserin manevi anlamına hiç değer vermeyen estetik bir beğeni düzeyine indi.

Aslında, *İlahi 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 göz ardı 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 zihnî 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; manevi 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.

İlahi 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.

Manevi bir hakikatin, en ufak bir zihnî müdahale bile olmadan nasıl bir imgeye dönüşebileceği en iyi Dante'nin Cehennem'i betimlemek için kullandığı metaforlarda görülebilir; ör-

neğin kendi hayatlarına son verenlerin nefislerinin (ruhlarının) kapatıldığı, kurumuş, çıplak, dikenli dalları bulunan bir ağaçla ilgili metaforunda olduğu gibi (Cehennem, 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 biçimini inkâr 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 hakikati; düşüncesizce dalını kırdığı ağacın yarasına nasıl gözyaşı döktüğünü ve onu nasıl acımasızca kınadığını; bozuk ahlâkîların -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'in 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 Dağı'nın 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 Dağı'nın 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 manevi varlık durumlarını betimlerken sık sık dolambaçlı sözlere başvurmak zorunda kalmıştır. Örneğin, insan ruhunun İlahi 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, mucizevi bir ot yiyip bir deniz tanrısı olan Glaucus'un başına gelenlere benzer bir tecrübe geçirir:

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

Bu insan üstüne çıkış sözle ifade edilemez; ilahi gufran sayesinde tecrübesini görecekteler. (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 manevi hayal gücü de kuvvetli bir kişi olduğunu gösterir. Örneğin, kutsanmış nefslerin ilahi 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 idrakı (*reason*) aşsa bile, tamamen bilinebilir; Ruh'dan gelir ve kendisini ruha ya da, Dante'nin en yüce ve en içten gelme bilme yeteneği, temelinde duyusal veya zihnî bütün biçim-

lerden bağımsız olan ve şeylerin ebedî özüne nüfuz edebilen bir yetenek olarak bahsettiği akıla açar:

*Nel ciel che piu della sua luce prende,
Fu' io; e vidi cose che ridire
Ne sa ne puo qual di lassu discende:
Perche, appressando se al suo disire,
Nostro intelletto si profonda tanto
Che retro la memoria non puo 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

Hakiki simgecilik bizzat şeylerde, oluştan çok varlığa ait olan özsel niteliklerinde yatar. Bu durum, Dante'nin manevi 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, manevi 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; an-

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

cak, 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 e 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)

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

*Li cerchi corporai sono ampî ed arti
Secondo il piu 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 piu ama e che piu sape.*

Maddesel daireler, kısımlarına yayılan hassaların az veya çok oluşuna göre dar veya geniştirler... Bu yüzden, bütün evreni hareket ettiren bu daire (ilk Muharrik), 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- *İlahi Komedya*'nın çatısını oluşturan "antiki-teleştirilmiş" dünya görüntüsünden çok, Dante'nin Araf'ta günahlarının cezasını çeken lanetlilerle kutsanmışlar arasında çizdiği kesin ve görünüşte küstahça ayırımı 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 örneklerle salt tipik örnekler olarak bakabilmiştir. Ancak en önemli unsur bu değildir: Dante, bu dünyada gerçekte oldukları gibi görünen Cehennem belirtileriyle kıyaslandığında insanın asli fazileti ile ilgili kavrayışının tamamıyla etkisi altında kalmıştır. İlahi ışığın yansımasını insanda görür ve bu yüzden ruhun karanlığını bu ışığın kırınımı olarak kabul etmeyi yeğler.

Dante'ye göre, insanın asli fazileti özünde ona bahşedilen "Akıl"dadır; bununla sadece idrak veya zihnî meleke değil, daha çok idrakı ve aslında tüm ruhu bütün bilgilerin ilahi 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 dün-

3. Dante'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.

yayı 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 akli 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 manevi olarak Ebediyet'e açılması önlenir: "Tutku ruhun ayağına zincir vurur." (*L'affetto 1' intelletto lega.* Cennet, XIII, 20). Dante, lanetlenmişlerin onlara bağışlanan Akli yitirdiklerini söylerken, bu durumda iradenin varlıklarının merkezine tamamen, yabancılaştıklarını anlatmak ister. Bu kişilerde, iradenin Tanrı'yı inkâr edişi egemen güdü olur: Aslında Cehennem'i istedikleri için Cehennem'e giderler. "Tanrı'nın gazabıyla ölenler Acheron nehrini hızla geçerler, çünkü ilahi adalet onları arkalarından iter ve böylece korkuları isteğe dönüşür." (Cehennem, III, 121-126). Bu Araf'ın cezalarına katlanması gereken nefslerin durumundan farklıdır: iradeleri, insanın içindeki ilahi gücü inkâr etmemiştir, ancak bu gücü yanlış yerde aramıştır; Sonsuz'a duydukları özlemle aldatılmaya razı olmuşlardır. Cennet'in bir bölümünde Beatrice, Dante'ye "İnsanı 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 hâlde görünen yansımasıdır." der. (V, 7-12) Ölüm anında tutkunun hedefi ve ila-

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

hi iyiliğe ilişkin yanılsaması yok olduğunda, bu nefisler tutkuların gerçekte olduğu gibi, yani sadece acıya yol açan bir görüntüyle yanarak tecrübe ederler. Aradıkları hazzın sınırlarına geldiklerinde İlahi 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; inkârlarını inkârları başlangıçta olanı, Allah'tan gelen özgürlüğü olumlama ya dönüşene kadar bu güdü içlerinde kalır -ancak bu sefer kalplerinin rızası olmadan:

*Della mondzia 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.*

Tek başına 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 ilahi adaletin elinde kendi iradesine karşı onu engeller. (Araf, XXI, 61-66).

Burada *İlahi Komedya*'nın ana temalarından birine değineceğiz; bizi başlangıçtaki konularımızdan saptıracak 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 ira-

denin -daha doğrusu, insanın ebedî hedefine ilişkin bilgiyle haz arayışının- artık birbirinden ayrı olmadığı, bütüne ait ve başlangıçtan beri var olan duruma giden yükseliş (ascesis) aşamaları olarak da kabul edilebilir. Dante Araf Dağı'nın zirvesindeki dünya cennetine ayak bastığında, Virgil ona şöyle der.

*Non aspettar mio dir piu ne mio cenno:
Liberò, dritto, sano e tuo arbitrio,
E fallo fora non fare a suo senno:
Perch'io te sopra te corono e mitrio.*

Artık bir öğüt veya bir işaret vermemi 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).

Dünyevi cennet, sanki ilahi 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 Dağı'nın zirvesine çıkabilmesinin anlamı nedir? Sadece son aşamada dünyevi 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 doğru cehennemden içinden geçmek dışında Beatrice'e, ilahi Bil-

geliğe 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 nefsdan kaynaklanan her türlü kendini aldatma biçiminden kurtulmayı gerektirir: bundan daha büyük bir kendini inkâr etme biçimi ve bundan dolayı da daha büyük bir kefarettir yoktur. Metnin anlamını tam olarak kavradığımızda, Beatrice'in Dante'yi bir günahından dolayı değil, Dante'nin onun peşinden görünmezler dünyasına dalmak yerine, onun nurlar saçan dünyevi 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 ilahî 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 kutlanmışların daha iyi görmek ve daha iyi sevmek için' daha yukarı katlara çıkmayı arzulayıp arzulamadıkları sorusuna verdiği cevapta açıkladığı gibi, Cennet'teki konumları onlara hiçbir sıkıntı vermez.

*Frate, la nostra volonta quieta
Virtu di carita che fa volerne
Sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta.
Se disassimo esser piu superne,
Foran discordi li nostri disiri
Dal voler di Colui che qui ci cerne;
Che vedrai non capere in questri giri*

*S'essere in caritate qui necesse.
 E la sua natura ben rimiri:
 Anzi e formale a questo beato esse
 Tenersi dentro alla divina voglia,
 Perch' una fansi nostre voglie stesse:
 Si che come noi siam di soglia in soglia
 Per questo regno, a tutto il repo piace,
 Com' allo Re che in suo voler ne invoglia:
 In la sua volontade e nostra pace:
 Ella e quel mare al qual tutto si muove
 Cio 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. Daha yukarıda olmayı isteseydik arzularımız bize burasını layık görmüş olanın iradesine uymazdı. Eger 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 hâline 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, her şeyin kendisine doğru yöneldiği bir denizdir bu irade (Cennet, III, 70-87).

İlahi 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, "ilahi adalet ar-

5. Bir dinî etkili bir biçimde savunmak ve yaymak için, yanlışın köleleştirdiği, sadece doğrunun özgürleştirdiği düşüncesine dayanmak gerekir.

kalarından ittiği için” cehenneme ulaşmak için acele ederler (Cehennem, III, 121-6) ve tutkunun sözde özgürlüğü, ‘bir zamanlar günaha teşvik eden, şimdiyse ilahi 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), ilahi iradenin kendiliğinden gerçekleşmesiyle uyum içindedir. Burada bilgi, ilahi hakikatle, irade de ilahi aşkla bir olur; her iki nitelik de İlahi Varlık’ın biri statik, diğeri dinamik iki yönü olarak ortaya çıkar. *İlahi Komedya*’nın ana mesajı ve Dante’nin, insanın Allah’tan gelen ebedî kökenini anlama çabalarının cevabı budur:

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

109
AKLIN AYNASI

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 düzenli bir hareketle dönerse, Güneş’i 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 İlahi Hikmet’i (*Sophia*) kastetti-

İnsan doğruyla yanlış arasında bir seçim yapmakta serbestse, yanlışta karar kıldığı an özgürlüğünü yitirir.

ğini düşünürler. Bu görüş, hakiki simgecilikle alegorinin birbirine karıştırıldığını gösterir; alegori, Rönesans'tan beri ona atfedilen anlamda alınmıştır: bu anlamda alegori çok az zihnî bir uydurmadır, genel fikirlerin üzerini örten yapay bir örtüdür; hakiki simgecilik ise, daha önce söylediğimiz gibi, şeylerin özünde yatar. Dante'nin İlahi Hikmet'e güzel ve soylu bir kadının görüntüsünü ve adını bahşetmesi, bunu zorunlu kılan bir yasa nedeniyledir; çünkü İlahi Hikmet, bilginin nesnesi olması sebebiyle, en yüce anlamıyla kadınsı bir yön içerdiği gibi, İlahi Hikmet'in varlığı Dante'ye öncelikle çok sevdiği bir kadının görüntüsünü çağrıştırır. Burada, şairin duysal görüntüleri duyum-ötesi özlere dönüştürebilmesine olanak tanıyan manevi simyayı en azında ilkesel olarak anlayabilmemizi sağlayacak bir ipucu vardır: aşk bütün iradeyi kuşatıp varlığın merkezine doğru akmasını sağladığında, Allah'ı bilme hâline gelebilir. Aşk ve bilgi arasındaki etkin vasıta güzelliştir: bütün sıkıntılardan kurtulmayı sağlayan tükenmez özüne vakıf olduğunda, İlahi Hikmet'in bir yönünü zaten içerdiği görülür; öyle ki, tutku aşk tarafından emilip tüketildiği ölçüde cinsel cazibe bile ilahi güce ilişkin bilgi sağlayabilir ve tutku da aynı şekilde güzelliğin tecrübe edilmesiyle dönüşür.

Dante'nin Dünyevi 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 Nuopa'dakinin aksine artık Beatrice'in ahlâki güzelliğini -iyiliğini, masumluğunu ve alçak gönüllülüğünü- vurgulamaması, sadece görünür güzelliğinden söz etmesi anlamlıdır; en dışta yer alan en içtekinin görüntüsü, duysal gözlem manevi görüşün dışavurumu olmuştur.

Başlangıçta Dante henüz İlahi 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 Yaratıcım adaletle davrandı: İlahi 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: İçeri girenler bütün umutlarını geride bırak-sın (Cehennem, III, 1-9).

111
AKLIN AYNASI

Cehennemin kapısında yazılı bu ünlü sözlerle karşılaşan günümüz okuru şöyle diyecektir: "Üstad, bunları anlamak kolay değil." (*Maestro, il senso lor m'è duro*-ibid, 12), çünkü onun için ebedî lanet fikriyle ilahi aşk (*il primo amore*) fikrini bağdaştırmak zordur. Ancak Dante'ye göre ilahi aşk yaradılışın basit ve saf kökenidir: dünyayı 'yoktan' var eden ebedî gücün dışavurumudur ve bu yüzden İlahi Varlık'a iştirak etmesine izin verir. Dünya Tanrı'dan farklı olduğu için, sanki kökenleri hiçlikteymiş gibi görünecektir; ilahi aşk mutlaka Tanrı'yı inkâr eden bir unsur içerir ve ilahi aşkın sınır tanımadığı Tanrı'yı inkâr etmeye bile izin vermesinde kendini belli eder. Bu yüzden, cehenneme ait olasılıklar ilahi aşka bağlıdır ve bu olasılıklar aynı zamanda, ilahi adalet tarafın-

dan aslında olduğu gibi, bir olumsuzlama olarak görülür. ‘Ben-den önce ebedî olan dışında hiçbir şey yoktu ve ben de ebediye-te kadar var olacağım’: Sami dillerinde yalnızca Tanrı’ya ait olan ve bugün için ebedî olan ebediyet ile ölümden sonraki durumla-ra özgü sonsuz süre arasında bir ayırım vardır: Latin dillerinde bu ayırım yoktur, bu yüzden Dante de bunu kelimelerle ifade ede-mez. Ancak melekler dünyasının zamandan bağımsız varoluşu-nun, donmuş bir âna benzeyen cehennem sonsuzluğuyla aynı şey olmadığı gibi, öteki dünyanın sonsuzluğunun Tanrı’nın ebe-diyetiyle aynı şey olmadığını Dante’den iyi kim bilebilirdi. Çün-kü lanetlenmişlerin katı kendi başına sonu yokmuş gibi görün-se de, Tanrı’nın gözünde ancak sonlu olabilir.

“İçeri girenler bütün umutlarını geride bıraksınlar.” Şöyle de denilebilirdi: Tanrı’dan hâlâ umut bekleyenlerin bu kapıdan geçmesi gerekmez. Lanetlenmişlerin durumu tam da umutsuz-luktur; çünkü umut, bahşedilenin kabul edilmesi için uzatılan eldir.

Modern okura, Dante’yi Araf Dağı’nın zirvesine götüren iyi ve bilge Virgil’in limbodaki diğer bilgiler ve soylu antikite kahra-manları gibi cehennemin bekleme odasında ikamet etmesi garip gelir. Ancak Dante vaftiz edilmemiş olan Virgil’i Tanrı’nın inaye-tiyle elde edilen Cennet katlarından birine yerleştiremezdi. An-cak biraz daha yakından bakarsak, Dante’nin yapıtında daha öte-ye götürülmemiş bir boyutun izi gibi görünen, dikkat çekici bir gediğin farkına varırız: genelde limbo ışıksız ve göküz olmayan ka-ranlık bir yer olarak tanımlanır, ancak Dante Virgil ile birlikte es-kinin bilgilerinin ‘zümrüt çayırklar’da dolaştığı, ‘görekli şato’ya girdiğinde, ‘açık, aydınlık ve yüksek bir yer’den söz eder (Cehen-nem, IV, 115); sanki artık yer altındaki bir dünyada değildir. Bu-radakiler “Sakin ve derinlere işleyen bir bakışla bakarlar, davra-nışlarında büyük bir vakar vardır ve nadiren, yumuşak bir ses to-nuyla konuşurlar.” (age., 112-114). Bütün bunların cehennem-

le 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 ilahi 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 olabilir? 'Hıristiyanlık dışı' demiyoruz, çünkü Dante'ye göre Tanrı'nın insandaki her vahyi-ifşası İsa'dır.

Bu da başka bir soruyu akla getirir: Dante *İlahi Komedya*'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 edildiği⁶ ve Dante'nin ait olduğu '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 bâtını yazılarda *İlahi Komedya*'nın hemen hemen bütün önemli unsurlarına ilişkin bir prototip bulunabilir -gök kürelerinin manevi bilgi aşamaları olarak yorumlanışı açısından, cehennemdeki bölümler açısından, Beatrice figürü ve oynadığı rol açısından ve başka birçok nokta açısından. Ancak, Dante'nin Cehennem'inin bazı pasajlarına bakıldığında (XXVIII, 22), İslâm'ı tanıdığına ve ger-

-
6. Hz. Muhammed'in göğe yükselişinin anlatıldığı Miraç'ın Provans dilinde bir tercümesi bulunmaktadır. (*Eschiele Mahomet*, Munoz Sendino ve Enrico Cerulli tarafından yayınlanmıştır.) Ancak başka yerlerde önemli metafizik ve düşünsel temeller sağlayan bu eser, burada popüler bir biçimde ele alınmıştır.
 7. Bkz. Luigi Valli'nin eserleri, özellikle *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, (Optirna, Roma 1928).

çek bir din olarak kabul ettiğine inanmak güçtür. Şöyle bir açıklama belki daha yerinde olur: İslâmi olmayan ama doğrudan doğruya İslâmi doktrinlerden etkilenecek yazılmış yazıları temel almıştır⁸ ve gerçekte bu kanallarla Dante'ye ulaşanlar, sandığımızın aksine kıyaslamalı bir araştırma⁹ yapmamıza olanak tanımayacak kadar azdır. Manevi 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: *İlahi Komedya*'daki öğretiler; genel Hristiyan inanışına göre ön planda olanlar ve kelimenin Hristiyanlık'taki anlamıyla gnosis (irfan, marifet) açısından daha gizli olanlar -örneğin yukarıda tartıştığımız, iradeyle bilgi arasındaki karşılıklı ilişki ile ilgili öğretimi- hâlâ geçerlidir. Bu bağlamda Dante'nin kendi kendini aldatmaması ve kişisel olmayan bir bakış açısıyla bakabilmesi önemlidir: kendisini bütün çağların en büyük altı şairi arasında sayarken (Cehennem, IV, 100-102) doğru bir değerlendirmede bulunmuştur, ve Virgil'in ona şu sözleri söylemesine izin vermede de haklıdır: "(Bayağı olan her şeyi) aşağılayan Ruh, seni doğurmanı kutsasın!" (*Alma sdegnosa, benedetta colei che in te s'incinse!*- Cehennem, 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 manevi mirası, ne din dışı felsefi araştır-

-
8. Bu konudaki önemli Paris Ulusal Kütüphanesinde MS. Latin 3236A numarasıyla yer alan, ilk kez M.T. D'Alverny tarafından Archives d'Histoire doctrinale et litteraire du Moyen Age'de yayımlanan (1940, s. 42) bir yazıya bakılabilir. Yazarın simya üzerine yazdığı kitapta da bu konuya değinilir. Bu kitap birçok açıdan *İlahi 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 de dikkat çekicidir.
 9. Bkz. P. Asin Palacios'un incelemeleri.

maların, 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 manevi gıda, Dante'nin dediği gibi, "fâ-ni dünyada meleklerin ekmeğine, burada yaşamayı sağlayan ama asla doyurmayan ekmeğe zaten el uzatanlara" ayrılmıştır (Cennet, II, 10).

____TEILHARD DE CHARDIN'E KARŞI*

I

Teilhar de Chardin'in evrim doktrinine karşı çıktığım temel nokta şu: İnsanın manevi melekesi -Teilhard de Chardin'in dediğiyle akli 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 her şey 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 akli melekeyi (*noetic*) birbirine karıştırır. Nous (Akıl/Ruh) beynin

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

faaliyetiyle aynı şey değildir; beyin "çalışır", nous ise yargıya varır ve bilir. Gerçek manevi meleke -doğruyla yanlış ayırt eden, 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 maddi 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 dünyevi mutlaklığını, ilahi Söz'ün yeniden vücut bulma (enkarnasyon) doktrinini 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: Her şeyin bir akıntının içinde sürüklendiğini iletti süren kişi bunu asla kanıtlayamaz. Bunun nedeni basittir: Hiç-

bir şey akıntının içinde yer almayan bir şeye dayanamaz; bu yüzden kendisiyle çelişir.

II

Hayır, "dinî 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 dâhil 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 ahlâki 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 inkâr ettiğine göre, aşkın hakikatleri nasıl ifade edebilirdi zaten: Teilhard de Chardin'e göre; en derin şeyleri, kesinlikle ilahi olan şeyleri içeren akıl bile değişime maruz kalır; maddenin sözde evrimiyle birlikte "evrim geçirir", bu yüzden sabit veya değişmez bir içeriği olamaz; Teilhard de Chardin'e göre insanın ruhu tamamıyla "bir oluş durumundadır". Dahası, Teilhard'ın kuramı burada kendisiyle çelişir, çünkü insan akli 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 Te-

ilhard'ın kuramını suçlamaya yeter. Geriye neden bu kadar başa-
rı kazandığını anlamak kalıyor.

Ortalama modern insan her şeyden çok bilime -modern ameliyatları ve modern endüstriyi yaratan bilime- "inanır" ve bu neredeyse onun esas dinidir. 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 bağ-lar"; ancak bunu, olması gerektiği gibi farklı gerçeklik düzlemleri arasında -kendi içinde kesin olan, ancak mutlaka eksik ve eğ-reti de olan ampirik bilgi ile zamandan bağımsız kesinlikle dayalı inanç arasında- bir ayırım yaparak değil, bu düzlemleri 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 sürülemediği, ve her şeye rağmen bu kuram tutmuşsa bunun nedeni modern insanın aklının sadece zaman içinde yer alan bir yaratılışı alabilmesidir; özgül biçimlerin "dikey olarak" biçim ötesi ve ruhsal (*animik*) varoluş kademelerinden yaratıldıklarını kavrayacak düzeyde değillerdir. Bununla birlikte, bilimsel dürüstlük kanıt ve hipotezin birbirinden ayırt edilmesini ve Teilhard de Chardin'in yaptığı gibi bütün bir felsefenin -aslında sahte bir dinin- tamamıyla tahmini bir temele dayandırılmamasını talep eder. Teilhard de Chardin'in ünlü Piltown yutturmacasının* -tatsız bir anı olarak bel-

* 1911 'de Piltown'da bulunan kemiklere dayanarak tarih öncesi çağ-larda yaşadığı ileri sürülen insan türü. 1953'te bunun bir sahtekârlık ol-duğu ortaya çıkmıştır. (çev.n.)

leklerde 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 zihnî açıdan 'azgelişmiş' olduklarını kabul etmek zorunda kalmasıdır: maymuna modern insandan biraz daha yakın değiller 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 olmasıdır.

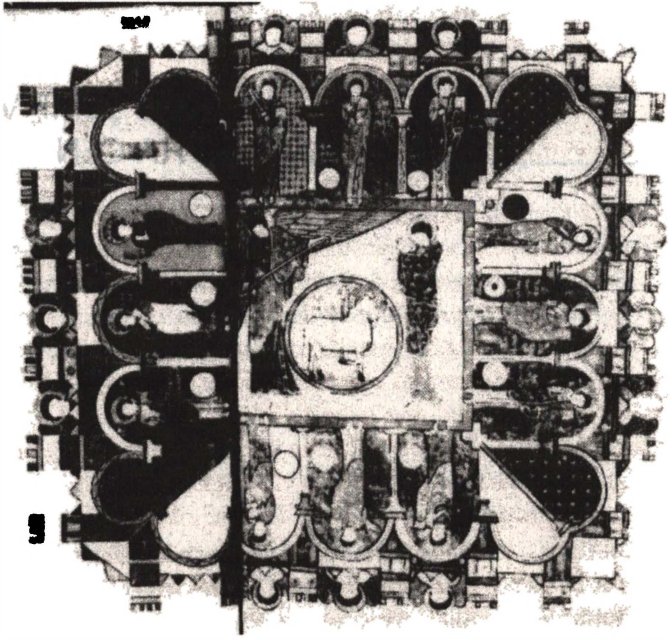
* Pekin insanı (çev.n.)

KUDÜS-İ ŞERÎF VE VAIKUNTHA CENNETİ

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

Sanatçı Ortaçağ okurlarının aşına olduğu bir tür soyut perspektiften yararlanmıştı: Kutsal kenti, duvarları yatay düzlemde yer alacak şekilde üstten görüntülemiştir. Bu şekilde dört ana

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



Aziz Sever'in Vahyi'nden Kudüs-i Şerif (1. yy.)

yönü, yani doğuya, kuzeye, güneye ve batıya bakan on iki kapıyı kutsal metne göre resmedebilmiştir. (XXI, 13)

Aynı ikonografik şemada kentin kare biçiminde olduğu açıkça görülür: "Kent dörtgen şeklindedir ve boyu eni kadardır." (XXI, 16) Aslında kutsal Kudüs kenti semavi döngünün "kareleştirilmiş" şeklindedir; on iki kapısı yılın on iki 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 kapılara bekçilik eden on iki melek yer alır (XXI, 12) ve her kapının altına adları kentin temellerine yazılı olan oniki havari resmedilmiştir. (XXI, 14) Kapıların altında, duvarın temellerini süsleyen on iki değerli taştan bahseden yazıtların bulunduğu on iki 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: "On iki kapı incidendi: Her bir kapı bir incidendi." (XXI, 21)

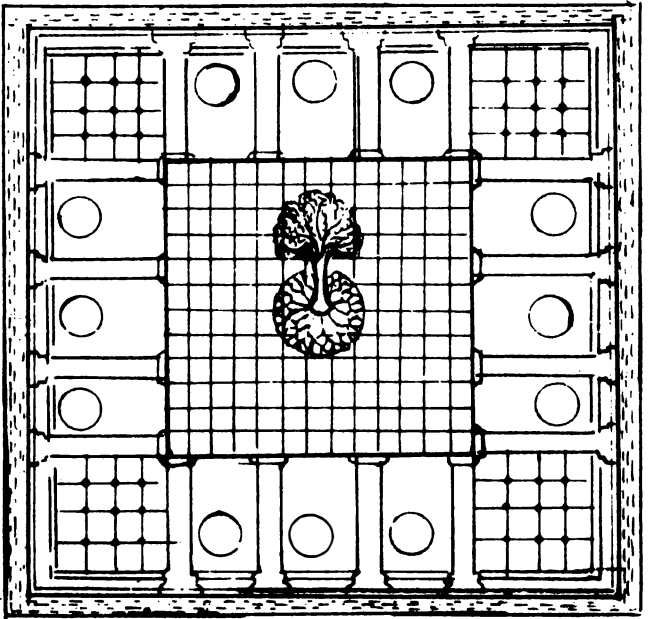
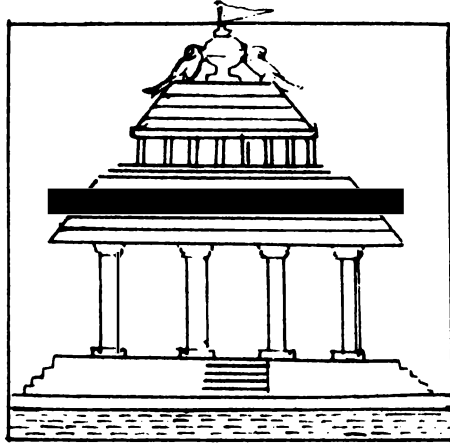
Kentin ortasında "kutsal kuzu" durur; sağında vahyi yazan İncil vaizi, solunda altın sopasıyla kenti ölçen melek yer alır. (XXI, 15)

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

125
AKLIN AYNASI

Kudüs-i Şerif'in bu minyatürünün katedral simgeciğini konu alan bir kitapta yayımlanması,² Hindistan'da bir okuru Vishnu'nun gökteki ikametgâhı Vaikuntha Cenneti'nin burada yer alan *mandala* çizimini ve Skanda Prana'nın konuyla ilgili pasajlarının tercümesini yollamaya itmişti³ *Mandalanın* bizim minyatürümüzle benzerliği gerçekten şaşırtıcıdır; söz konusu yazıtlar birbiriyle karşılaştırıldığında daha da şaşırtıcı olur.

-
2. Titus Burckhardt, *Chartres und die Geburt der Kathedrale*, Olten, 1962.
 3. Bu döküman, Hindu oyma sanatı ve mimarîsi ile ilgili önemli incelemelerin yazarı Miss Alice Boner Benares'e borçluyuz; bkz. mağara dönemi Hindu oyma sanatının temelini teşkil eden geometrik desenleri (yantarları) konu alan *Principles of Composition in Hindu Sculpture* (Leiden, 1962) ve Hindu mimarîsi üzerine, Alice Boner ve Sadasiva Rath Sarma tarafından çevrilmiş bir el kitabı olan *Silpa Prakâsa* (Leiden, 1966).



TRIPĀDA VIBHŪTI VAIKUNṬHA-MANIMANDAPA

Kudüs-i Şerif gibi Vaikuntha'nın ilahi ikametgâhının da dört ana yöne bakan on iki kapısı vardır. *Mandalanın* bu kapıların bizim minyatümüzdekiyle 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 kentinin ortasına ise "kuzu" resmedilmiştir. Ancak bu farklılık sadece ikonografik düzenlemeden ötürüdür; daha da derin bir analogi saklar ardında, çünkü vahiyde ilahi kentin ortasında yaşam ağacının olduğuna da değinilir: "Caddesinin ortasında ve nehrin iki yakasında on iki 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; herbiri on altışar bölmeye ayrılmıştır. Bu da toplam olarak kozmik mükemmelliği temsil eden 64'tür. Bu aynı zamanda satranç tahtasının, astapada'nın karelerinin sayısıdır; satranç tahtası, devalarla asuraların savaş alanı biçimindeki bir kozmos mandalasıdır.⁵

Minyatürümüzdeki Kudüs-i Şerif'in kapıları gibi, Vaikuntha'nın kapılarının da kristal ve altından, değerli taşlardan ve incilerden yapıldığı söylenir. Her ikisinde de kapılar kendiliğinden

4. Kay.Léon Ulusal Kütüphanesi'ndeki San Isidro Yazması, Madrid, K. 31.
5. Bkz. Bu kitapta "Satranç Simgeciliği" başlıklı bölüm.

ışık saçar: Purana, "Bu kendinden ışıklı parıldayan tapınağı 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-i Şerif ile doğrudan bir benzerlik bulunmaz. Ancak Graal simgecilliğini andırdığı açıktır; "Titirel'de anlatıldığına göre Kutsal Graal'ın tapınağının Kudüs-i Şerif ile ve döngüsel içerimleriyle doğrudan bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır.

Şimdi de Skanda Purana'dan (Utkala Khanda, böl. 48, Sut Sambita ve Kapila Sambita) bazı pasajları ve Vahiy'in benzer pasajlarını karşılaştıralım:

Tripada Vibhuti Vaikuntha-Manimandapa	Vahiy (Apocalypse)
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.	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)
Tapınağın içi on ikiye 12'lik bölmelere ayrılmış ve güneşin alev alev yanan ışınlarıyla parıldar.	Ve duvarları ölçtü, yüz kırk dört kübit geldi. (XXI, 17)
Zümrüitten yapılmış 16 sütun üzerine kuruludur ve dört ana yöne bakan 12 kapısı vardır.	Ve 12 kapısı olan büyük ve yüksek bir duvarı vardı. Doğuda 3 kapı, kuzeyde 3 kapı, güneyde 3 kapı ve batıda 3 kapı. (XXXI, 12, 13)

Tripada Vibhuti Vaikuntha-Manimandapa	Vahiy (Apocalypse)
Ölümsüzlük (<i>amtra</i>), Saadet (<i>ananda</i>), Büyüme veya Artış (<i>puṣṭi</i>), Mutluluk (<i>tuṣṭi</i>), Refah (<i>puṣa</i>), Sevinç (<i>ratī</i>), Metanet (<i>db-riti</i>), Ay gibi parlaklık (<i>sasini</i>), Aydınlık (<i>candrika</i>), Gökem (<i>kanti</i>) Göksel ışık (<i>jyoti</i>), Talih (<i>sri</i>), bunlar kapıların 12 bekçisidir. Kapıları koruyan bu Pratiharinilerin hepsi de çok genç ve güzeldir.	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 taşıydı; ikincisi safirden; üçüncüsü kaledondan; dördüncüsü zümrüden; beşinci akik taşıydı; altıncısı yakuttan; yedinci krizolitten; sekizinci berilden; dokuzuncusu topazdan; onuncusu krizoprasusdan; on birinci sümbülden; on ikinci ise ametistlendi. (XXI, 19, 20)
Dört köşedeki ikinci derecede önem taşıyan türbelerin duvarları yakuttandı ve bu duvarlara 16 bölmeli pencereler açılmıştı. Bu bölmeler (kalalar) toplandığında kalaların toplam sayısı olan 64 elde edilir.	
Görkemli Kurban Avlusu güneşinkine benzer bir ışık saçır, ve bu ışık bütün kalpalar yok olana kadar parlayacaktır.	Ve orada hiç gece olmaz; ne mu ma ne de güneş ışığına ihtiyaçları vardır; çünkü Yüce Tanrı onlara ışık vermiştir: ve saltanatları her zaman sürecektir. (XXII, 5)

Tripada Vibhuti Vaikuntha-Manimandapa	Vahiy (Apocalypse)
Avlunun ortasında ışıklar saçan, yüz taçyapraklı lotüs çiçeğinden filizlenmiş olan kusursuz Ağaç (Yaşam Ağacı) vardır.	Ve bana kristal kadar berrak, Tanrı'nın ve Kuzu'nun tahtından kaynaklanan saf yaşam suyu nehrini gösterdi. Caddesinin ortasında ve nehrinin iki yakasında on iki çeşit meyvesi olan ve her ay meyve veren yaşam ağacı bulunurdu; ve ağacın yaprakları halkına şifa veriyordu. (XXII, 1, 2)
Çatısı iki katlıydı ve altın tuğlalarla kaplıydı. Bu katların arasında inciden yapılmış pencereyi bir duvar vardır. Çatının tepesinde zarif bir kalasa, "Ölümsüzlük Sütü"yle dolu altın bir ibrik vardır.	
Bayrak direği mercandandır ve bayrak hareketsizdir.	
Kalasanın yanında tamamıyla suskun iki kutsal kuş durur.	
Kendinden ışıklı, parıldayan tapınakta ne güneş, ne ay, ne de yıldızlar parıldar.	Bu kentin onu aydınlatacak bir güneşe ya da aya ihtiyacı yoktur. Onu Tanrı'nın görkemi aydınlatır ve "kuzu" onun ışığıdır. (XXI, 23).
Bu, değişen dünyanın ve değişmeyen üstünde olan Narayana'nın ikametgâhıdır.	
Üç dünyada da erişilmesi en zor olan bu Purusottama'ya ibadet ederim.	

HIRİSTİYAN SİMGEÇİLİĞİNİN İKİ ÖRNEĞİ*

Tahta Sandık

131
AKLIN AYNASI

Altı düz yüzeyi 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.

* 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.

*Gargoylalar**

Roman üslubuyla yapılmış kiliselerin dış duvarlarındaki biçimsiz masklar kuşkusuz kötü ruhları defetmek amacıyla yapılmışlardı. İnsan bir tapınağa yaklaşip ruhunu en yüce mertebeye yöneltmeye çalıştığı anda, 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 düştürmeye 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 öğretisine göre kötülük hakikate tahammül edemez.

* Gargoyle: Çirkin insan ya da hayvan başlı taş mask. (çev.n.)

__RUS İKONALARININ TEOLOJİK MESAJI

İkona sanatı kelimenin tam anlamıyla kutsal bir sanattır: Tamamen resimle ifade ettiği manevi hakikatle beslenir. Bu yüzden, dışardan 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 coğafi etkenlerin etkileşimini analiz eder ve bu sayede bizzat sanatı açıklamaya çalışırken 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 manevi derinliğini yeterince ifade edememişse bile, doğası gereği kendisiyle tutarlı kalır ve böylece doğru dan doğruya kutsallığın kaynağından çıkmaz, sadece geleneğin onayladığı kutsal biçimlerdeki ışığı az çok yansıtır.

İkona temelde hep aynı kalır; üslup farklılıkları, geleneğin zamandan bağımsız ruhuyla zamana ve yere bağlı koşulların bir araya gelmesinden kaynaklanır. Bu da, bizzat ikonanın doğasında gizli çeşitli potansiyellerin gözler önüne serilmesine yol açar sadece. Leonid Quspensky'nin haklı olarak işaret ettiği gibi¹ Bizans nasıl teolojii 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, manevi içeriği psikolojik olarak kavramak da o kadar mümkündür.

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

Çeşitli 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 irfani (*gnostik*) veya akli özelliğe sahip olanı ayna simgesidir. Ayna manevi 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 manevi olan imgenin toplam anlamı içinde nasıl uyumlu bir biçimde varolduklarını 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.

Akıl 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 yanlışdır anlamına çekilmesin, ama bu mümkündür. Kesinlikle yanlış olan şey, simgenin kökeninin "kolektif bilinçdışı" diye adlandırılan şeyde, diğer bir deyişle insan ruhunun kaotik bir alt tabakasında bulunabileceği görüşüdür. Bir simgenin içeriği akıl dışı değildir, akıl ötesidir, yani tamamen manevidir. Bu yeni bir tez değildir; gerçek manevi geleneklerin hepsinde var olan 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 tamamıyla 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 cüzi biliyorum, fakat o zaman bilindiğim gibi bileceğim." (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, ayırt etme melekesi ve bilgi gibi saf Akıl'ı yansıtan zihindir. Plotinus Akl'ın (*nous*) ilahi Varlık'ı tefekkür ettiğini ve nesnesi aslı tamamıyla tüketilemeyecek olan bu tefekkür sayesinde dünyanın, sürekli kırılan bir yansımaya benzetilebilecek, hep eksik bir imge olarak ortaya çıktığını söyler.

Hız. Muhammed'in (s.a.v.) bir hadisine göre, "Her şeyi pas-tan 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 ilâhi Ruh'un ışığını ala-bilsin."

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

Aynen bir aynanın doğasında parıldamak olması gibi, büt-ün varlıklar da kökenlerinde manevi bir ışığa sahiptirler. Ancak tutkular aynayı kararttığı zaman, üzeri sanki tozla örtülmüş gi-bi örtülür. Ustanın öğütleriyle yanlış düşüncelerin üstesinden gelindiğinde ve bu düşünceler yok edildiğinde, tutkular da geri plana çekilirler. O zaman Zekâ doğası gereği aydınlanır ve bilin-medik bir şey kalmaz. Bu bir aynayı parlatmaya (sırlamaya) ben-zer... (*Tsungmi*)

Bu pasaj pekâlâ sufi eserlerinden de alınmış olabilirdi.

Kalp, saf bir ayna olduğunda, dünya bu aynada gerçekte ne ise öyle gibi, yani tutkulu düşüncelerden kaynaklanan bozulma-lar olmadan yansır; ayrıca, kalp ilâhi Hakikat'ı az çok dolaysız ola-rak, önce simgeler (*işarat*) biçiminde, sonra simgelerin ardında-ki manevi nitelikler (*sıfat*) veya özler (*'ayan*) biçiminde, son ola-rak da ilâhi Gerçeklikler (*baka'ik*) olarak yansır.

Bu, Taoizm ve Şintoizm'de önemli bir rol oynayan kutsal ay-nayı hatırlatır. Şintoizm'in İse'deki türbede bulunan kutsal ayna-sı hem hakikat hem de doğru sözlülüğü simgeler. Efsaneye gö-re, tanrılar bu aynayı, güneş tanrıçası Amaterasu'yu kızgınlıkla çekildiği mağaradan çıkması için ayartıp dünyaya ışığını yeniden kazandırmak için yapmışlar. Tanrıça mağaradan dışarıyı gözledi-ğinde aynada kendi ışığını görerek bunun ikinci bir güneş oldu-ğunu sanmış ve merakla mağaradan dışarı çıkmış, özellikle bu örnek kalbin, yansıtma özelliği -doğru sözlülüğü- sayesinde ilâ-hi ışığı çektiğini gösterir.

Yansıma kanununun temelinde yatan her şey, ona karşılık gelen manevi sürece de uygulanabilir. Burada, yansıyan imgenin nesnesine göre ters olduğu unutulmamalıdır. Bu yüzden, örneğinin her şeyi içeren İlahi Gerçek yansıdığında, kavranamayacak kadar küçük bir merkez olarak görünür; saf Varlık'ın sadeti yansıdığında yok edici bir şiddet olarak, ebediyet kısa bir an gibi görünür.

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

Yansımanın diğerk bir özelliğı de, nesnenin, aynanın biçimine ve konumuna bağılı olarak tam ya da eksik olarak, az ya da çok berrak bir biçimde görünmesidir. Bu da manevi 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 nefsdır, ancak hâlâ zamana bağılı olduğu için ışığı alma özelliğı değışime (*telvin*) uğamaya mahkûmdur,

Yansıma süreci, akılcı düzeyde tükenmeyen bilme sürecinin belki de en mükemmel imgesidir. Ayna, yansıttığı ölçüden, neyi yansıtırsa odur. Kalp -yani bilişsel akıl- dünyanın kesretini (çokluğu) yansıttığı sürece, dünyanın durumuna, yani nesneyle özenin, *dışla için* bölünmesine göre dünyadır. Ancak, kalp aynası İlahi Varlık'ı yansıttığı sürece, İlahi 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 değıştirilyoruz." (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 her şey, 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; görünürlük varlık, görünmezlik yokluktur. Öyleyse, görünür olan sadece aynada yansındır. Aynanın varlığı, sadece yansımanın doğası ve saf olabilirliği 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 ilahi kudrettir. Yanılısama, görüntünün (yani yansımanın) Sonsuz Birlik'in dışında var olan bir şey gibi görünmesindedir. Buna yol açan Maya'dır; ve Maya, üzerindeki yansılardan 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 bu konuda şöyle yazar:

Sayırsız kemalâtı nedeniyle, Allah kendi zâtını bütün gerçekliği içeren bir nesnede müşahade etmek istedi, ta ki, sırrını kendi kendisine göstersin. 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 düzlemde kaynaklanan yansıma olarak gösterir.

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

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

Allah'ın zâtının 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 gördüğünüzde bilseniz bile, aynanın kendisini göremezsiniz. Bizzat Allah bu fenomeni kendi vahyinin en iyi simgesi olarak yaratmıştır, böylece bu simgeyi gören Allah'ı göremeyeceğini bilebilir. Aynadaki bir yansımaya bakıp aynayı görüp göremeyeceğinizi deneyin, göremeyeceksiniz. Bu öyle kesindir ki, kimileri yansıma yasasını (maddi ve manevi) 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 girmedikleri 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) kavrsanız, bir varlığın varabileceği en üst sınırı kavrsanız; 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). (*Füsusü'l-Hikem*, Hz. Şit ile ilgili bölüm).

Üstad Eckhart aynı konuda şöyle yazar:

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

Halepli sufi Sühreverdî, insanın Benlik'e giden yolda önce bütün âlemin kendi içinde, bilişsel öznenin içinde yer aldığını keşfettiğini yazar; kendisini, içinde bütün prototiplerin fânî 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." (*Füsusü'l-Hikem*, Hz. Şit ile ilgili bölüm).

İster Allah insanın aynası olsun, ister insan Allah'ın aynası olsun, ayna hep özneyi simgeler; bu yüzden aynı anda bilginin nesnesi olamaz. Bu sadece ve kesinlikle ilahi özne, bütün varlıkların ezeli şahidi için geçerlidir; bu, esası (tözü) hiçbir 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 specchio
Che fa di se pareglio all'altre cose,
E nulla face lui di se pareglio.*

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

Feridüddin Attar şöyle der:

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

Modern ekonomi, elinin altındaki bütün araştırma bulgularına rağmen, uzunca bir süredir gerek bizim yaşamımızın, gerekse kendi varoluşunun en önemli temellerinden birine, yani suyun canlı anlığına neredeyse hiç aldırma olmuştur. Bu gerçek, su sorunundan tamamen ayrı olarak, başka pek çok şey (özellikle psişe, yani nefis) açısından zararlı olan tek yanlı 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 yaşamının insan nefsinin yaşamının bir simgesi olması basit bir tesadüf değildir.

Bilimsel olmayan bir düşünce yapısına sahip insanların su kirliliği tehdidinin farkına varabilmelerini sağlayacak bir şey olup olmadığı düşünüldüğünde, hasta bir ağacı sağlıklı bir ağaçtan kendiliğinden ayırt etmemizi 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 yanı sıra "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 peri-yodik biçimde kaçmaya zorlayan bir durumun nedeni mi yoksa sonucu 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 peri-yodik biçimde terketmemişlerdir. İnsanların bu yolla kendi sağlıklarını korumaya uğraştıklarını söylemek doğru olmaz. İnsanların hepsi değilse bile pek çoğu, aynı zamanda, yalnızca içinde bulundukları 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, yarararcı 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 öz savunmadır. Ancak böyle bir tutum uzun vadede feci sonuçlara zemin hazırlar.

Güzellik daima içe dönük ve tükenmez bir güçler dengesi ni temsil eder; bu da, ne hesaplanabilecek ne mekanik biçimde üretilebilecek bir şey olduğu için, ruhumuzu ezer. Dolayısı-

la 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 psişik iyiliğimiz açısından bir savunma, herhangi bir bedel ödemededen göz ardı edemeyeceğimiz bir şey vardır.

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

Oysa erken çağlarda hiçbir baltanın dokunamayacağı kutsal koruluklar da vardı. Bunlardan ne kelimenin 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 Hristiyanlık 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 Hristiyan 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 hayati önem taşıyan ve daha yüksek ya da doğaüstü bir gerçekliği yansıtan (şöyle ki, antik Germenler açısından orman kendi yaşamlarının vaz-

geçilmez temeli, aynı zamanda tapınak gibi bir şey İlahi Varlık'ın 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 manevi 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 yaratıkları öldürmekten kaçınmak her yerde ve her zaman olanaklı olmadığından, dokunulmazlık yasası pratikte birkaç simgesel türle (bunların arasında, kozmosun anne merhametinin vücut bulmuş hâli olarak inek özel bir konum üstlenir) sınırlıydı. Hindular ineklerin kesilmesinden vazgeçerek, ilkesel olarak, bütün yaşama saygı göstermekte ve aynı zamanda, binlerce yıldır toprak işleme ve sığır yetiştiriciliğine bağlı olan kendi yaşam tarzlarının en önemli temellerinden birini korumaktadırlar. Aynı şekilde Ortaçağ Hristiyanlık âleminde çok sayıda rastlanan kutsal pınarlar da genelde suyun kutsallığını vurguluyordu; kutsal pınarlar, suyun, vaftizin simgeçiliğinde kolaylıkla görülebilecek bir lütuf 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 dışa vurum 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 kirle-

tilmeye açık, dolayısıyla özel olarak korunması tavsiye edilen bir şeydir.

Özetlersek: Modern öncesi kültürler açısından, basit yararlılık düzeyini aşan ve onlar karşısında önceliğe sahip olan gerçeklikler vardır. Bu gerçeklikler kendi başlarına salt manevi yani ilahi bir doğaya sahiptirler. Ancak bunlar, sonuçta saygı ve huşu nesnesine dönüşebilecek belirli duyuşsal görünümeler hâlinde yansır. 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 birkaç 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 hiçbirisi bizim gözümüzde aynı saflığa sahip değildir ve hiçbirisi yaşamın sürdürülmesinde önemli bir rol oynamaz. Aynı şekilde havadan başka gaz maddeleri de vardır, ancak onların hiçbirisiyle 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 Assisili 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, persor acqua, la quale e molto utile ed umile e preziosa e casta.*) Bu salt şiirsel bir alegori gibi görünebilir, oysa bundan çok daha fazla bir şeyi anlatmaktadır: Mütevazılık 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 hiçbir 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 alegorik biçimde, dağların ıssızlığında aşağıya doğru akan suda kulaklarını yıkayan genç ve asil bir genç kız olarak göstermişti.

Hindulara göre, yaşamın suyu, kaynağı tanrılar dağı olan Himalayalar'dan gelen, Hindistan'ın en geniş ve en kalabalık ovalarını sulayan Ganj'da somutlanır. Ganj'ın 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 fışkıran ilahi rahmetin Cennet'teki 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 yenisinden bulmasına yardımcı olur. Bu süreçte simge rahmetin yolunu hazırlar.

Su nefsi simgeler. Başka bir bakış açısından -ama benzetme yoluyla- bakıldığında, su bütün evrenin *materia priması*nı simgeler. Çünkü, nasıl su kendi içinde saf olasılıklar olarak akışı ve köpürüşüyle alabileceği bütün biçimleri barındırıyorsa, *materia prima* da belirsiz hâllerıyla dünyanın bütün biçimlerini barındırır.

İncil'deki yaratılış öyküsünde, ilk başta, yeryüzünün yaratılışından önce, Tanrı'nın Ruhü'nün suların yüzünde gezindiği söylenmektedir. Hinduların 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 Kur'an'ın ifadelerinde de yankı bulur: "Canlı olan her şeyi sudan yarattık." İncil'deki suların üstünde gezinen Tanrı'nın Ruhu teşbihinin Hindulardaki 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 Kur'an'da da görülür.

Hindu tanrılarının yeri olan açmış nilüfer çiçeği de *materia prima* suyunun üzerinde yani başlıca olasılıklar suyunun üzerinde yüzen bir "ilahi arş"tır. Hindulardan 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 ilahi 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 kullanılabildiği 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 manevi 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 mekâna bağlı da değildir; bu tür düşüncüyü 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 dü-

şünceler bilinçsizce bile olsa devam eder; kutsal bir şey olarak, psişik ya da kozmik gerçekliğin simgesel ve dışa vurmuş 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 kayalardan fışkıran bir pınarla karşılaştığında, kutsal olandan ayıramaz 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 almayacağına bir garantisi yoktur. Fiziksel sularımızın kirlenmesinin zararsız görünmesiyle karşılaştırdığımız, "canlı sular"ın yok olmasıyla sonuçlanabilecek bir durumu duyumsamamız için, antik kültürlerin manevi dengesinin her açıdan bozulduğu ve varoluşlarının tartışmalı bir hâle 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, Ortaçağlardan kalma pekçok Hristiyan türbesi ile öbür dünyaya girişi temsil eden bir mağaranın bulunduğu bir ada vardır. İrlandalı havari St. Patrick'in Cehennem'e burada düştüğü ve Araf Tepesi'nin kâfirlere burada görüldüğü söylendiği için, "St. Patrick Arafı" adı verilmektedir. Ada, erken Ortaçağlardan beri, çok sıkı kuralların koyulduğu bir hac yeri olmuştur. Adaya sandalla getirilen hacıların adada oruç tutarak ve çıplak ayakla yürümeleri, kaldıkları üç gün içerisinde bazı manevi 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 tanele-

ri 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 oturmadiğı tepelerle kuşatılmış) sakin gölün başında tefekküre dalarak geçen bu yalnızlık anları sayesinde kalplerinde tarif edilemez bir şeyin doğup yükseldiğini bildirirler.

SİMYAYI KAVRAMAK

“Bedenden 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 manevi bir düzleme aktarılan altın, ruha dönüşmüş bedensel bilinç ya da bedende yerleşmiş ruhtur.

Çünkü çalışmanın dolaylı maddesini temsil eden adi maddeler bedene bağlı ve sanki onda gömülü bilinçten başka bir şey değildir. Bu, “nefs” ve “ruh”un, civa ve kükürtün ondan çıkarılması gereken “metalik beden”dir. Eğer “beden” içsel bir gerçeklik olmasaydı, manevi çalışmanın maddesi işlevini de göremezdi.

Ortalama bir insanda “bilmek” ve “olmak” düşüncede ve bedensel bilinçte sanki kutuplaşmış gibidirler; “bilmek” nesnelerinin varlığından ayrı bir bilgiyi temsil ederken, “olmak” sanki bilgiden yoksun olan pasif bir oluş durumudur. Bu ikilik, beden

psişik biçiminin duyumsal biçiminden az çok koptuğu rüya hâlinde bile fark edilebilir. Merkeze, ruhun "yeri" olduğu düşünölen kalbe dönüş, iki kutbun hem bir bütünleşmesi, hem de sanki iki kutbun yer değıştirmiş hâlidir: 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, bedenın ruha bu dönüşümü manevi gerçekleşmenin her yönteminde az çok doğrudan ve açık bir şekilde görölebilir; ancak simya da, bir bedenın "bütönlük durumu"nu değıştirme olasılığına dayalı olan metalürjik simgecilikle uyum içinde, başlıca temasını bundan almıştır.

Çalışmanın başlangıcında bedensel bilinç kaotik ve anlaşılmaz 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 madenini ve (nefsin melekeleri arasında yer alan) idrakı (*reason*) yükleyen budur: Başka melekelerin varoluşsal boyutu açısından, idrak genişmeyen bir noktaya benzer. Demek ki Satürn'ün doğasında, düşünce ile bedensel bilinç kutuplaşması "ruh-beden" zıtlığı bulunur; bu durum, Satürn gezegeninin astroloji falında üstlendiğı düşmanca, engelleyici, hatta sinsi karakteri doğrulayan bir özelliktir.

Yöntem açısından Satürn'ün yoğunlaşması merkezileşmeye dönüşür; akıl dıştan içe çekilir; tek bir noktaya dönüşen akıl bedenın 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 adi madenlerde- birbirlerini nötralize edecek ya da durduracak bir biçimde birleşmişlerdir.

Basilius Valentinus¹ şöyle yazar: "Metalik nefis, ruh (*spirit*) ve biçimin bulunduğu her yerde metalik sır kükürt ve tuz da bulunur..."² Valentinus böylece civayı nefse kükürtü ruha benzetir; iki ilke gerçekten de bu şekilde, simyanın onları asıl olarak aynı düzlemde, yani "doğa" düzleminde bir arada işleyen iki kuvvet ya da güç olarak ele aldığını daima akılda tutarak anlaşılmalıdır. Aynı yazar ya da başka simyacılar bazen civaya "ruh" derlerse bile, bunun nedeni, civanın "uçucu" niteliğinin burada hareketsiz ve katı cisimlerin niteliğine ters düşmesi ve bu anlamıyla kükürtün de civanın da "ruh" olmalarıdır. Dahası, bedeninin 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 mekânda 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; laya-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 bedeninin psişik biçimi ile kozmik tözü arasındaki sürekliliği korur. Brother Marcanton bu konuda şunları yazar:

1. On beşinci yüzyılda yaşamış bir Alman simyacı.
2. Bkz. Çev. Eugène Canseliet, *Les Douze Clefs de la Philosophie* (Paris, 1956) ile birlikte yayımlanan *De la grande pierre des Anciens Sages*.

Sizin gizli civanızın, 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

Yeryüzünün "gözenekli karnı" burada insan bedenine denk düşmektedir; "saflığını yitirmiş kükürtler"e gelince, onlar, biçimsel ilkeleri olan kükürtlerinin içine hapsediklerinden kocaman bedenlerden başka bir şey değildirler. Bedenin psikik biçimiyle işbirliğine giren civa, deyiş yerindeyse katılırken, aynı zamanda da "aşırı nemli hâli"ni başka bir deyişle *bylé*, yani plastik maddesini oluşturur.

Adi civa ise, Antikite'de ve Ortaçağlarda 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; metalürjide saflığı bozulmuş ve çözülmeyen 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, inceltilmiş kükürt de manevi altının tohumunu barındırır; yaşam soluğu, bir yandan doğası gereği "nemli" olurken, öbür yandan -dışıl kozmik enerji-nin (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 *materiasının*

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

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 embriyoyu besleyen rahim kanını kastederler; gerçekten de civa, simyanın damarına kapatılmış manevi embriyoyu besler.

Simyacı, görünüşte çevresi sarılı ve en içindeki derinliklere gömülmüş bedensel bilinç aracılığıyla kozmik madde civayı yeniden keşfeder. Onu "ele geçirmek" için solunum gibi bedensel bir işlevi destek olarak kullanacaktır. Simyayla ilintili bütün manevi sanatlar açısından önemli bir noktadır bu; çıkış noktası olarak fiziksel bir modaliteyi (kipliği) 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 başarılabilir; dahası, hem kutsal bir çerçeveyi hem de her türlü özgürlüğü ya da bencil serüvenleri dışlayan bir tutumu öngerektirir.

Demek ki civa, bir ve aynı zamanda ve çeşitli tezahür düzenlerine bağlı olarak, bedene can veren "soluk", ruhun huzursuz maddesi, ayın gücü, bütün animik dünyanın *materiası* ve son olarak *materia primadır*. Nasıl Hinduların 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, civanın "nemli" niteliği, koşullara bağlı olarak, ya üretici ya da çözücü bir yapıdadır.

Synesius⁴ şöyle yazıyordu:

Karışımından kaçının ve basityanını (*sic*) alın, çünkü bu onun özüdür. Sırla (civa) dolu iki mükemmel organımız (altın ve gümüş ya da kalp ve kan) olduğuna dikkat edin. Sonra ora-

4. Yunanlı 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.

dan 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 evreninde bu sayede hareket ediyorsa, bu da kendi içinde taşıdığı bütün elementlerin düğümü ve bağıdır. Çalışmanın kuvveti, başlangıcı, ortası ve sonudur. Birkaç sözcükle toparlarsak, bil ki oğlum, bizim taşımızın özü ve gizli gerçekliği, onu kendi başına yaratan madenden⁵ ustalığımızla tütettiğimiz ulu semavi ve yapışkan ruhumuzdan başka bir şey değildir. Herhangi bir sanatla bu suyu oluşturmak bizim gücümüzün ötesindedir, çünkü doğa onu tek başına oluşturabilir. Ve bu su, altının madeninden saf bir ruh çıkaran keskin sirkedir. Sana söylüyorum oğlum, yanan, beyazlayan, çözülen ve donan bu sudan başka hiçbir şeyi dikkate alma, çünkü hepsi boşunadır. Ayrıca ayırtıran 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, kükürtle 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 dişi 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. Civaya özgü olan çözülme ve büzülme ise dişi yani plastik ilkenin alıcılığını, onun (tamamen dönüşmeden) her tür-

5. Morienus'a göre, ustalığın çıkarıldığı şeyin madeni, insandır. (*Dialogue du roi Khalid avec l'ermite Morienus, bibliothèque des Philosophes Chmiques.*)

lû biçime bürünme yeteneğini ve *materianın* bir yönünü oluşturan sınırlayıcı yani ayırıcı hareketini ifade eder. Zanaatte kükürt ile biçim ilkesi arasında benzerlik, kükürtün renklendirici özelliğinde görülür: Böylece adi 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 adi kükürt ve civa simgeledikleri iki simya ilkesiyle özdeş değillerse, zincifre de söz konusu ilkelerin ancak ek-sik bir ürünüdür.

Çalışmanın birinci aşamasında, civanın daraltıcı hareketinin kükürtü nötralize etmesi gibi, civanın serbestleşmesine karşı olan da kükürtün katılaştırıcı ya da dondurucu hareketidir. Düşüm civanın gelişmesiyle çözülür: Civanın tamamlanmamış bir pıhtılaşmayı "adi madenler" çözmesi ölçüsünde, kükürtün genleştirici sıcaklığı devreye girer. Başlangıçta civa, kükürtün 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, manevi yönleri kanaliz edilmiş bu büyüleyicilik olduğunu söylemek yeterlidir.

Johann Valentin Andreae *Les Noces Chymiques de Christian Rosencreutz*'de⁶ 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

6. 1586-1654 Chacornac, Paris, 1928, olarak yayımlanan kitap.

aslan hemen pençeleriyle yalın bir kılıcı yakalayıp ikiye böl-
dü; iki parçası da pınara düştü. Sonra gagasında bir zeytin
dalı taşıyan beyaz bir güvercin bütün hızıyla üstüne doğ-
ru uçana kadar kükremeye devam etti aslan; güvercin dalı,
onu hemen yutup tekrar sessizleşen aslana uzattı. Tek boy-
nuzlu at sonra neşeli neşeli zıplayarak kendi yerine döndü.

Ay ışığında görülen bir hayvan olan beyaz at, saf durumun-
daki civadır. Aslan, biçim ilkesi olan bedenle özdeşleştirilen, ilk
başta bir heykel kadar hareketsiz görünen kükürttür aslan, civa-
nın önünde eğilmesiyle uyanır ve kükremeye başlar. Aslanın kük-
remesi yaratıcı gücünden başka bir şeyi temsil etmez: Physiolo-
gus'a göre, aslan sesiyle ölü doğmuş yavrulara can verir. Aslan
aklin kılıcını parçalar ve parçalar pınara düşüp orada çözülürler.
Aslan, Kutsal Ruh'un güvercini yemesi için ona bilginin zeytin da-
lını verene kadar kükremesini kesmez. Yazarı kesinlikle Johann
Valentin Andreae olmayan bu meselin anlamı herhâlde budur.

162
AKLIN AYNASI

Kükürt belirli koşullarda, ayağı bağlandığı zaman, akıldır ve
kısır bir durumdaki ruhun altınını ihtiva eder. Bu altın, başka ma-
denleri altına dönüştürecek canlı "maya" hâline gelmek için ilk
önce civanın pınarında çözülmek zorundadır.

Civanın ilk hareketi bedeni "beyazlaştırmak"tır. Artephius'
şöyle der:

Bütün giz, magnezyumu bedeninden, antimen olan, yanı-
cı olmayan sır ile civa süblime'nin nasıl çıkarılacağını bilme-
mizde yatar; başka bir deyişle, yanmayan bir yaşam suyu
çıkarmak ve sonra onu güneşin kusursuz bedeninde don-
durmak; güneş, tamamen beyazlaşana kadar, bunda kay-
mağa benzeyen beyaz bir maddeye dönüşür. Bu suda ger-

-
7. Yaşamı hakkında hiçbir şey bilinmeyen bir Ortaçağ simyacısı. "Artephius" herhâlde bir takma isimdir. (*Bibliothèque des Philosophes chimiques.*)

çekleşen 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 arıtılarak 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 sırı indirgenir. Bu şekilde güneşin kusursuz bedeni bu suda hayat bulur, canlanır ve önü açılır; başka her şey gibi o da kendi tarzında büyüyüp çoğalacaktır.

Artephius'un değindiği, yeniden doğmadan önce ölmesi ve civa suyunda⁸ çözeltmesi 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 suyundaki bedenin çözülmesi, bazen de nefsin bedenden ayrılması olarak anlatılır. Demek ki, bedensel bilincin psişik tözüne indirgenmesi, nefsin duyusal organlardan çekilmesine ve hem içe dönük hem de sınırsız olan bir "mekân"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

8. Ya dayine bir çözücü olan ve manevi simyada civanın ismi yerine kullanılan "antimonda".

esrarengiz merkezinden, ilahi özünden çıkan bir gün olarak görür. Bu, sesli bir ışığa ya da parlayan bir sese benzeyen güneş aslanıdır. Kükürt, hem beden hem ruh olan yeni bir biçim kazandırarak civanın akıcı ve elle tutulamaz tözünü "sabitleştirir." Artephius şöyle der:

...doğalar birbirine dönüşür, çünkü beden ruhu bütünleşir ve ruh da bedeni hem renkli hem beyaz olan bir ruha dönüştürür... kararana kadar bizim beyaz suyumuzda, yani civada kaynatır; sonra, devamlı kaynatılınca siyahlık kaybolacak ve böylece çözülmüş beden beyaz nefis ile (bedensel bilinç tekrar ruhta özümlemişti) birlikte yükselecek, biri diğeriyle birleşecek ve birbirlerini bir daha asla ayırmayacakları 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, beden çözümlenmesi ve ruhun pıhtılaşmasıdır.

Çoğu simyacılar kükürt ve civadan yalnızca altını oluşturan nitelikler olarak söz ederlerken, Basil Valentine gibi başkaları da üçüncü bir niteliği, yani tuzu eklerler. Zanaatta kükürt yanmanın, civa buharlaşmanın nedeni, tuz küle 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 görülüyorsa, bunun nedeni, kendi başlarına değerlendirilmemeleri, ancak kozmik düzlemdeki, daha eksiksiz bir deyişle güçlerinin sayısız biçimlerde içiçe geçtiği animik düzlemdeki hareketlerine bakarak ele alın-

malarıdır. Söz konusu alanın çok karmaşık olması nedeniyle, en doğru yerler en "arkaik" anlatımlarda bulunur, çünkü onların simgecilikleri tamdır; Emerald Tablet'te söylendiği gibi, kürt (Güneş kuvveti) ile civa (Ay kuvveti) simyacı embriyonun "baba ve annesi"dir. "Rüzgâr" (civanın ikinci niteliği olan yaşam soluğu) "onun rahminde taşınmıştır". "Toprak" (beden) onun "ebesi"dir.

Beden -daha doğusu, bedensel bilinç- bütün tutkulu "nemli-ği"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.

Desteğini 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 resmi- dir. Bu imge güneşe özgü niteliklerden -hale ve ışınlar- oluştuğuna ve genellikle süslendiğine göre, simyanın simgeçiliğiyle 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 bedenin ihtiva ettiği ama sınırlayamadığı bolluğu ifade ederler.

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

9. Age. Bu, bedenin ölümsüzlüğünün Çin simyasında oynadığı rolle karşılaştırılabilir.

Morienus¹⁰ şöyle der:

Böyle bir beden nefsin nasıl temizlenip beyazlatılacağını ve yükeğe çıkarılacağını bilecek, kendi bedenini iyi koruyacak ve her türlü kötü kokunun yanı sıra koyu ve siyah olan her şeyi de kendinden uzak tutacaktır; nefsin tekrar bednine 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 birleşemez; 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.

-
10. *Dialogue du roi Khalid avec l'ermite Morinéus* belki de Arapçadan Latinceye çevrilen ilk simya metnidir.
 11. Rhases, kuşkusuz, tam ismi Ebu Bekir Razi olan (826-925) Arap Razi'nin Grekçe-Latincedeki karşılığıdır. (*Bibliothèque des Philosophes chimiques*.)

SATRANÇ SİMGEÇİLİĞİ

Satranç oyununun kökeni Hindistan olarak bilinir. Ortaçağ Batısına İranlılar ve Araplar aracılığıyla geçmişti: Örneğin "mat" (Almancası, Schachmatt) deyişi, Farsça "şah" (kral) ve Arapça "mat" (öldü) deyişlerinden türemiştir. Rönesans devrinde oyunun bazı kuralları değişmişti: "Kraliçe"¹ ve iki "piskopos"² daha

167
AKLIN AYNASI

1. Doğu satrancında bu taş "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.
2. Bu taş orijinal olarak, tahkim edilmiş bir kule taşıyan bir fildi (Arapça *el-fil*). Bazı Ortaçağ yazmalarında bir fil başının şematik temsili ya "soytarı külahı" ya da "piskopos tacı" olarak değerlendirilebiliyordu: Fransızcada bu taş "fou" (soytarı), Almancada "laufer" (çığırkan) denir.

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.

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 Vâstu-mandala'nın "klasik" tipine denk düşer. Bu diyagramın, ilahi güçlerin "eylem alanı" olarak tasarlanmış olan varoluşu simgelediği ortaya konulmuş durumdadır.³ Demek ki satranç oyununda gerçekleşen savaş, evrensel anlamıyla, devaların asûalarla, "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-Mesudi'nin "Altın Çayır-lar"ında görülür. el-Mesudî oyunun keşfini -ya da kurallaştırıl-masını- "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 (*aştâpada*) kanıt-

3. Bkz. Aynı yazarın, *Sacred Art in East and West* (Perennial Books, Londra, 1986)' Bölüm I, "The Genesis of the Hindu Temple" adlı bölüm. (*Doğu'da Batı'da Kutsal Sanat* adıyla yayınevimiz tarafından basılmıştır. -ed.n.)
4. Hindu mitolojisinin "devana"ları tektanrıci geleneklerin meleklerini andırır; her meleğin ilahi bir görevi yerine getirdiği bilinmektedir.

lanır. Dahası, oyunun savaşçı simgeçiliği, onu, el-Mesudî'nin Hinduların satranç (*şatranj*) Sanskritçe *çaturangadan*⁵ 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 yıldız yücelten Zodyak'ın gezegenleri ve oniki işareti gibi, gökyüzü varlıklarına ilişkin bir alegori hâline getirdiği" bu oyun üzerine bir kitap yazmış olduğu söylenir. Bu noktada Hinduların sekiz gezegen bildikleri hatırlanabilir: Güneş, Ay, çıplak gözle görülebilen beş gezegen ve Râbu 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 kazandırdı; bunlar, bütün alanlara egemen olan ve her şeyin sonunu onda bulduğu birinci neden ile satranç tahtasının karelerinin toplamı arasında bir ilişki kurarlar..." Burada yazar herhâlde, *aştâpadada* içerili devrevi simgeçilik ile ünlü efsaneyi karıştırmaktadır; buna göre, oyunun yaratıcısı, hükümdardan, birinci kareye bir tane, ikinciye iki, üçüncüye dört ve altmış dört 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 (4x4x4 - 8x8) mekânın yayılmasını ifade edişinde ve Güneş ile Ay'ın birbirini tamamlayıcı iki devresini kristalleşmiş biçimde birleştirmesinde yatar; bundan başka, satranç tahtasındaki karelerin toplamı olan 64 sayısı, eko-

-
5. Chaturanga sözcüğü, dört anga'dan (filler, atlar, arabalar ve askerler) oluşan geleneksel Hint ordusunu gösterir.
 6. Hint kozmolojisi, tezahürün "belirsiz" karakterinden kaynaklanan değişim ve dışlama ilkesini daima hesaba katar: Yıldızların niteliği parlaktır, ama yıldızlar Işık'ın kendisi olmadığı için, ayrıca bir de koyusu olması gerekir.

nokslar presesyonunu ölçen temel 25920 sayısının tam bölünürdür. 8x8 şemasında "sabit olan" bir devrenin her aşamasının bir gökyüzü varlığıyla temsil edildiğini ve aynı zamanda bir "deva"-nın kişiselleştirdiği ilahi bir boyutu simgelediğini görmüştük.⁷ Demek ki bu *mandala*, bir ve aynı zamanda gözle görünen kozmosu, ruh âlemini ve çeşitli boyutlarıyla ilahlılığı simgeler. Dolaşısıyla 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 Acedrex⁸ adlı bir eser yazan ünlü İspanyol ozan Kral Akıllı Alfonso, satranç tahtasının devrevi simgecilığının 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 olmalıdır; 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 simge-

-
7. Bazı Budist metinler, evreni, altın kordonlarla bağlanmış, 8x8 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 Ayodhyâ, 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 karşılaşırız.
 8. 1254'te Fransa Kralı St. Louissatranç oyununu uyruklarına yasaklamıştı. St. Louis zar oyununu akla getireceğinden, satrancın harekete geçirebileceği tutkulara kaygılanıyordu.

ler.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 hâli sayılabilir ve kendi başına Şiva'nın bir *mandalasını*, dönüştürücü özelliği olan Tanrı'yı oluşturur: Bu *mandalanın* sanki "uzaysal" pıhtılaşmasını temsil ettiği dörtlü ritm zamanının 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 satrancın devrevi anlamını¹¹ ortaya koyar ve Uzak Doğu'daki yin-yang simgesinin dikdörtgen şeklindeki karşılığını oluşturur. Temel ikiliği içindeki bir dünya imgesidir bu.¹²

Bütünsel gelişmesindeki duyarlı dünya bir ölçüde zamanda ve mekânda içerili niteliklerin çoğalmasının ürünüyse, *Vastu-mandalada* zamanın mekânla bölünmesinden türer: *Vastu-mandalanın* kökeninin asla sona ermeyen bir semavi devre olduğu hatırlanabilir; bu devre büyük baltalarla bölünüyor, son-

-
9. Satrancın 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.
 10. Kökeni Hindistan'da bulunan Çin satranç tahtasının iki renkli olmadığı gözönüne alındığında, bu özelliğin İran'dan geldiği farzedilmelidir; yine de satranç tahtasının orijinal simgeçiliğine bağlı kalmaktadır.
 11. Buradan 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 veyeniden özümlemesi ritmine denk düşer.
 12. Bu nedenle eşitsiz sayıda karesi olan Vastu-mandala tipi satranç tahtası işlevi göremezdi: Satranç tahtasının temsil ettiği "savaş alanı"nın açıkça gösterilen bir merkezi olamaz, çünkü simgesel olarak karşıtlıkların üstünde bir konumda olması gerekmektedir.

ra dikdörtgen biçiminde kristalize oluyordu.¹³ Demek ki *mandala*, zamanla mekânın sentezinin ters yüz edilmiş bir yansımasıdır ve onun ontolojik anlamı burada yatar.

Başka bir açıdan bakıldığında, dünya üç temel nitelik yani *gunalardan*¹⁴ dokunmuştur ve *mandala*, mekânın esas yönleriyle uyum içinde, şematik bir tarzda bu dokunmayı temsil eder. *Vâstu-mandala* ile dokuma arasındaki benzerlik, çözülme ile dokumanın görünür ya da gizli olduğu örülmüş bir kumaşı hatırlatan renk değişimiyle ortaya konur.

Siyah ve beyaz renklerinin bulunuşu, *mandalanın*, ilke olarak birbirini tamamlayan ama pratikte birbirine zıt olan iki yönüne denk düşer: *Mandala* bir yandan, kozmosun değişmez ve aşkın sentezi olduğu kadarıyla Puruşna-mandala, yani Evrensel Ruh'un (*Puruşa*) simgesi iken, öbür yandan, ilahi belirtilerin edilgen desteği sayılan varoluşun (*Vâstu*) simgesidir. Simgenin geometrik özelliği Ruh'u ifade ederken, nicel olarak genişlemesi de varoluşu ifade eder. Aynı biçimde ideal değişmezliği "ruh", sınırlayıcı pıhtılaşması "varlık", yani *materiadır*; burada sözü edilen şey, bakir ve cömert olan *materia prima* değil, varoluşun ikiliğinin kökünde yatan, "karanlık" ve kaotik olan *materia secunda*'dır. Bu bağlamda, *Vâstu-Mandala*'nın bir asûra'yı, vahşi varoluşun cisimleşmiş hâlini temsil ettiği efsane hatırlanabilir. Devalar şeytanı mağlup etmiş ve kurbanlarının yere serilmiş vücudu üzerinde "ikametgahları"nı kurmuşlardır; demek ki devalar "biçimleri"ni onun üzerine kurarlar, ama onları açığa vuran da şeytandır.¹⁵

-
13. Bkz. *Sacred Art in East and West*, Bölüm 2, "The Foundations of Christian Art" (Perennial Books, Londra 1986).
 14. Bkz. René Guénon, *The Symbolism of the Cross* (Luzac, Londra 1958). (*Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi* adıyla yayınevimiz tarafından basılmıştır. —ed.n.)
 15. 8x8 karelik mandalaya, bütün evreni taşıyan, bilinmeyen ve farklılaşmamış *materia*'nın simgesi olan "Büyük Kurbağa"ya (*maha-manduka*) dokundurma yapılarak *manduka* (kurbağa) da denir.

Vâstu-Puruşa-mandala'yı karakterize eden ve her simgede görülen bu ikili anlam, bir bakıma, satranç oyununun temsil ettiği savaşla fiiliyat kazanır. Bu savaş, daha önce söylediğimiz gibi, özünde, dünyanın satranç tahtasını bölüşen devalar ile asuların savaşıdır: Satranç tahtasının karelerinde zaten var olan siyah ve beyaz simgeçiliği 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 Kşatriyalara hitaben yazılmış bir kitap olan Bbagavad-Gîtâ'nın konusunda da satranç oyununda içerili olan simgeçilik ilişkisi bulunabilir.

Eğer farklı satranç taşlarının anlamı manevi alana aktarılırsa, 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 ek seni temek alan hareketi, tek bir renkte gidebilen "piskoposlar" yani fillerin diagonal hareketi ve şövalye yani atların hareketi söz konusudur.

Farklı "renkler"le "kesilen" eksen hareketi mantıksal ve mertçe iken, diagonal hareket "varoluşsal" -dolayısıyla dişil- 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-

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

lir 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 oyuncu 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 gözüktür.

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, körükörüne 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 dışa doğru- yönetmektir. Bu sanat, ihtimallerin bilinmesi olan bilgeliği gerektirir; artık bütün ihtimaller, birleşmiş bir tarzda, ev-

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

rensel ve ilâhi Ruh'ta toplanmıştır. Gerçek bilgelik Ruh'la (*Purusa*) az çok kusursuz bir özdeşleşmeden geçer ve bu da satranç tah-tasının geometrik özelliğiyle,¹⁸ kozmik ihtimallerin ötsel birliği-nin "mührü"yle simgelenir. Ruh, Hakikat'tir; insan Hakikat saye-sinde özgürdür; insan, Hakikat'ın dışında, kaderin kölesidir. Sat-ranç oyununun öğrettiği budur; kendini satranca teslim eden Kşatriya onda yalnızca bir meşgale ya da savaşçı tutkusu ve ma-cera ihtiyacını yücelten bir vasıta bulmakla kalmaz, ayrıca, ken-di entellektüel kapasitesine bağlı olarak düşünmenin bir aracı-nı ve eylemden tefekküre giden bir "yol" da görür.

18. Ruh'un ya da Söz'ün "biçimlerin biçimi", deyiş yerindeyse evrenin bi-çimsel ilkesi olduğunu hatırlayabiliriz.

Mask, kutsal sanatın en yaygın ve kuşkusuz en eski tarzlarından biridir. Mask, ilkel denen halklar arasında olduğu kadar, Hindistan ve Japonya gibi en gelişkin uygarlıklarda da görülür. Tek istisna Sami tektanrıcılığına bağlı uygarlıklardır; hâlbuki mask, gerek Hristiyan 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.

177
AKLIN AYNASI

Musevîlik ve İslâmiyet için olduğu gibi Hristiyanlık için de, maskın ayinlerde kullanımı ancak putperestlik biçimini alabilir.

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

Oysa mask, putperestlikle değil, çoktanrıcılıkla (bu terim paganizm olarak değil de, Yüce Gerçeklik'in eşsiz ve sonsuz doğasını göz ardı 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 "mask"ı hem de "rol"ü anlattığını biliyoruz.³ Mask artık ister istemez bir bireyselliği -ki onun temsil edilmesi maska ihtiyaç duymaz- değil, bir tipi ve dolayısıyla kozmik ya da ilahi, 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 ilahi "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 ibadetyolu 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

-
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.
 4. Alt düzeydeki bir tanrının bazen daha yüksek bir rolü "gasbetmesi"ni düşünelim.

Evrensel özelliklerin özü birdir; kaldı ki, ilahi "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 yetenekleri arasında var olana benzediği için gerçekten açıkça görülebilen bir ayırım- yapmak zorundadır. Bununla birlikte, kişisel ilahiliğin daima insanın özelliklerinden biri ya da öbürü aracılığıyla kavrandığı bir gerçektir; söz konusu özellikler kanıt düzleminde ayırt edilebilir, hatta bazen birbirlerini dışlayabilirler. Kendilerini hiçbir zaman tam olarak açığa vuramazlar ve çakıştıkları yerlerde de -ortak özlerinin farklılaşmamış 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 bâtınilik alanına özgüdür ve böylece geleneksel çoktanrıcılığın altında yatan metafizikle yeniden bütünleşir.⁵ Ne olursa olsun, kişilerin çoğulluğunu reddederek tektanrıcılık, aynı zamanda, maskın ritüel kullanımını da reddetmek zorundaydı.

Şimdi genel olarak kutsal mask konusuna dönelim: Mask öncelikle bir ilahın görünüşünü anlatır; maskı takanın bireyselliği temsil edilen simge tarafından silinmekle kalmaz, insanüstü bir "varlık"ın vasıtasına dönüştüğü ölçüde onunla birleşir de. Çünkü maskın ritüel kullanımı 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 manevi bir etkiyi ve ruhun belli düzeyde bir plastik-

5. Örneğin Müslüman bâtınilğinde, çoktanrıcıların birden çok olan tanrıları genellikle ilahi isimlerle karşılaştırılır; paganizm, yani terimin kısıtlayıcı anlamıyla çoktanrıcılık, "isim" ile "isimlendirilen"in karıştırılmasıdır.

liğini gerektirecek biçimde, maskı taktığı zaman gerçekten simgeye dönüşür. Ek olarak, kutsal bir mask genelde gerçek bir varlık olarak düşünölür; sanki canlıymış gibi değerdendirilir ve bazı saflaştırma törenleri gerçekleştirilene kadar takılmaz.⁶

Bundan başka, insan kendisini kendiliğinden oynadığı rolle, kökeni, kaderi ve çevresi tarafından kendisine dayatılan rolle özdeşleştirir. Bu rol bir maskedir ve bu, çok sık olarak, bizimki gibi yapay bir dünyada sahte ve her koşulda özgürleştirmekten çok sınırlayan bir maskedir. Kutsal mask ise, tersine, jestler ve sözcükler konusunda takmanın gerektirdiğı diğer şeylerle birlikte ansızın "özbilinci"ni çok daha geniş bir kapsamda ortaya koyar, böylece bu bilinci "akışkanlığı"ni ve her kılığa girme yeteneğini gerçekleştirme ihtimali de ortaya çıkmış olur.

Burada bir gözlemde bulunmamız gerekiyor: "Mask" derken kastettiğimiz, öncelikle, takanın yüzünü örten yapay bir yüzdür. Ancak pek çok örnekte -söz gelimi Çin tiyatrosunda ya da Kuzey Amerika Kızılderilileri arasında- yüzün basitçe boyanması da aynı işleve ve aynı etkiye sahiptir. Mask genellikle bütün bedenin süslenmesi ve giyimle 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 ilahi varlığı akla getirtmez: Kutsal mask, ister istemez her hangi bir sapmaya yol açmadan, "asurik" 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.

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

Yine iyi bilinen bir örnek olarak anmaya değer bir nokta, kut-sal Bali tiyatrosundaki Barong ile büyücü kadın Rangda arasındaki savaştır: Fantastik bir aslan biçimine bürünen ve yaygın olarak köyün koruyucu dehası olduğuna inanılan Barong, gerçeklikte, altın süslerinde ifadesini bulduğu gibi güneş aslanı, ilahi ışığın simgesidir; karanlık güçlerin cisimleşmiş hâli olan büyücü kadın Rangda'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 hâldeki genç erkekler sırtından bıçaklamak amacıyla büyücü kadın Rangda'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 işleviyle tasavvur edilen ilahi gücün bir biçimidir ve o maskı takan, maskın ilahi doğası sayesinde, herhangi bir kefarete ödemeksizin bu güce kavuşabilir.

Grotesk mask farklı düzeylerde vardır. Genelde, kötü etkilerin iç yüzünü ortaya sererek onları kaçırmaya 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 ilahi yıkıcı gücün bir yönü olarak kavrandığı zaman, aynı zamanda

-
7. "Sahte yüzler" diye bilinen Iroquois'lerin iyileştirici maskları söz konusu işlevin ünlü ve çok tipik bir örneğidir; bunlar, çok tuhaf biçimde, Alp ülkelerinin bazı popüler masklarını hatırlatırlar.
 8. Titus Burckhardt'ın yayımlanan bir çalışmasında ele aldığı ilk temalardan biri buydu.

ilahi bir masktır. Arkaik Yunan tapınaklarının Gorgoneion'u kuşkusuz bu şekilde yorumlanmalıdır ve Hindu mimarisinde heykel oyuklarının en üst noktasını süsleyen mask olan Kâla muha'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 söylenebilir: 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, ilahi 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 yününü buffalo ya da bizonda gösterirken, karanlık yüzünü de ayda sergiler. Doğanın bu güçleri ilahi 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

9. Bkz. A.K. Coomaraswamy ("Svayâmatrinâ: Janua Coeli", *Selected Papers*, C. I, Princeton, N.J. 1976), "The Face of Glory", ve benim kitabım, *Sacred Art in East and West*, s. 36.

hassas bağlar bulunduğu için, tıpkı fiziksel koşullardan olduğu gibi onlardan da yararlanılabilir. Manevi açıdan önemli olan, şeylerin gerçek hiyerarşisinin farkında olmaktır. Maskın ayinlerinde kullanılışı saf ve basit sihir biçiminde yazlaşabilir, 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. Açıktır ki burada söz konusu olan doğal ata değil, ataların manevi otoritelerini ondan aldıkları zamandışı tiptir. 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 insani görünümü olduğu kozmik tipi ya da işlevi temsil ederler: Manevi soyun pratikte atadan gelme bir soyla çakıştığı halklarda, soyun kökenini oluşturan ata ister istemez yarı insani, yarı ilahi güneş kahramanı rolünü üstlenir.

Belirli bir anlamıyla güneş *par excellence* ilahi maskedir. Çünkü herhangi bir şeyle örtülmezse dünyevi varlıkları kör edip tüketecek ilahi ışığın önündeki bir maska benzemektedir. Aslan, güneş hayvanıdır ve aslan kafası biçimindeki mask da güneş imgesidir. Aynı maska pınarlarda 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 herhâlde her yerde aynıdır: Bu mask simgesel biçimiyle -bazen güneşi andırarak¹¹- ölü adamın bütünleşeceği varsayılan ruhsal prototipi temsil ediyordu. Mısır'da mumyaların yüzlerini örten mask ge-

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

11. Bkz. Jean-Louis Bédouin, age., s. 89 vd.

nellikle ölen adamın stilize bir portresi sayılır, ancak bu kısmen doğudur, yine de bu mask aslında antik Mısır dünyasının sonuna doğu ve Greko-Romen sanatının etkisi altında gerçek bir, ölüm töreni portresi olmuştu. Bu dekandanstan 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, İbranilerin "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"nın 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 herhâlde yalnızca yüce manevi değerlerdeki insanların 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 maskları"nda da bulunur; burada niyet hem psikolojik hem

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

ULYSSES'İN DÖNÜŞÜ

Manevi 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 gerçekleşmeyen bir dönüşüm sağlasın diye, olağan ve alışılmış egosundan kurtarmasını gerektirir. Mitolojide ve hemen hemen bütün halkların folklorunda, pek çok şey görüp yaşadıkten 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 ol-

dır, boyuna çağlar durur, iki de kapısı vardır mağaranın, biri oyraza bakar, insanlara açık, öbürü lodosa bakar, tanrılardır o kapı, ölümsüzlerin yoludur insanlar geçemez o kapıdan. (Odyssey, XIII, 102-112³)

Porphry'ye göre, mağaranın ve onun içindeki nesnelerin yapılmış olduğu taş, bir pıhtılaşması yansıtan dünyanın tözsel yani plastik maddesidir, çünkü taşın kendisine verilenden başka bir biçimi yoktur. Aynı durum kayadan fışkıran sular için de geçerlidir: Onlar da, bu örnekte, orijinal saflığı ve akışkanlığı içinde düşünülen maddenin bir simgesidir. Mağara karanlıktır, çünkü potansiyel durumdaki, görelî bir farksızlaşma durumundaki kozmosu barındırır. Nymphelerin yüksek taş tezgahlarında doku-duğu giysiler yaşam giysileri, onların erguvani 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 mağarası gibi kutsal mağaranın da iki kapısı vardır: Kuzey kapısı yine oluşturan 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 gün dönümünün "yer"i olan Oğlak Burcu'nun güneşin yörüngesinin

-
3. Albert Cook'un çevirisinden (W.W. Norton and Co., New York, 1967) uyarlanmıştır.
 4. Hellen eskatolojisine göre, tek alternatif ilahileşmeyle kurtulma ile olmaya dönüş arasındadır; ruhların cennette sürekli olarak oturması tasarlanmaz, bu ihtimal yalnızca bir kurtarıcı ya da aracının gölgesindeyken ortaya çıkar.

güneş yarım dairesinde bulunurken, yaz gündönümü olan Yengeç Burcu'nun "yer"inin kuzey ya da şimal yarım dairede bulunduğu özellikle belirtilmelidir.

Porphry 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

Porphry'nin değinmediği bir nokta, kutsal mağaranın öncelikle kalbin bir simgesi olduğudur. Ve Ulysses'in bütün hazinelerini ilahi Maiadların bekçisine emanet etme hareketi tam anlamını bu bağlamda 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 Hristiyanın gözünde oynadığı aynı rolü oynadığına inandırır; Dante, bir yalancı ve mükemmel bir hilekâr olarak Ulysses'i cehennemin 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 ahlaki doğasını aşağıdaki şekilde analiz eden Porphry'ye değinelim:

-
5. Zeytin ağacının yalnızca "pagan" dünyası için değil, Musevîlik ve İslâmîyet için de kutsal bir ağaç olduğunu belirtelim.
 6. İslâm bâtiniliğinde, yeni girenlere "Tanrı'ya karşı yoksullar" (fuqarâ ilâh) denir.

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 mekân 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 germeyi ve ipini "bir kırlangıç sesiyle" titreştirmeyi 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 canlandırmıyorsa isyan ederdik.

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

Penelope, daha önce söylediğimiz gibi, ruhun sadık karısı olarak, orijinal saflığı içindeki ruhu temsil eder. Düğün elbisesini ördüğü her gün ve onu -âşıklarını aldatmak için- tekrar söktüğü her gece, Penelope'un doğasının evrensel özle, kozmosun hem bakire ve ana ilkesiyle bağlantılı olduğunu gösterir: Penelope gibi Doğa da (Hellenizmde *physis*, Hinduizmde *maya*) asla bitmeyen bir ritmin ardından görünümleri örер 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 hikâyesinde olduğu gibi, zeytin ağacı dünya ağacıdır, onun besleyen, şifa veren ve lambaları aydınlatan zeytini, Hindu terminolojisinde *tejâsa* olan yaşamın ilkesidir. Ağacın gövdesi dünyanın eksenine karşılık gelir ve bu gövde- den yapılan karyola 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, karyola da, dünyanın ruhsal ekseninin içinden geçtiği ve ruhla nefsin evliliğinin orada gerçekleştirildiği kalbin "oda"sını temsil eder.

Onunla bazı danslardaki jestler ve kostümlerin anlamından konuştuk. Söylediklerimizi biraz şaşkın biçimde onayladı. Aynı akşam geceyarısına doğru bir haberci göndererek bizi odasına çağırdı; otele bulduğu 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 alışılmadık renklerdeki taşlar gibi hassas bir gücün kullandığı çeşitli nesneler 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 ulaştıracam. 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 geleceğini ifade eden bir rüya gördük. O sırada Paris'ten ayrılmıştık; ama Sarıkuyruk, ailesinin birkaç ferdiyle beraber, beklenmedik bir şekilde İsviçre'de ziyaretimize geldi. Dostluk bağı -dostluktan da öte bir bağ- hâlen sürmektedir ve biz sonraları her iki kıtada da inanabileceğimizden çok daha fazla biraraya geldik.

Güneş Dansı

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 kar-

şısında 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 on iki kirişin üst uçları ağacın çatallına dayanırken, alt uçları kabukları soyulmuş ufak çam ağaçlarının oluşturduğu çite yaslanıyordu. Sihirbaz hekim Sarıkuyruk birkaç Kızılderiliyle beraber oradaydı. Daha yeni iki büyük simge yerleştirmişti: Ağacın gövdesinden asılan bizon başı ile kirişlerin birine konan ve azıcık bir rüzgâr esişinde hafif hafif sallanan kartal.

Yani biz geldiğimizde dans yeri neredeyse tamamen doluydu. Ağacın kesilmesi ve çitin ortasına dikilmesinden oluşan törenin ilk bölümü zaten tamamlanmıştı. Dans yerinden yayılan ilklik (*primordiality*) 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 Aho ("iyi") diyen Sarıkuyruk'u kucalamaktan kendimi alamadım.

Bekleyerek saatler geçti. Alacakaranlıkta dansçılar, iki ters yöne yürüdükten sonra alana girdiler. Büyük bir davul yerleştirilmiş, beş şarkıcı onun yanında durmuşlardı. Yıldızla dolu gökyüzüne doğru yükselen şarkılar, sözsüz melodiler, görünüşe bakılırsa doğanın çıkardığı seslerin taklitleriydi. Bir öncekinden zorlukla ayırabildiğimiz her melodi bir çağılayan 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 birkaç dakika dinlenip sonra hemen dansa yeniden katılıyorlardı. Dans, çam ağaçlarından oluşan çitin belirli bir noktası ile ortadaki kutsal ağaç arasında yapılıyor, her dansçı kendi kirişinin gösterdiği çizgide ileri geri hareket ediyordu. Kutsal ağa-

canlı yaratığın huzurunda olunduğu 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 dâhil 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 su samuru adına şifa dağıtır. Kartal tüyüyle kutsal ağacın gövdesine dokunur ve onunla hastanın vücudunun hasta olan yerlerine vurur; bunu yaparken bir elinde de su samuru derisi tutar. Gerçekte bütün bu jestlerle koruyucu hayvanın arketipi canlandırılmaktadır; Kızılderililerde şifa dağıtan kişinin işlevi bu güçle donanmış birinin ruhani 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 tarafi 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 inziva-

ya çekilmiş, orada taşlara Güneş Dansı'nın şeklini çizmişti. Yirmisekizyarı çap çizgisi tekerleğin kenarını eksenine birleştiriyordu; bunlar, ayın yirmisekiz biçimiydiler. Dörttaş yığının belli başlı yönleri gösteriyordu; dört türbe gibi görünüyordular. 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 hekimi dinledik: Bize, esrarengiz "küçük insanlar"-dan başlayıp Sarıkuyruk'un 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 nesneler de şöyle ya da böyle aracılık ederler. Bu bağlamda Sarıkuyruk bana, hem şifalı otlardan hem de duadan yapılmazsa hiçbir 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. Geleneğe göre, bir "ok" uzay yönünü gösterir. İlk 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.

_____FEZ'DE GELENEKSEL BİLİMLER*

Geleneksel Bilim (*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; insani çabalarla yeniden oluşturulamayacak bütünsel bir bilimin ve manevi bir etkinin sürekliliğini sağlamak üzere, insani 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 dizi-sellik içinde birikirler ki, onları bütünüyle kavramak olanaksızlaşır. Yöntemli bir çalışmayla denenen ve sanki gerçekliğe tek yak-

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

verici olabilir; bu alanda gerçekten müthiş bir hafızaları vardı. Ama bu yine de şaşırtıcı değildir, çünkü hem topluluğun hem de her bireyin ruhunun yaşamının bağlı olduğu hadisler titizlikle değerlendirilmesi gereken sahihliğin kanıtlarıdır.

Gelgelelim, bilgisiz bir gözlemcinin haklı olarak şaşkınlığa, hatta ümitsizliğe düşebileceği başka bir şey daha vardır. Büyük camide verilen öğrenime 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 şariat bir hukuktur ve ondan türeyen hukuk bilimi çoğu öğrencinin temel inceleme nesnesini oluştuyordu. Bununla beraber, ilahiyat alanında (*kelam*), olumlu ve olumsuz yanırlarla -lev kâne, in kâne ve lem yekûn- 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 hiçbir 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 ilahi 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 âlimleri arasında, rutin fıkhi işleyişin insanın narinliğinin farkında olmakla, yani vakara dayanan bir tür sürekli sağduyuyla yumuşatıldığını da belirtelim. Fez âlimlerinin gerek kendi öğren-

cileri üzerindeki gerekse düzenli öğrencilerin etraflarını kuşattığı âlimlerden saygılı bir uzaklıkta oturarak el-Karavîn'de verilen dersleri dinlemeye gelen avam üzerindeki en büyük etkisini sağlayan herhâlde bu erdemleriydi.

Genel kapsamda öğretimin açık ve zengin niteliği bütün kasabayı olumlu yönde etkilemişti. Öğretmen ile öğrenci arasındaki ilişki insani bir ilişkiydi: Kurallarla kısıtlanmamıştı, karşılıklı güvene dayanıyordu. Hem ustanın hem de öğrencinin yalnızca bilim aşkına çalışmalarına çok sık rastlanırdı. Öğretmenlerin çoğu ya çok cüzi bir aylık alıyor ya da hiç almıyorlardı; bazıları öğretmenliğe ek olarak yaptıkları ticaretten ya da zengin vatandaşlardan aldıkları hediyelerle geçimlerini sağlıyorlardı.

el-Karavîn'de zaman zaman sufizmin (*et-tasavvuf*) klasik eserleri okunur ve yorumlanırdı. Bu eserlerden birisi *Dini Bilimlerin Yeniden Canlandırılması (İhyâ 'ulûmu'd-dîn)* idi ve bu eserin Fas'ta hukuk (*fikh*) ile mistisizm (*tasavvuf*), dışa yönelik bilim (*'ilmu'z-zâhir*) ile içe yönelik bilim (*'ilmu 'l-bâtin*) arasında uzlaştırmacı rolü oynamasına ilk kez rastlanmıyordu. Ama genelde, el-Karavîn üniversitesindeki öğretmenler sufilikle ilgili her konuda çok ihtiyatlıydılar. Fransız himayesi döneminde bu tutum, üniversite çevreleri ile sufi tarikatları (*turuk*) arasındaki politik ayrılıkla -sömürge idaresinin son noktasına kadar sömürdüğü bir ayrılık- da kuvvetlenmişti. Tarikatlar gerçekten de sufilikten 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 kucusunun torunları olan sözde liderler tarafından yönetildikleri için bu tehlike daha da büyüktü; gelgelelim, fiziksel soy ruhaneliğin bir garantisi değildir. Gerçek ruhani ustalar -hâlâ sayıları pek çoktur- politikadan uzak duruyor, geniş kolektif hareketlere yanaşmıyor ve çevreleri dar bir kesim olan öğrencileriyle ku-

Söylediğimiz gibi, tarikatlar tasavvufun popüler biçimini temsil ederler (otantik manevi zenginliklerin varlığını dışlamayan bir gerçek). İbn Atâüllâh'ın *Hikem*'i gibi bazı temel tasavvuf klasikleri bu tür tarikatların üyelerince (fukâra, "manevi olarak yoksul") okunup yorumlanmıştı. Meclis'de (Allah'ın anılması" [zikr] adına düzenlenen ruhani toplantılar) söylenen İbnü'l-Ferid, Şufteri ve diğer büyük sufilerin şiirleri en yüce manevi 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 sufiler ülkesi olmuştur; Fas, on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda İspanya'dan gelip Kuzey Afrika'ya yerleşen zengin bir manevi ustalar mirasına sahipti. Avrupa, materyalizmin büyük bir zaferi demek olan Fransız Devrimi'nin etkilerini hissemekte olduğu zamanda, Fas'ta düşünsel yaşam yeniden çiçek açmaktaydı: el-Arabi, ed-Darkâvî ve el-Marrâk gibi ustalar en saf klasik sufiliği temsil etmeyi sürdürüyorlardı.

214
AKLIN AYNASI

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 bağ da bu sentez oluşturunuyordu. 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 yö-

netilir. Dört elemente benzer biçimde, çeşitli hayati 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 olmaktır. Doğa, tamamlayıcı güçlerle hareket eder: Sıcaklığı soğukla, kuruluğu nemlilikle yumuşatır ya da genişlemeyi daraltmayla, çözölmeyi 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 manevi 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 yaşamaıyla 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 ilkelere karşılaşıyoruz. 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 metalürjik simgeler kullanılıyordu? Bunun nedeni, kuşkusuz, "ateşten yararlanan meslekler" in -metalurjistler, aratıcılar, mineciler, çömlekçiler vb.- varlığı ve bu meslekler-

de, 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'ân'daysa, İslâm sanatının tipik biçimlerinin kökleri de İslâmiyet'in ruhundadır ve bunun izleri görülebilir; demek ki İslâmiyet, insanlığın bütün büyük manevi gelenekleri gibi, insan tarafından "icat edilmemiştir."

İBN MEŞİŞ'İN DUASI (Meşîşîye Duası)

Şâzelî tarikatının kurucusu Ebu'l Hasan eş-Şâzelî'nin üstadı olan Faslı sufi Abdusselam İbn Meşîş' çağının manevi kutbuydu, 1228'de, Rif dağlarındaki el-'Alem Dağı'nda inzivaya çekildiği sırada öldü; bu dağların tepesinde bulunan mezarı bütün Mağrip'te en çok saygı gösterilen ziyaret yerlerinden biridir.

Bize ondan kalan tek metin olan ünlü peygamber duası, Şâzelî kolundan gelen bütün tarikatlerde yeniden aktarılır ve sanki "sufi evrensel insan öğretisi"nin (*el-insanu'l-kâmil*) bir özeti-
dir. Burada önce bu duayı çevirip, daha sonra en zor pasajlarını yorumlayacağız.

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) mim'î, ba'nın daha önceki nûn'a dâhil edilmesiyle tipik Mağribî- ya da bir dudaktan diğerine rahat bir değişimle açıklanır. Aslı Becce olan Mekke, ikinci türün bilinen bir örneğidir.

Hatırdâ tutulmalıdır ki, her peygamberin 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 bir teslimiyetle ona selam verin." (XXXIII, 56). Burada "niyaz" olarak çevirdiğimiz Arapça "sallâ" fiili aynı zamanda "dua etmek" anlamına gelir; aynı kökten gelen salât sözcüğü, eylem insandan geliyorsa dua (daha özeld, ibadet duası), Allah'tan geliyorsa niyaz ya da lütfun akışı anlamına gelir.²

* * *

"Ey Allahım, esrarın kendisinden çıktığı, envarın kendisinden fişkırdığı hakikatlerin kendisinden yükseldiği ve Âdem'in ilimlerinin kendisine indiği ona salât 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 her şey kaybolacaktır! Ona layık biçimde Sen'den Sana bir salât ile (salât ona olsun Allahım).

"Ey Allahım, o Sen'in külli sırrın, Sen'in tecellin ve Sen'in önünde yükselmiş yüce bir perdedir."

"Ey Allahım, 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 yardımına kuşatılmış ve Sen'in huzuruna çıkan onun yoluna ilet. Kibre düştüğümde bana musibet ver, ta ki kibrimi silebileyim. Beni Ehadiyet deryalarına daldır, Tevhid sularından çı-

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

karıp Vahdet deryasının saf kaynağna batır, ta ki ondan başka bir şeyi ne göreyim; ne işiteyim, ve ne de bilip hissedeyim. Ve Yüce Perde'yi hayatımın ruhu, onun ruhunu hakikatım, ve Hakikat-ı Evvel'i, tahakkukuyla, onun hakikatini bütün âlemlerim kıl.

"Ey Evvel, ey Âhir, ey Zahîr, ey Bâtın, niyazımı, kulun Zekeriyâ'nın niyazını işittiğin gibi işit; Sen'den Sana bir inayet ile inayet et bana, Sen'den Sana bir yardımla yardım et, beni huzuruna al, ve Sen'den gayrısı ile arama gir: Allah, Allah, Allah! Muhakkak ki bir şeriat olarak Kur'ân'ı sana indirmiş olan O, seni vaadedilmiş sona eriştirecektir." (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, selamı, rahmeti ve bereketi O'nun kulu, O'nun resulü, ümmi peygamberi olan Efendimiz Muhammed'in ve onun ailesinin, sahabelerin üzerine Efendimiz'in mübarek ve kamil sözlerinin adedince olsun.

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

* * *

"Ey Allahım, esrarın kendisinden çıktığı, envarın kendisinden fişkırdığı ona salat olsun."

"Sırlar" (*esrar*) ile "ışıklar" (*envar*) birbirlerini tamamlarlar, çünkü "sırlar" insanın ya da kozmosun gizli eğilimlerini yansıtırken, "ışıklar" derinliklerinde yatan şeylere boyun eğmeden po-

tansiyellerini gerçekleştirerek "sırlar"ını yansıtan Varlık'tan "fışkıran şeyler" ya da "parıltılar"dır.

"Sır" (sırr) ismi, "ışıklar"ın "yeri" ya da düşünme organı olan ruhun en iç kısmına verilmektedir. Sufi İbn Atâullâh *Hikem*³ adlı eserinde, "İlahi Nurlar sırrın saflığına göre bollaşır." diye yazar. Bu, ilahi gerçeklikleri yansıtan ve onları kendi eğilimine (*isti'dâd*) göre belirli bir tarzda kutuplaştıran bir aynaya benzer.

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

Bu, bizim, arketiplere denk düşen "sırlar" ile varoluşun kaynağında bulunan ilahi sıfatlara denk düşen "ışıklar" arasındaki ilişkiyi ele almamızı sağlar. Olayların bir yönüne göre, "ışıklar" varoluşu "sırlar"a atfeder, yalnız "sırlar" hiçbir 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 ilahide belirsiz hâliyle bulunan arketipler, öncelikle İlk Akıl'da (*el-aklu'l-evvel*) ayırt edilir ve bu sayede kozmosa ışık saçarlar; demek ki ondan "türer" ve bu çıkış noktasından "parçalara ayrılırlar."⁴

İlk Akıl, yaratılmamış olan ile yaratılmış olan, Varoluş ile Varlık'ın iki "deniz"i arasındaki bir berzaha benzer. Hz. Peygamber'in

3. Bu konuda bkz. İbn Arabî, *La Sagesse des Prophetes (Fusûsü'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).
4. Bizim metnimizde kullanılan Arapça "inşakkat" fiili iki anlama da gelir.

bir hadisine göre, Akıl Allah'ın yarattığı ilk şeydir; bununla beraber, hem yaratılmış yani meleğe özgü, hem de yaratılmamış, yani ilahi bir yön taşıyan Ruh'dan (*er-Ruh*) farklı değildir.⁵ Belirli bir anlamda Akıl Ruh'un bilincine benzer ve Ruh da Akıl'ın yaşamına benzer. Eğer İslâmiyet'te "ilahi Akıl"dan söz edilmiyor da "ilahi Ruh"tan bahsediliyorsa, bunun nedeni, "ilahi 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, hâlbuki doğrudan nesnesi için Mutlak'a sahip olduğu zaman ne yaratılmış, ne de "akıl"dır, çünkü bu ilişkide onu ilahi Zât'tan ayıran kendine özgü hiçbir nitelik yoktur; bildiği şeydir o.⁶

Akıl'ın biri Allah'a, diğeri dünyaya dönük iki "yüz"ü Hz. Peygamber'in şu hadisinde 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." Hz. Peygamber'in şu hadisi de yüce Hint kamışının (*el-Kalemu'l-a'lâ*) simgelediği Akıl'la ilgilidir: "Allah'ın ilk yarattığı şey

5. Ruh'un meleksi yönü üzerine Abdulmerîm el-Cîlî şöyle yazar: "Sufilerin melek dediği budur: Hakikat onun aracılığıyla yaratılır. Ayrıca Muhammed'in Hakikatı'dır (*el-Hakikatu'l-Muhammediye*). Allah'ın nazarı bu meleğin üstündeyken aynı zamanda kendi üstündeydi; Allah onu kendi ışığından, ondan da dünyayı yarattı..." (el-insânü'l-kâmil, er-ruh bölümü). Ruh'un ilahi yönü üzerine ise şöyle yazar: "Kutsal Ruh (*ruhu'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 Ruhu'dur; kaldı ki Âdem'e can veren de bu Ruh'tu..." (ibid., ruhu'l-kuds bölümü).
6. "Allah'ın bu aklı kendikendine ayakta duran eşsiz bir öz gibi ortaya koyduğunu, belirli bir okula göre sınırlayıp (mutebayyiz) başka bir okula göre sınırlamadığını bilin.." (Muhyiddîn İbn Arabî, "Beyaz İnci"/ed-Durratu 'l-baidâ/).

Hint kamıştıydı. 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 bilgi- özünde ilahidir.

Demek ki İlk Akıl, Evrensel Aracı'dır ve burada peygamber onun fonksiyonunun sırrıyla özdeşleştirilir.

Hakikatlerin kendisinden yükseldiği ve Âdem'in ilimlerinin kendisine indiği:

Yansıyan akıl insan için neyse, İlk Akıl da bütün âlem (*cosmos*) 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, entelektüel 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 gerçekleştirdiği bir yeniden bütünleşmedir. Gerçeklikler yine onda Evrensel İnsan'da evrensel hakikatlerin insan zihnine yansımasıyla "alçalır": Kur'ân'a göre, Allah Âdem'e bütün şeylerin "isimler"ini öğretmiştir. (II, 30)

Ki o tüm mahlukatı aciz kılmıştır, idraklar onun nazarında küçülmektedir, ve içimizden kimse, ne öncekiler, ne de sonrakiler, onu ihata 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*) dünyadaki 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.⁷

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

Evrensel Aracı, İlk Akıl, İlâhi Güzellik'i yansıtan bir ayna gibidir. Öğretisi sufilerce 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 şeye kadirlik (*el-ceberût*) dünyasının "gölcükleri"-ne gelince, onlar Saf Varlık'ta barınan görünmeyen "deposu"-dur; ondan fışkıran varoluş, asıl saflığıyla, "Muhammed'in Işığı"-ndan (*en-nûru'l-Muhammed*) başka bir şey değildir. Hz. 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 berşey kaybolacaktır! Ona layık biçimde Sen'den Sana bir salât ile (Salât ona olsun, Ey Allahım).

-
7. Belirli bir anlamda büyük ilâhi 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 hâldeki görünüme denk düşen ismi taşıy ben onunla ranevî üstadım Şeref ed-Dîn İsmâ'il el-Cabartî biçiminde karşılaştım." (Abdulkirim el-Cîlî, op. cit., "el-insânu'l-kâmil" bölümü).

Sufilere göre, Allah'ın peygambere yağdırdığı inayetlerin (salât) bolluğu, ebedî biçimde kozmosa akan ve Muhammed'in de onun sentezi olduğu Zat-ı İlahi'nin parlaklığından (*tecelli*) başka bir şey değildir. Demek ki Allah'ın peygambere lütuf vermesini istemek, ilahi hareketle uyum içinde olmak ve bilerek ona katılmaktır; ayrıca hadisler, kim peygamberi kutsarsa bütün evrenin kutsamasını da aldığını temin eder.⁸

Ey Allahım, o Sen'in külli sırrın, Sen'in tecellin ve Sen'in önünde yükselmiş yüce bir perdedir.

Öyle denebilirse, kökü Allah'ta olan aracı'nın "özel gerçekliği" (hakikati), varlık olmayandan (*adem*) belli bir tarzda ayrılabilirdiği sürece, ilk ilahi 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 sınırlayarak O'nu örter; bir ve aynı zamanda O'nu ortaya çıkarır ve gizler.⁹

Ey Allahım, beni onun haleflerinin arasına kat¹⁰ ve ona olan

-
8. Aşağıdakiler Hz. Peygamber'in bu bağlamdaki birkaç hadisidir: "Cebrail geldi ve bana dedi ki: 'Ey Muhammed, birisi sana salavat getirmesin ki yetmiş bin melek ona salavat okumasın ve meleklerin salavat okuduğu kişi ehl-i cenetten olacaktır.'" Bütün bu alegoriler tekil insan ile Evrensel İnsan arasındaki sayısız karşılıklı ilişkiyi ifade ederler.
 9. Bu Vedantik öğretisine göre, mâyâ için de söylenebilir. Mâyâ'nın kökeni derinliği kavranamaz bir sırdır, çünkü ne Mutlak gibi gerçek, ne hiçlik gibi gerçek dışıdır. Bunun için sufiler, "Muhammed'in Hakikati"ni (*el-Hakikatü 'l-Muhammediye*) varoluşun ilk görünümü olarak tasavvur ederler.
 10. Açık ki bir manevi soy sorunu vardır. 'Abdus-Salâm ibn Meşîş'in, Fez'in aziz kurucusu İdrîs aracılığıyla Hz. Peygamber'in soyundan geldiği söylenebilir. Peygamberin fiziksel soyundan gelen sayısız evliyanın varlığı,-

adaletinle beni 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.

Son sözcükler Kur'ân'daki ayetin bir tefsiridir: "Hayır bir hakkı batılın üstüne fırlatırız, o da onun beynini darmadağın eder. Bir de bakarsın ki, o, yok olup gitmiştir."(XXI, 18)¹¹

"Beni Ehadiyet deryalarına daldır, Tevhid sularından çıkarıp.

et-Tevhîd normal olarak Birlik, daha genişletirsek Allah'la birlik şهادetini gösterdiği için, İbn Meşîş'in temennisi paradoksal bir durum ortaya çıkarır; bu temenniyle düşündüğü şey, yaradılanla yaradılmayanın karışmasıdır ve sanki şöyle demiş gibidir: Yanlış anlaşılan Birlik öğretisinin, Efendi'yle hizmetçiye nasıl ayıracağını artık bilemeyen "sarhoş"a kadar genişletilmesinin tuzaklarından kuru beni."

227
AKLIN AYNASI

Vahdet deryasının saf kaynağına [ayn] batır, ta ki ondan başka bir şeyi ne göreyim, ne işiteyim, ve ne de bilip hissedeyim.

Bu, kudsî hadise yapılan bir imadır: "Kulum, ben onu sevene kadar bana yaklaşımdan bıkmadı; ve onu sevdiğim zaman, onun işittiğini 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 ilahi Hakikat tarafından içine nüfuz edilip sarmalanmış gibi olur.

bu soyun manevi bir akrabalığın materia priması'na benzediğini kanıtlar.

11. "Kendini beğenmişlik" olarak çevirdiğimiz el-bâtıl, sahte, geçici ve yarıltıcı olan her şeye işaret eder.

el-Ehadîyet anlamındaki Birlik'te, yarattığın ya da hizmetçinin bütün izleri silinirken, el-vahdet anlamındaki Teklik'te yarattık Allah'ta görünür; birlikte çokluk ve çoklukta birlik.

Ve Yüce Perde'yi hayatımın ruhu, onun ruhunu hakikatım, ve Hakikat-ı Evvel'in bilinmesiyle, onun hakikatını bütün âlemlerim kıl.

Bunun anlamı şudur: Bütün görünümünün ilki, varlık, ruhumun özü olsun, Evrensel Aracı ruhsal gerçekliğimin (hakikatı) sırrı olsun ve onun kendi ruhsal gerçekliği varlığımın bütün kipliklerini kendi içine çekebilsin.

Hakikat-ı Evvel'in bilinmesiyle.

Bunun üzerine Kur'ân'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 Ahîr, Ey Zahîr, Ey Bâtın.

Bu ilahi isimler Kur'ân'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 kısrılığına rağmen arzusunu yerine getirdi (III, 37 ve devamı).

Sen'den Sana bir inayet ile inayet et bana, Sen'den Sana bir yardımla yardım et, beni huzuruna al ve Sen'den gayrisi ile arama gir.¹² Allah, Allah, Allah! Muhakkak ki bir şeri-

12. Bu Kur'ân'daki âyeti hatırlatır (VIII, 24): "Allah kişi ile kalbi arasına girer (*ya hvîl*).“ Sufi terimi olan hâl'in kökeni bu kökten gelir.

at olan Kur'an'ı sana indirmiş olan O, seni vaadedilmiş sona eristirecektir.

Son ifade Kur'an'dan bir ayettir ve Medine'ye göç (hicret) vesilesiyle Hz. 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*) mükemmel biçimde anlatır.

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

Allah'ın salavatı, selamı, rahmeti ve bereketi O'nun kulu, O'nun resulü, ümmi peygamberi olan Efendimiz Muhammed'in ve onun ailesinin, sahabelerin üzerine Efendimiz'in 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 selam olsun. Ve âlemlerin Rabbi olan Allah'a hamdolsun. (Sâffat, 37:180-182)

 BERZAH ÜZERİNE

Simgelerin ikili anlamının çok açık bir örneği, İslâm bâtını-liğinde¹ berzah ifadesinin kullanılışdır. İslâm kelâmında berzah kelimesi, genellikle, insan varlığının ölümden sonraki evriminde belirli bir ara durum anlamında kavranır. Ancak bâtinilik ona çok daha az kısıtlı bir anlam verirken, kendini, berzah terimine yer veren Kur'ân'daki ayetlerin metafizik yorumuna dayandırmaktadır. Bu ayetlerden birisi Rahman sûresindedir: "Birbiriyle kavuşup karşılaşmak üzere iki denizi salıverdi. İkisi arasında bir berzah vardır; birbirinin sınırını geçmezler." (57; 19-20)

Furkân suresindeki başka bir ayet 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)

1. Bkz. René Guénon, *The Reign of Quantity and the Signs of the Times* (Baltimore, Maryland, Penguin Books, 1972), Bölüm 30, "The Inversion of Symbols".

Tasavvufun bilinen yorumlarına göre, iki deniz Öz'ü ve Özel-likler'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, acak bu anlamda ayırmadır. Ve bu açıdan, optik sinirin deldiği yerde, fiziksel gözdeki "kör nokta" denilen şeyle bir benzerlik kurulabilir.

Berzah'ın iki tamamlayıcı yönüne ilişkin bu etkenler, Su-fizm'de bu ifadenin niçin bazen "kutupla" eşanlamlı olarak kullanıldığını yeterince açıklar.

"Belirli bir varoluş âleminin berzah'ı denen şey," diye yazar Şeyh Si Muhammed Tadiî-i Cedîde, "bu âlemi yönetip geliştiren kutuptan başka bir şey değildir."³

-
2. Bu terimler Abdulkerim el-Cilî'nin *De l'Homme Universel (el-İnsânü'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).
 3. Büyük âlem. Bir sufi deyişine göre, "Âlem büyük bir insana, insan ufak bir âleme benzer".

"Gelişme" ifadesinin kullanımından da görülebileceği gibi, Şeyh Tadiî'nin kafasında öncelikle berzah teorisinin kozmolojik uygulamaları vardı: "Kevnü'l-kebîr'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 berzahları, kalp⁴ olan ve Ruh âlemi ile bireysel nefis 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 sayıdaki gözle farkedilemez nokta olarak temsil edilebilir. Berzah'ın her nabız atışı yaşam ışığını dönüştürür. Bu dönüşüm tersine dönmesin ve bireysel ihmalkârlıktan ölümcül biçimde "düşme eğilimi" sergilemesin diye, her zaman manevi yönelimle belirlenmeli ve zikr (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.

Zikr ise, aynı zamanda, hatırlama ve unutkanlık denizleri arasında bulunan hafıza berzahına seslenme ile büyü arasında-

4. Bu 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" anlarnına geliyordu.

ki benzerlikleri görmemizi sağlayan "akla gelme" ya da "hatırlama" anlamına gelir⁵

Berzah'ın karakteristiği olan Janus'un iki yüzlü doğası, birleştirme ve ayırmanın dikey anlamlarıyla 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 Şehadet⁶ formülünün benzer bir uygulanışını elde ederiz.

Şehâdet genelde iki parçaya bölünmüştür; birinci olan "La ilâhe"ye en-nefy, inkâr, ya da *es-selb* bastırma denirken, ikincisi olan "illâ'llâh"a *el-isbât*, olumlama, denir.

Bununla beraber, berzah teorisine daha da açık biçimde uygulamak için Şehâdet üç parçaya bölünmelidir: "Lâ ilâhe", "il-la" ve "Allâh".⁷ Yadsıma, "Lâ ilâhe" "deniz"i ile olumlama, "Allah" "deniz"i arasında duran "illâ" berzahını daha iyi kavrayabilmek için de oluşturuç unsurlarına kadar ayrıştırılmalıdır: "İn" bir koşul ifade ederken, "la" olumsuzlamayı bir yadsımayı ifade eder.

"İn" in koşullu bir olumlama olduğu anlaşıldığı zaman, Allah gerçeğinden başkası olmaması koşuluyla "ilâhun"a ("ilâhe"nin yalın hâli)⁸ yeniden gerçeklik kazandırdığı için, "illâ" da olumla-

5. Arapçada zamanın kullanımı aynı benzerliklerle anlatılabilir: Ebediyi simgelemek fiilin şimdiki zamanı değil, belirli geçmiş zaman, daha doğrusu Arapçada buna denk düşen zaman kullanılmaktadır.
6. "Tanıklık; başka bir deyişle temel formül "La ilâhe illâ'llâh'/Allah'tan başka ilah yoktur." Motamot çeviri şöyledir: Lâ: olumsuz, ilâhe: tanrı, in: eğer, la: olumsuz (illa biçiminde kısaltılmıştır) ve Allah. Arap dilbilimcilerine göre, Allah adı aslında harf-i tarîf "El" ile "ilâhu" isminden (ilâhe'nin yalın hâli) oluşuyordu.
7. "ilah yoktur"; "eğer değilse"; "Allah".
8. İlâhun: tanrı, el-ilâhu: Allah, ilâhe: olumsuzun -i hâli.

ma 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 “ilahun”un yanıltıcılığı kadar çabuk ulaşan Allah’ın inayetinin “yansıma noktası”dır; “ilahe” terimi yerine olumlu bir nosyon koyarsak bunu görebiliriz; bu durumda, en azından yanıltıcı olarak kendini olumladığı sürece yadsınacak ve Allah’ın sözleriyle ilke olarak ya da özünde özdeşleştiği sürece olumlanacaktır. Öbür yandan, “illâ”nın ikinci parçası olan olumsuz “lâ”, bir anlamıyla şehâdet’in ilk parçasının “yansıma noktası”, yani olumsuz “Lâ ilâhe”dir: Formülün ilk “lâ”sı belirsiz “ilâhun” biçimiyle ifade edilen “tanrı” nosyonunu olumsuzlarken, ikinci “lâ” aynı nosyonu belirli Allah 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 görünenden 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-insânu’l-kâmil*’le ilişkisini ele al-

9. Bu 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.

maya 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 insan, varoluşun olumlu yönü olan bütün hamd¹⁰ kendisinde toplayan "Muhammedun"dur. Onun berzah olarak rolü, iki Şehâdetânî'nin ikincisiyle ifade edilir: Muhammedun rasûlu'llâh, (Muhammed, Allah'ın elçisidir).

İki temel formül, "Lâ ilâhe illâ'llâh" ile "Muhammedun rasûlullâh" karşılaştırıldığı zaman, ilkinde berzah'ın öncelikle dönüştürücü yönüyle ("illa": eğer olmazsa), ikincisinde aracı ve muhafaza edici (resul, elçi) yönüyle görüldüğü gözlenebilir.

Burada Rahmân suresinin aşağıdaki ayetinin sufi yorumuna da değinmeliyiz: "Birbirleriyle kavuşup karşılaşmak üzere iki denizi salıverdi. İkisi arasında bir engel (berzah) vardır; birbirlerinin sınırını geçmezler." Söz konusu yorum evrensel insanla ilintilidir ve Hz. Peygamber'in "berzah" olduğunun, "iki deniz"in Seyyidinâ Alî ile Seyyidatnâ Fâtıma olduklarının olumlanmasından ibarettir.¹¹

Şeyh Ebû'l-Kâsim el-Kuşeyrî'nin¹² ünlü incelemesi olan *Risâletu'l-Kuşeyrîye* (*Kuşeyrî Risalesi*), pek çok şeyin yanısıra, sufiliğe 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 psikik unsurların ya da enerjilerin gelişimi ve denetimi ister istemez yöntem-

-
10. Peygamber'in en özlü isimleri şunlardır: Abdullâh, "Allah'ın kulu"; Ahmedun, "yüceltenlerin en hayırlısı"; Muhammedun "yüceltilenlerin en hayırlısı"; Ahmedun, Muhammedun'un bâtını yönü sayılmaktadır.
 11. Ali bâtını halife iken, Fâtıma, Peygamber'in kızı ve Ali'nin karsısıdır.
 12. el-Kuşeyrî, Ebû Ali ed-Dakkâk'ın izleyicisiydi ve 986'dan 1074'e kadar yaşamıştı.

de ya da "yol"da (tarikât) bütünsel bir parça oluşturur, ama sufi psişe biliminde var olan simgesel perspektifin (ona bütün mânevî anlamını kazandıran perspektif) farkında olmamak yanlışdır.

Yukarıda formüle ettiğimiz berzahla 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

Bu iki aşamayı evrensel düzenle durmadan bütünleştirme söz konusu olduğu zaman, onlar artık, kendilerini dışsal olarak kavranan bir şeyle ilişkilendirilebilirler. Korku (*el-havf*) 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 mekân içindeki "Merkez" tarafından belirlendikleri söylenebilir: Onları yönlendiren kutup ve yöneldikleri amaç bir ve aynı gerçekliğe dönüşür.

-
13. Sevince uygun düşen bu genişleme, tam karşılığı göğüsün neşeyle dolması anlamında "genişlemek" olan *inşarebe* ("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.

Korku ve umut aşamaları, dolayumsuz mevcudiyetin sürekli faaliyetiyle belirlenir ve özümсенir, üstelik öyle bir tarzda ki, onları gerçekleştiren fakîr¹⁴ "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 hâline gelebilirler.

Biri diğerine oranla düşünölen -ki bu aynı düzlemde ortaya çıktıklarının düşünölməsi gerektiğini gösterir- "daralma" ve "genişleme" aşamalarından söz edilebilirken, gaybet ("hiçlik" ya da "kendinden geçme") ile özdeşleştirilen bir heybet durumundan da 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.

Kuşeyrî, Cüneyd'in şu sözlerini aktarır:¹⁶ "Allah korkusu beni daraltır (*kabz*), O'na bağlanan umut beni genişletir (*bast*); Hakikat 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, adaletle ayırırsa kendimden başka bir şey olanın tanığı yaparak beni O'ndan saklar."

-
14. Allah'ta ya da Allah için "yoksul".
 15. Allah'ın isimleri arasında şunlar da vardır: el-Kâbiz "daraltan" ya da "kavrayan" ve el-Basit, "genişleten"
 16. Ebû'l-Kâsım el-Cüneyd, İranlı bir aileden geliyordu ve 910'da öldüğü Bağdat'ta yaşamıştı. En büyük ustalardan biriydi ve kendisine "hikmet sahiplerinin tavusu" deniyordu.

İMAM GAZÂLÎ'NİN' ESMÂÜ'L-HÜSNÂ YORUMUNDAN PARÇALAR

er-Rahmân

İlahi Rahmet, her ihtiyacı karşılaması anlamında kusursuz, hak edenlere de hak etmeyenlere de ihsan edilmesi anlamında mutlaktır.

Yukarıda anılan iki isimden ilki (er-Rahmân) başkalarına uygulanamaz, yalnızca Allah'a özgüdür. Bundan dolayı kullanımda Allah adına yaklaşır. "De ki: 'İster Allah'ı çağırın, ister Rahman'ı veya her neyi olursa olsun çağırın, en güzel isimler O'nundur.'"2 (Kur'ân)

1. Ünlü sufi ve ilahiyatçı Ebû Hâmid et-Tûsi el-Gazâlî (1058-1111)
2. İslâm kelamında kullanılan zaman simgeciliğine göre Allah, er-Rahmân (yaratmadan "önce" sonsuz iyiliği kendinden toplayan) "iken", yaratıştan "sonra" er-Rahîm'dir (merhametini gösteren). "Önce" deyişiyle başlı başına ilke anlatılırken, sonra ile görünüm kastedilir. Hristiyanlık 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.

er-Rahîm

er-Rahîm'in özelliğinde "kul"un (mümkinatı belirlediği için Mutlak olan "Rab" tarafından belirlendiği –merbûb için mümkün varlık, 'abd) yer alması etkin bir cömertlik oluşturur. er-Rahmân sıfatına katılması mazhariyeti, kendi nefsinin yönleri olarak bütün insani kusurlarını kavramasıdır.

el-Melik

Varlığı ve sıfatlarıyla, her şey her bakımdan ona bağlı olarak varolurken, kendisi her varlıktan bağımsız olandır. Bu ilahi isme mazhar olmak, peygamberlik hâlidir.

el-Kuddûs

Algılanabilir, tasavvur edilebilir ve kavranabilir her türlü nitelikten arınmış olan. Bu ilahi niteliğe mazhar olma saflık ve manevi teklikle ilintilidir.

es-Selâm

Her türlü noksanlıktan ve ayıptan azade olandır. Ancak Allah sayesinde bütünlük olabilir. Bu ilahi özellik manevi yönden bütünleşmedir (varoluş dengesizliğinin ilâhi Denge'ye, es-Selâm, dönüşüyle mümkünün Mutlak'ta yeniden bütünleşmesi)..³

-
3. Dengesizlik kozmik dışsallaştırmanın bir etkisiyken, saf varoluş dengeye ya da farksızlaşmaya denk düşer. "Dışsal dengesizlik" ile "içsel denge" arasındaki bu ayrım insanlık âleminin "İslâmiyet bölgesi" (*dâru'l-İslâm*) ile "savaş bölgesi"ne (*dâru'l-harb*) ayrılmasında da görülür. el-İslâm amaç olan es-Selâm'a uygun düşerken, "barış evi" ya da "huzur bölgesi) Kur'ân'daki ifade olan dârü's-selâm, Kâbe tarafından yeryüzünde canlandırılır. İnsan mikrokozmosunda selâm evi-yani Kâbe-kalple temsil edilir. "Kalbe hac" cı yerine getirdiği dikkate alındığında (Râbî'a el-Adevî'e'nin) Mekke'ye hacca gitmeyi niçin ihmal ettiği anlaşılabilir; baş-

el-Mü'min

Güvenlik verendir. Buna mazhar olan kul başka yaratıklara güvenlik sağlar; onların sığınağı ve modeli olur.

el-Müheymin

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 ilahi özelliğe inanan kişi hep tetikte durur, devamlı uyanık olur ve manevi denetim altında bulunur.

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 ilahi özelliğe inanan kul ender bulunan yüce manevi ustalarla karşılaşılabilir.

el-Cebbâr

Muktedirliğiyle her şeye nüfuz edendir (O'nun dışında olan hiçbir şey yoktur ve sonuçta O erişilmez olandır). Bu özelliğe

ka bir deyişle, "selâm"a ulaşılmış olsa bile o dışsallaşmış 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.

mazhar olan kul başkalarından etkilenmez; her yaratık karşısın-
da kendi doğasıyla etkili olur ve ancak kendi bireyselliği tüken-
miş (fena) biri tarafından farkedilir.

el-Mütekebbir

Kendisi karşısında ihmal edilebilir olduğu için her şeye yu-
karıdan bakan ve Kendi özü (zât) dışında büyüklük ya da üstün-
lük tanımayandır. Bu özelliğe mazhar olan kul manevi vakara sa-
hiptir. Başka bir deyişle, ruhun gücünün kalp-akıl ve dolayısıyla
Ben üzerinde yoğunlaşması ve ruhtan kopan görünümlere aza-
metli bir bakış anlamına gelir.

el-Hâlik - el-Bâri' - el-Musavvir⁴

Bazı insanlar, hepsi de yaratma eylemini ifade eden bu üç
ismin eşanlamlı olduğunu düşünürler; ancak bu doğru değildir:
Hiçlikten (*adem*) varlığa (*vücûd*) giden her şey, ilkin ilahi belirle-
nimin (*takdir*)⁵, sonra ilahi görünümün (*icad*)⁶ ve son olarak ilahi
şekil vermenin (*tasvir*)⁷ nesnesidir. Allah, her şeyi varoluş tera-
zisine (*kadr*) vurması itibarıyla Yaradan'dır (Hâlik); varoluşu far-
ketmesi itibarıyla Kusursuz Yaratandır (Bâri') ve ortaya çıkmış
biçimlere kusursuz güzellik verecek güçte olması itibarıyla Şekil
Veren'dir (Musavvir). Allegorik bir hikâye olarak bir ev inşaatını
aktaralım: Öncelikle mimar evin boyutlarının krokisini çıkarır ve
gerekli olacak inşaat malzemelerinin miktarını belirler, sonra us-
ta binayı diker ve son olarak zanaatkâr güzelleştirir...

-
4. Allah'ın isimlerin bu üçü Kur'an'da bu sırayla zikredilir.
 5. Bu, "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 ilâhi Akıl'daki görünüm ih-
timallerinin belirlenmesine benzemektedir.
 6. "Mevcudiyet".
 7. Bu sözcük sanatsal faaliyet, özellikle resimde anlatılır.

“Şekil Veren” (el-Musavvir) ismi, şeylere kusursuz bir düzen verdiği ve tam güzellik kazandırdığı için Allah’ı anlatır. Bu, ilahi faaliyetin özelliklerinden biridir. Bunun anlamını tam olarak kavramak için, dünyanın biçimini bütünselliğiyle ve ayrıntılı biçimde bilmek gerekir çünkü bütün dünya tek bir kişi modeline göre biçimlenir ve bu kişiler tek bir amacı gözeterek koordine edilirler.

“Kul” un bu ilahi isime mazhariyeti, insanın sanki ona bakıyormuş gibi biçimini alana kadar, kendisinde bütün kozmosu temsil etmesini yansıtır.⁸ Bu külli bakıştan sonra, örneğin, insanın bedensel biçiminin uzuvları ve organlarıyla birlikte özgül şekillerinin düşünülmesiyle sonuçlanır. Oluşma, onların bileşimi ve aralarındaki farklılıklarının ilkelerini anladığı zaman, dikkatini bu organlar aracılığıyla işleyen bilişsel niteliklere yöneltecektir; benzer şekilde, hayvanlar ve bitkiler biçiminde, içe ve dışa doğru ikili yönleriyle⁹ ve kalbinde her şeyin biçimini ve ruhunu kavrayana kadar kendi anladığı ölçüde dikkatini toplayacaktır. Bütün bunlar aslında yalnızca fiziksel biçimlerle ilgilidir ve bu da manevi düzenin bilgisiyle karşılaştırıldığında ancak göreceli bir anlama sahiptir. Manevi düzen melekler hiyerarşisinden oluşur ve yıldızların

-
8. Bu, 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 kozmogafi ne kadar ilerleme kaydetmiş olursa olsun, fiziksel dünyanın bütünselliği inceleme araçlarımızla oldukça aşılabacaktır. Antik ve Ortaçağlardaki 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 açısından yansıtır: Her dünya anlayışının temelinde insan zihninin bir içeriği olduğunu, her içsel hakikatini unutan bir anlayıştır bu.
 9. Demek ki hayvan ve bitki biçimleri, objektif biçimsel karakteristikleri bakımından ve bilincin çeşitli kipliklerinin dışavurumları olarak anlaşılmalıdır.

hareketlerini, insanın kalbinde rahmetin etkilerini ve hayvanlardaki içgüdü'nün dürtülerini yöneten meleklerin çeşitli işlevlerini gözönüne alır.¹⁰ İnsan böylece, varoluş biçimine denk düşen ihmal edilebilir olanı özümleyerek bu ilahi 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 özerliğiyle (*el-a'yan*) varoluşunun¹² nedenidir; özerkte 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 imkani bir tarzda bulunur. Gerçeklikte bu biçimlerin hepsi insanda ilahi 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 Hz. Peygamber de şöyle demiştir: "Bu dünyada Allah size birçok kez merhametini gösterir; siz bu merhameti kabul etmeyecek misiniz?"¹⁵

-
10. Bunlar, külli akl'ın kişisel-olmayan, zihinsel-olmayan ve bireysel-olmayan biçimleridir. Gazâlî'nin değindiği üçlü anlam bakımından zengindir.
 11. Modern bilim bu basit gerçeği göz ardı eder aslında. Gazâlî'nin verdiği tanım spekülasyona açıktır. Bilgi ya da marifet ise aklın nesnenin özüyle özdeşleşmesidir.
 12. Çünkü değişmez özlerin içerikleri (*el-a'yanus-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.
 14. "Bireysel yaratım ancak ilahi yaratım çerçevesinde gerçekleşebilir ve ilahi yaratımın devamından başka bir şeyi temsil etmez.
 15. Söz konusu Allah'ın ismi bağlamında, Peygamber'in bu hadisi geleneksel bakış açısına göre düşünülen sanatın doğasına, yani hem bir sanat

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 Halîk ve Bâri isimleri gibi yalnızca Allah için kullanılabilecek ilahi 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

Güzelliği koruyan ve günahların çirkinliği gibi çirkinlikleri saklayandır; O, çirkinlikleri bugünkü dünyada üstlerine bir perde "örterek" ve sonraki dünyadaki sonuçlarını ortadan kaldırarak saklar, çünkü ""bağışlayıcılık" (*el-gafır*) sözcüğü sözcüğüne "örtme" (*es-sitr*) anlamına gelir. Allah ilkin iç uzuvların çirkinliğini be-densel biçimin güzelliğiyle örtterek "affeder", sonra sefil düşüncelerin ve kötü imaların yerini saklayarak "affeder", öyle ki kimse onları tespit edemez ve sonunda Allah günahları azaltarak affeder.¹⁶ Bundan başka, Allah (Kur'ân'da), insan inancına sadık kalırsa erdem elbisesiyle örtterek, insanın ahlâkî çirkinliğini güzelliğe dönüştüreceğini vadetmiştir.¹⁷

hem bir bilim olarak bir imayı barındırır. Gerçek sanat insanın yaratıcı faaliyetinde ilahi yaratma eyleminin devamını gerçekleştirmektir.

16. Günah ya da suç, varlığın normal dengesinin bozulusudur. Varlığın farklılaşmamış bolluğunun ifadesi olan ilahi bağışlayıcılıkla, işlenen suçlar bütünsel kozmik dengede "boğulmuş" gibi olurlar.
17. "Seyyiâtı hasenâte çeviririz." (Kur'ân). Varlığı, insan olanaklarının bolluğunu temsil eden Cennet durumuyla bütünleştirerek ortaya çıkan tesadüfi sapmalar nötralize edilir ve tekrar olumlu yönlerine döndürülür: Genelde suç, iyiyle kötünün, gerçekte gerçek dışının karışımıdır; onun ontolojik bakımdan olumlu içeriği, suçun, bilinmez bir şey olduğu sürece, varlığın derinlere kök salmış ve temel eğilimini temsil etmesi koşuluyla, iyiyi ya da gerçeğe duyulan özlemdir; bu durumda,

Bu ilahi isme mazhar olan "kul", kendinde saklaması gereken şeyleri başkalarında da "örtmelidir".¹⁸ Çünkü Hz. Peygamber şöyle demiştir: "Bir kişi bir müminin bir kusurunu örterse, Allah da haşr gününde onun kusurunu örter." Bu özelliğin karşı kutbunda iftira, ihbarcılık, intikam ve kötülüğün kötülükle cezalandırılması vardır; tam tersine, bu, varlıkların sahip olduğu iyiliği ortaya çıkaran insana aittir. Her yarattığın güzel ve çirkin, kusursuz ve kusurlu yanları vardır; kim ki onların çirkinliklerini görmezlikten gelir ve yalnızca güzelliklerinden bahseder, onlar gerçekten İlahi Gufran'a kavuşurlar.¹⁹ Nakledildiğine göre, Hz. İsa -selam onun üzerine olsun- müritleriyle seyahat ederken, dayanılmaz bir kötü koku yayan bir köpek leşinin yanından geçmişler.

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.

18. İslâmi perspektife göre, birinin günahlarını, başka biri tarafından açığa vurulmamışsa, 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.
19. Nasıl "Bağışlayıcılık" isminin anlamı el-Hakem (Hüküm Sahibi) ile el-Hakim (Hikmet Sahibi) isimlerinin anlamlarını dışlamıyorsa, ilahi merhametin taklit edilmesi de, manevi insanda, ayırt etmeyi 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. Şeriattaki 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 peygamberin davranış tarzıdır.

Müritlerinden biri, "Bu leş ne kadar pis kokuyor!" diye bağırmış. Hz. İsa ise şu cevabı vermiş: "Dışlerinin beyazlığı ne kadar güzel!"

el-Kahhâr

Düşmanlarının gururunu onları yok ederek ve aşağılayarak kırandır; Allah'ın dışında, O'nun hâkim olmadığı ve gücünün yetmeyeceği hiçbir şey yoktur.²⁰

İnsanlar arasında hâkim olan düşmanlarına boyun eğdiren-
dir. İnsanın düşmanı, kendinde barınan kendi nefsidir.²¹ Şeytan
onu aldattığı için düşmanıdır. İnsan kendi nefsinin arzularına hâ-
kim olabildiği ölçüde, nefsin tutkularıyla yıkımı hazırlayan şeyta-
nı fetheder. Şeytanın tuzaklarından birisi cinsel iştahıdır; bu arzu-
ya boyun eğmeyen birisi artık bu tuzağa yakalanamaz; aynı du-
rum, dinsel disiplinler ve aklın ölçütleriyle arzulara hâkim olan
kişi için de geçerlidir.²² Teninin arzularına egemen olan herkes
bütün dünyaya da egemendir, kimse onun hakkından gelemez,
çünkü başka birinin ona yapabileceği en büyük kötülük bed-
nini öldürmek olur; bedenın ölümü de ruhunun yaşamı olacak-
tır, çünkü yaşarken tutkularını öldüren insan öldüğünde yaşar.
"Allah yolunda öldürülenleri sakın ölümler saymayın. Hayır onlar
Rableri katında diridirler, rızıklanılmaktadırlar." (Âl-i İmrân, 169)

-
20. Yaratığın uğradığı kısıtlamaların ilki ve en evrenseli, onun için, aşkın ve mutlak Birlik hâlindeki Zat'a (Ehadîyet) yaklaşmanın olanaksızlığıdır. Gerçekten de Zât'ı yalnızca Zât bilebilir; manevi bir durum olarak bu bilgi, yaratığın ortadan kalkması (mahv) anlamına gelir. Bu anlama göre, Kahreden'in (Kahhar) ilahi yönü doğrudan doğruya her şeyi kapsayan Birlik'ten gelir, öyle ki O'nun "dışında" hiçbir şey bulunmaz ve bu nedenle O da "dışarıdan" ulaşılamaz; başka bir deyişle, Allah "kavranamaz", çünkü her şeyi "kavrayan" O'dur.
21. Başka bir deyişle, ten"le özdeşleşen tutkulu ruh.
22. Ruhun en kusursuz hâkimiyeti kendi mahiyetini bilmektir. Bu durumda, insan doğası gereği entellektüel olarak, Allah'ın dünyayı "içine aldığı" gibi, kendi nefsinin "içine alır".

Not: Allah'ın isimlerinin toplam sayısı doksan dokuzdur. Gazâlî'den çevrilen parçalarda yer almayan isimler şöyledir:

el-Vehhâb (İhsan Edici), *er-Rezzâk* (Rızık Verici), *el-Fettâh* (İç Gözü, Başarı ve Zafer Yolunu Açıcı), *el-Alîm* (Her Şeyi Bilici), *el-Kâbiz* (Sıkan, Daraltan), *el-Bâsit* (Ferahlık Veren), *el-Hâfid* (Haddini Bildirici), *er-Rafi* (Yüceltici), *el-Mu'izz* (Şereflelendirici), *el-Muzill* (Zelil Kılıcı), *es-Semî* (Her Şeyi İşitici), *el-Bâsir* (Her Şeyi Görücü), *el-Hakem* (Yargılayıcı), *el'Adl* (Adil), *el-Latîf* (Her Şeye Nüfuz Eden, Lütfeden; İncelikle Yaratan), *el-Habîr* (Her Şeyden Haberdâr Olan), *el-Halîm* (Hoş Davranan), *el-'Azîm* (Yüce), *el-Gafûr* (Affedici), *eş-Şekûr* (Değer Bilen), *el-'Alî* (En Yüce), *el-Kebîr* (Mutlak Olarak Büyük), *el-Hafîz* (Koruyan), *el-Mukît* (Güç Veren), *el-Hasîb* (Her şeyin Hesabını Bilen), *el-Celîl* (Ulu), *el-Kerîm* (Cömert), *er-Rakîb* (Gözeten), *el-Mucîb* (İcabet Eden), *el-Vâsi* (Her Şeyi Kuşatan), *el-Hakîm* (Hikmet Sahibi), *el-Vedûd* (Şefkatli), *el-Mecîd* (Azametli), *el-Bâ'is* (Yeniden Yaratan), *eş-Şehîd* (Her Şeyi Bilip Müşahede Eden), *el-Hakk* (Adil-i Mutlak), *el-Vekîl* (Güvenilir), *el-Kavî* (Kuvvetli), *el-Metîn* (Sağlam), *el-Velî* (Koruyucu Efendi), *el-Hamîd* (Övülmeye Layık), *el-Muhsî* (Her Şeyin Sayısını Bilen), *el-Mubdî* (Yoktan Vareden), *el-Mu'îd* (Aslına Çeviren), *el-Muhyî* (Hayat Veren), *el-Mumît* (Ölümü Veren), *el-Hayy* (Diri), *el-Kayyum* (Ezelden Ebede Kaim, Daim ve Varolan), *el-Vâcid* (Vücuda Getiren), *el-Mâcid* (Soylu), *el-Vâhid* (Eşsiz), *el-Ebad* (Bir), *es-Samed* (Hiçbir Şeye Muthaç Olmayan), *el-Kâdir* (Kudret Sahibi), *el-Muktedir* (Her Şeyi Belirleyen), *el-Mukaddim* (Evveli Olmayan), *el-Mü'ehhir* (Tehir Eden), *el-Evvel* (ilk), *el-Âhir* (Son), *ez-Zâhir* (Apaçık), *el-Bâtın* (Gizli), *el-Vâli* (Her Şeyi İdare Eden), *el-Müte'âlî* (Çok Büyük), *el-Berr* (İyilik Yapan), *et-Tevvâb* (Rahmet ile Bağışlayan), *el-Muntakim* (İntikam Alan), *el-'Afu* (Günahları Affeden), *er-Râ'ûf* (Acıyan), *Mâlikü'l-Mülk* (Her Şeyin Mutlak Sahibi), *Zü'l-Celâl-i ve'l-İkrâm* (Azamet ve İkrâm Sahibi Olan), *el-Muksit* (Hak ve Adaletle İş Gören), *el-Câmî* (Toplayan), *el-Ganî* (Zengin), *el-Muğni* (Zengin Eden),

el-Mâni' (Engel Olan), *ed-Dârr* (Eksiltten), *en-Nâfi'* (Fayda Veren), *en-Nûr* (Aydınlık Veren), *el-Hâdî* (Hidayete Eriştiren), *el-Bedî'* (Kimseye Benzemeyen), *el-Bâkî* (Daimi ve Sonsuz Olan), *el-Vâris* (Mirasçı), *er-Raşîd* (Doğru Yola Götüren), *es-Sabûr* (Çok Sabır Gösteren).

İSLÂMÎ EĞİTİMDE GÜZEL SANATLARIN ROLÜ

Önce modern akademik öğretide 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 manevi değerleri yalnızca insani özelliklere indirgeyen bilinemezci bir felsefenin kardeşi olarak on sekizinci yüzyıl Avrupasında 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 manevi özünü de kavrayabileceğinden kuşku duyabilirsiniz.

Arkeoloji ve sanat tarihi, sanat eserlerinin tarihi analizleri temeli üstüne kurulmuştur. Böyle bir analiz pekâlâ 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, Kipti ve benzerleri gibi bazı sanatlara taşıyarak, açıklamaya çalışan çok sayıda akademisyenin yaptığı şeydir. Bu akademisyenler İslâm sanatının öz yapısından gelen orijinal birliği kavrayamamışlar 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 manevi 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 ilahi 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: Elhamdülillâhi 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 herhâlde kişiler üstü bir ni-

telik kazandırır. İslâm düşüncesine göre, sanat, semavi 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 insanoğlunun temsiline benzer hiçbir şey sunmadığından, özellikle kapalıdır. Hem Yunan sanatından hem de Hristiyan ikonogafisinden 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 inkârı 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 kâfir bir niyetin suçlanması olarak anlaşılır ve bu yüzden İslâm düşüncesi canlı varlıkları yanılsaması yaratmamaları koşuluyla insan merkezli sanat biçimlerine hoşgörüyle 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, Ortaçağlardan 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 il-

gilidir, 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.

İslâmi 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 hemen her şey 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. İslâmi 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 nesneleri -bir ev, bir çeşme, bir su taşı, bir elbise, bir halı- her nesnenin kendi doğasına uygun olarak sahip olabileceği mükemmelliğe donatmalıdır. Örneğin, bir binanın kusursuz hâle 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 nesnedir; aslında ne bir kubbenin en gerçek profilini aramanın, ne de çizgisel bir süsün ritmik gösterisinin sanatçının kişisel ruh hâliyle 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 ola-

rak insan görsel sanatların bir teması değildir. Figuratif ve insan merkezli sanata karşı genel İslâmcı direnişi tam olarak ele aldığımızda insan biçiminin ilahi kaynağına duyulan muazzam saygıyı keşfederiz Gerekli değişiklikler yapılmak üzere, aynı şey geleneksel Hristiyan sanatı için de doğudur, ama iki olgunun getirdiği sonuçlar bütünüyle farklıdır.

Burada İslâm dünyasındaki görsel sanatlar hiyerarşisini özetlemek istiyoruz. Tüm İslâm sanatlarının en asili kaligrafi ya da yazı sanatıdır, çünkü bu görsel biçimleri Kur'ân'ın ilahi kelamına çevirme imtiyazı taşır. Aslında, Arap yazı sanatı çok mükemmel noktalara ulaşmakla kalmamış, tümüyle dik açılı *kûfî* den çok akıcı ve zengin *nesih* biçimlerine 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. Mimari, denebilir ki insanın çevresine şekil veren ve bu çevreyi İslâmi berekete uygun kılan sanatlar içinde önemli bir yer işgal eder. Ağaç işleme, mozaik, heykel gibi yardımcı el sanatlarının çoğu mimariye 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 zanaatkârın elinden belli bir güzellik katılmaksızın çıkan bir nesne yoktu. Zanaatkârın 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 dedi-

ğımızda daha açıkça görüleceği gibi, güzelliğin de temel özellikleridir ve hemen hemen güzellik tanımını oluştururlar. Çünkü, sainsal düzlemde, "adale" 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 güzelliştir bu, çünkü o İslâm'ın kendisindeki güzelliştir. 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 dinî 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 manevi ve sosyal ekonomisi içinde yaşamsal bir zorunluktur. Ancak, sanat sanatçı ve zanaatkâr olmaksızın varolamaz: Sanatın zanaatkârsız ve aynı şekilde teknik becerinin güzellik olmaksızın düşünülemeyeceği geleneksel İslâm dünyasında bu ikisi arasında ayırım yapılmaz. Makinaların devreye girmesinin bir sonucu olarak zanaatların giderek yok oluşu 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 manevi bir sonuca yönlendirilmiş profesyonel zanaat faaliyetlerinin daha belirgin desteği.

Meslek eğitimi Hz. Peygamber'in ifade ettiği türden bir mükemmelliğe doğru yöneldikçe manevi eğitimle iç içe girer: "Al-

lah her şeyi mükemmel kılmıştır.” (*Ketaba’llahu ihsane ‘ala külli şey.*) Burada “kusursuz olma” olarak aktarılan ihsan sözcüğü aynı zamanda “güzellik” ve “erdem” anlamlarına da gelir; tam olarak bu sözcük zorunlu olarak dışa vuran, her insan eylemini sanata ve her sanatı da Allah’ın selamına dönüştüren kalbin ve ruhun güzelliği, iç güzellik anlamına gelir (zikrullah).

Ecdadından bir şeyler almamış Müslüman bir sanatçı yoktur. Geleneğin ona sunduğu modelleri göz ardı edecek olursa, sadece bundan dolayı bu modellerin derin anlamı ve manevi 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 ölüyorsa bunun nedeni köklerinin, geleneksel zanaatların tahrip edilmesidir.

Yine de tüm geleneksel zanaatlar ve sanatlar yok olmamıştır; 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 İslâm’ın kendisi için yaşamsal mıdır?” Her Müslüman, bana göre, bu soruya “Hayır.” yanıtını verecektir. İlâhi Hakikat’ın bir yolu olarak İslâm hiçbir kültürel şarta bağlı değildir;

bir bedevi bir İslâm düşünürü kadar kusursuz olabilir ve Kâbe'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 manevi 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 unuttur.

Sanatın özü güzelliiktir ve doğası gereği güzellik iç hakikat olduğu kadar dış hakikattir. Hz. Peygamber'in buyurduğu gibi: "Allah güzeldir, güzeli sever." (*Allahu cemîlun yuhibbu'l-cemal*.) Güzellik, bundan dolayı, yeryüzünde güzel olan her şeyde yansıyan ilahi 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. İlahi Güzellik varoluşun her düzeyinde neden ışık saçmaması? Şüphesiz İlahi Güzellik de ahlaki olduğu kadar fiziksel güzelliğin de çok üstündedir, ama aynı zamanda bu İlahi Güzelliğin hükümü dışında hiçbir şey güzel olamaz: "Allah güzeldir ve güzeli sever." O'nun yeryüzündeki Kendi tecellisini sevdiği anlamına gelir.

Çok sayıda tanınmış Müslüman metafizikçiye göre, İlahi Haşmet (*celal*) bir biçimde yarattıklarına göre Tanrı'nın aşkın doğasını açığa vuran şiddeti anlatan bütün ilahi sıfatları kapsarken, İlahi Güzellik (*cemal*) kerem ve rahmeti yansıtan tüm ilahi sıfat-

ları kapsar. Daha genel anlamda, her ilahi 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 ilahi 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 hap solmuştur; ne bilgelik/deha ne de manevi 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, ilahi 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 manevi 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 anlıyamayız 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 manevi 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 İslâmi eğitim burada durmamalıdır; o her şeyden önce İslâm sanatının gerçek değerlerine işaret etmelidir. Bırakalım öğrenciler çömllekçilikten kubbe örmeye kadar çeşitli sanatların teknik işlemlerini öğensinler; 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 manevi bir bakışla birlikte teknik beceriyi birleştiren bir yöntem olarak geleneksel sanatın kendisidir.

—İSLÂM SANATINDA KALICI 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 mekân olarak İslâm sanatının birliğini kimse inkâr etmeyecektir; bu çok açıktır; sanat eseri ister Kordoba'da bir cami, Semerkant'ta büyük bir medrese, Mağrip'te bir evliya mezarı olsun, isterse Türkistan'da 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 "dinî duygular"a atfetmek çok yanlıştır. 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 anımsatma-

sı 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" kelimesini orijinal anlamında alırsak biz buna İslâm sanatının doğasında mevcut "entellektüel bakış" diyeceğiz. Bu aynı zamanda İslâm geleceğinde "akıl" anlamına gelir: İlahi 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 tâbidirler: 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 tâbi 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 oran-

da “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 rastlarız; 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 okuyoruz. Sonra bu formüllerin Müslüman halkların etnik farklılıklarını pek ortadan kaldırmadığını, ama ne yazık ki sanatçının bireysel inisiyatifini 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 değinmek yeteriz. 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, kelimelerle bile olsa, her tür tanımın ötesinde olduğundan, Allah’ın ne şekilde olursa olsun görsel temsiliyle ilgili Kur’ân’da putperestliğin kınanması vardır. İkinci olarak, canlı varlıkların biçimini, özellikle de insanın biçimini taklit ederek Yaradan’ın eserini taklit etme isteğini saygısızlık, hatta kâfirlik olarak değerlendiren Hz. 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 verildiği ileri sürülmektedir. İran minyatürlerinin hayale yer bırakmayan üslubunda gölgenin

ve perspektifin görülmeyişinin bir nedeni budur diyebiliriz. Yine de hiçbir cami insan merkezli imgelerle süslenmez.

Kabaca baktığımızda, İslâmcı bakış açısını, simgeselliği göz ardı eden ve sonuçta bütün kutsal sanatları bir yanılısma olarak reddeden Puritenizm'in bakış açısına benzetme zaafına düşeriz. Simgesellik Varlık'ın farklı dereceleri arasında benzerlik kurmaya dayanır: Varlık bir olduğundan (el-vücudu vahid), olan ve var olan her şey şu ya da bu biçimde varlığın ebedi kaynağını yansıtmalıdır. Kur'ân'ın binlerce teşbihinde (metaforunda) görüldüğü gibi, İslâm hiçbir zaman bu yasayı göz ardı etmez: O'nun övgü ile teşbih 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 suretinde" yarattığını açıklar; burada suret nitel bir benzerlik anlamına gelir, çünkü insan Allah'ın yedi "Zatî" sıfatını yansıtan yetilerle donanmıştır; yani hayat, ilim, irade, kudret, iştirme, görme ve konuşma.

İnsan imgesi konusunda İslâm ve Hristiyan yaklaşımın karşılaştırılması konuyu aydınlatmamıza yardımcı olacaktır. İslâm örneğinden etkilenmiş Bizans putkırıcılığına karşı Yedinci Birlik Konsülü ayinlerde putların kullanımını şu kanıtla onamıştır: Allah Zât'ında tanımlanamaz; ama ilahi Kelâm insan doğasına hükmettiğinden, onu orijinal biçimine yeniden kavuşturur ve ilahi güzellik 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 ilahi merkezli doğasına dayanır.

Kutsal sanat karşısında Hristiyan tavrının en kapsamlı açıklamalarından birisini tanınmış sufi Muhyiddin İbn Arabî'nin (eş-Şeyhü'l-Ekber) *el-Fütuhatu'l-Mekkiye (Mekke Açılımları)* adlı eserinde bulabileceğimizi kaydetmek gerek. Arabî bu eserde şöyle ya-

zar. "Bizanslar resim sanatını mükemmellik derecesine ulaştırdılar çünkü onlara göre, imgesinde ifade edildiği gibi İsa'nın eşsiz doğası (ferdaniyyet) her şeyden önce ilahi 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 analoji (teşbih) karşısında "karşılaştırılamazlık" (tenzih)e öncelik verirler. Bu iki özellikten ilki -ilahi karşılaştırılamazlık ya da aşkınlık- bile, bir anlamda, insanın ilahi merkezli doğasını içine alır. Gerçekten de, Âdem'i ilahi "biçimi"-ni oluşturan yedi külli sıfat; yani hayat, ilim, irade, kudret, iştirak, 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 ilahi Varlık'ın potansiyel taşıyıcılarıdır. Hadis-i kudsîye göre, "...işittiği kulağı, gördüğü gözü olurum." İnsanda bir şey 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 görünümünde bile ışıldar. İnsandaki bu ilahi emanete zarar vermekten korkan İslâm sanatı resulleri, peygamberleri ve evliyaı 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 halifesi hem de kulu olduğu kendi ontolojik merkezinde kalır. Bir bütün olarak İslâm sanatı kendi ilksel faziletlerini gerçekleştirmede insana yardımcı olan bir çevre yarat-

mayı amaçlar; bu yüzden, görelî ve geçici tarzda bile olsa, bir 'put' yaratabilecek her şeyden 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 mimarinin 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 sükûnet koşullarını yeniden kurması gereken mimaridir. Yaratıcı'nın elinin izlerine benzeyen bakkir doğanın güzelliği söz konusu olduğunda, bu güzellik mimari tarafından başka düzeyde gerçekleştirilir; bir yandan insan aklına yakın ve bu yüzden belli bir anlamda sınırlı, ama aynı zamanda bireysel tutkuların keyfi kurallarından özgür.

266
AKLIN AYNASI

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 ayetlerini okuduğunda, simgesel olarak dünyanın merkezinde Âdem'in makamına varır. Bu çerçevede, bütün İslâm mimarları kendi hâlinde 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 mimarisinin yerle gök arasındaki bütün gerilimi ortadan kaldırdığı söylenmektedir.

Bir Hristiyan kilisesi öz olarak dış dünyadan ana mihraba giden bir yoldur. Bir Hristiyan kubbesi Gök'e yükselir ya da mihraba iner. Bir kilisenin tüm mimarisi bize İlahî Varlık'ın karanlıkta

parlayan bir ışık gibi mihrap üzerinde Rabbani Ayini'nden saçıldığı hissi verir. Bir camide dua merkezi yoktur; bütün iç mekân 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 Cami'nin mükemmel düzenini oluşturuncaya 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 mekân, belirsiz büyüklükte değişik kısımlar birbiri içine girecek tarzda, ibadet eksenini doğultusunda uzanmaktadır. Sinan, dış hatları ne düzensiz ne de dar, dikkatlice 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 Hristiyan kiliselerini devraldıklarında ve genişlettiklerinde genellikle uzunluğuna derinlik katmak üzere bu yapıların iç planlarını değiştirmişlerdir; sıklıkla -hatta bu dönüşümlerden ayrı olarak bir camide kemerler ana mekânı keser, katedrallerin ortasında uzanan kemerlerde olduğu uzunlamasına "ilerlemezler". Kemerler, kesintiye uğratmaksızın ve böylece içeri gireni huzura davet ederek, mekânın devrimine ayak uydururlar.

Müslüman mimarlar kemer biçimlerine sevgiyle yaklaşmışlar ve dikkat harcamışlardır. Kemerin Arapça karşılığının -ravk, çoğulu rivak- 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 devrim 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 ışıqı, bünyesinde barındırır. İran kemeri hem zarif hem de zengindir; rüzgârdan 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'ân'daki ifadesiyle: "Biz, senin göğsünü yarıp genişletmedik mi?" (İnşirah, I)

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 yazarıdır.

Bir caminin mimarisi ile bir Müslümanın özel evinin planı arasında planları bakımından bir farklılık olmakla birlikte stil ayrıdır, çünkü her Müslüman mekânı bir ibadet yeridir: Camideki gibi, orada da aynı biçimde ibadet yapılır. Genelde, İslâmî yaşam kutsal ve dünyevi 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: İster bir camide isterse kendi evinde olsun, kural, denge, sükûnet ve arılıktır. Yaşam alanının bezenmesi yok-sulluk fikriyle asla çelişmez. Gerçekten de, ritmiyle olsun düzeniyle olsun, İslâm mimarisindeki süsleme duvarların ve sütunların çıplak bedenlerini kaybederek bir alan/boşluk yaratılmasına yardımcı olur ve böylece İslâmî iç mekân açısından çok karakteristik olan geniş, beyaz yüzeylerin etkisi artırılır.

Geleneksel bir Müslüman mekânının döşemesinde, tıpkı camide olduğu gibi, hiçbir zaman ayakkabılarla gezilmez, odalar da mobilya ile doldurulmaz.

İslâm yaşamının bu birliği gündelik giyilen elbiseler farz olan ibadetlere uygun olmadığı zaman, büyük oranda dağılır. Gerçek-

ten de giysi İslâm sanatının İslâm için yarattığı çerçevenin bir parçasıdır ve giyinme İslâm sanatında önemlidir. Kur'ân'ın açıkça emrettiği gibi: "Ey Âdemoğulları, her mescid yanında ziynetlerinizi 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 namazı sırasındaki farklı duruşlarda kolaylık sağlar. Modern Avrupa elbiseleri ise tersine, özgür insanı hizmetçilerden ayırırken aslında onun asıl faziletlerini göz ardı eder.

İslâm sanatında -Şii ülkelere oranla Sünni ülkelerde daha sıkı olmak üzere- imgelerin dışlanması (insana imgesi tarafından gaspedilmiş erdemini geri verdiğinden sanat düzeyinde bile) olumlu bir anlamının olduğunu gördük. İslâm sanatındaki kıranan hareketsizlik belli bir anlamda imge yokluğuyla bağlantılıdır, çünkü insan kendi imgesini yaratarak değişir. Ruhunu şekli 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 kurallarla korunur. Yine de, insan merkezli imgelerin kullanımı her zaman tehlikelidir, çünkü insan, kutsal kitabın tüm yasaklarına 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 anlaşılamaz. İslâm bu sorunu kökünden halletmiştir. Bu anlamda, İslâm, diğer dinlerde olduğu gibi, dinlerin sonuncusu -in-

san zaaflarından bütünüyle arınmış bir din- ve asli (*primordia*) dine bir dönüş olarak ortaya çıkar. İslâm sanatındaki çok eleştirilen "hareketsizlik" sadece bu sanatta tüm öznel dürtülerin dışlanmasıdan 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 yasağının 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 yerdedir, her "olumlama"nın arkasında "yadsıma" gelir, ya da tersi.

270
AKLIN AYNASI

Arabeskin iki tipik biçimi vardır; birisi ışınları karmaşık ve sonsuz biçimler alan 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 hâlinin 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 yok olur; bu sanat yalnızca daha az ihtiraslı ve daha çok tefekkür gerektirir. Yarat-

ma 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 peygamberin 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 ilettiği bilimden asla koparılamaz. Özgün anlamıyla sanat (fen) hem zanaat hem de bilimi bünyesinde toplar. Bilim, bunun yanında, yalnızca akılcı bir talimat olarak kalmaz, aynı zamanda şeyleri evrensel ilkelerine bağlayan bir hikmetin ifadesi de olmalıdır.

Peygamber şöyle der: "Allah her şeyin tekâmülünü/mükemmelliğini takdir etti." Biz bunu "güzelliğini" diye de çevirebiliriz (*İnnallahe ketebe'l-ihsane alâ külli şey*). Bir şeyin mükemmelliği ya da güzelliği Allah'ı yüceltmesinde yatar; diğer bir deyişle, ilahi bir niteliği yansıttığı oranda bir şey güzel ya da mükemmeldir. O şeyin Allah'ın aynası olduğunu bilmediğimiz sürece hiçbir şeyin mükemmelliğini farkedemeyiz.

Mimariyi bir örnek olarak alırsak, ilgili bilim geometri iken maddi temelinde duvarcı ustasını görürüz. Örneğin, modern mühendislikte olduğu gibi, geleneksel mimaride 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 varolu-

şun tüm olanaklarını taşıyan Varlığın Birliği'nin (*Vahdetü'l-Vücut*) eksiksiz bir simgesi olan daireden çıkar. Çokgen tabanlı kubbe-ler 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 merkezî 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 bağını 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 uzaklaştıracığından, 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 *kûfî* 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 ayetlerinin çokluğu bize İslâm yaşamının bütününü Kur'ân'dan

alıntılarla içiçe geçtiğini ve Kur'ân'dan çıkarılan ayet, dua ve mü-nacatlar kadar Kur'ân'ın yeniden okunmasıyla manen desteklen-diğini anımsatır. Eğer Kur'ân'dan saçılan etkiye ruhsal bir titre-şim dersiniz -ve bundan iyi bir sözcük de bulamayız, çünkü söz konusu etki hem ruhsal, hem de işitmeyle ilgilidir- pekâlâ diye-biliriz ki, bütün İslâm sanatının bu titreşimin damgasını taşıması gerekir. Bu yüzden, görsel İslâm sanatı Kur'ân'ın ayetlerinin gör-sel ifadesinden başka bir şey ve olamaz. Ancak, burada bir para-doks vardır, çünkü eğer Kur'ân'a göre sanat modelleri arayacak olursak, ne Kur'ân'ın içeriğinde ne de biçiminde bunları bulama-yız. Öte yandan, belli İran minyatürleri dışında, örneğin Hıristi-yan sanatının hem Yeni hem de Eski Ahit'ten parçaları resmet-mesi gibi, İslâm sanatı Kur'ân'daki hikâyeleri ve meselleri yansı-tmaz, ne de Hindu mimarisinde ifadesini bulan Veda kozmoloji-sinde olduğu gibi, mimari tasarımlara aktarılabilecek bir kozmo-lojiyi Kur'ân'da bulabiliriz. Öte yandan, sanata dönüştürülebi-lecek bir kompozisyon ilkesi bulmak için Kur'ân'a boşuna bakarsı-nız. Kur'ân şaşırtıcı bir süreksizlik gösterir; ne bir mantıksal dü-zen ne de bir iç mimari taşır; güçlü olsa da ritimleri bile sabit bir kurala boyun eğmez, ama İslâm sanatı bütünüyle düzen, açıklık, hiyerarşi ve billur biçiminde oluşmuştur. Kur'ân ayetleri ile gör-sel İslâm sanatı arasındaki yaşamsal bağlantı biçimsel ifade dü-zeyinde aranmamalıdır. Kur'ân bir sanat yapıtı değil, pasajları-nın çoğundaki eşsiz güzelliğe rağmen, bütünüyle farklı bir şey-dir. İslâm sanatı da tam anlamını Kur'ân'ın biçiminden değil ha-kikatinden, biçimsiz özünden alır.

Başlangıçta İslâm'ın sanata gereksinimi yoktu; hiçbir din dünyaya ayak bastığında sanatla ilgilenmez. Görsel ve işitsel bi-çimlerden oluşmuş koruyucu bir çerçeve gereksinimi, tıpkı *indi-rilen kitap* hakkında geniş yorumlar gereksinimi gibi, sonradan gelir. Buna rağmen, bir dinin her gerçek ifadesi orijinal tezahü-ründe gizli bir olasılık biçiminde zaten vardır. İslâm sanatı te-mel olarak, Tevhid'den, yani İlâhi Birlik'in tefekküründen ya da

vurgusundan çıkar. Tevhid'in özü sözcüklere sığmaz; kendisini Kur'ân'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 SANATINDA BOŞLUK

Önceki bölümde üzerinde durduğumuz İslâm sanatının belli özelliklerine daha yakından bakmak istiyoruz. İslâm'da imgenin yasaklanması, gerçek anlamda, yalnızca uluhiyetin imgelerine ilişkindir; yasak On Emir'in ya da daha doğrusu İslâm'ın yeniden yorumladığı İbrahimî geleneğin tektanrıcılığı ışığında konmuştur: İlk biçiminde olduğu gibi son biçiminde de bu tektanrıcılık putperest çoktanrıcılığa¹ doğrudan karşıdır; *ilahi olanın* plastik imgesi -hem tarihi hem de ilahi diyalektiğe göre- göreceli olanın Mutlak'a, yaratılanın Yaratılmamış'a (ikincisi, her durumda birinciye indirgenir), "eş tutulması" (*şirk*) hatası olarak görülür.

275
AKLIN AYNAISI

1. Çoktanrı olduğu hâlde, gerek putların geçici ve sembolik doğasını ve gerekse tanrıların (*devalar*) nisbiliğini Mutlak'ın vecheleri olarak kabul ettiğinden, hiçbir şekilde putperest sayılamayacak olan Hinduizm örneğiyle gösterildiği gibi, "putperest çoktanrıcılık"tan söz etmek abes kaçmaz. Müslüman bâtıniler, sufiler, zaman zaman putları, putperestlerin anlamlarını unutmuş olduğu ilahî isimlere benzetirler.

Putların reddi, hatta tahrip edilmeleri, İslâm'ın temel şartının, *La ilahe illallah*'ın somut ifadesidir, ve İslâm'ın bu şehadeti, arındırıcı bir ateşin her şeye egemen olup içine alması gibi, ister fiilî ister zımnî olsun, putların inkârı eğilimini genelleştirmiştir. Böylece resulün, enbiyanın ve evliyanın resmedilmeleri menedilmiştir. Bu imgelerin putperest bir inancın nesnesi hâline gelebilecek olmaları tek neden değildi, taklit edilemeze saygı da bir etkendi; onlar Allah'ın yeryüzündeki halifeleridir; onlar sayesinde insanın, tanrı merkezli (*teomorfik*) doğası açığa vurulur; ancak bu tanrı merkezcilik cismani dünyada tezahürleri kavranamayan bir gizdir; "insan-tanrı"nın taklit edilemez ve donmuş imgesi yalnızca bir kabuk, bir hata ve bir puttur. Özellikle Sünni Arap bağlamında, yaratılanların taşıdığı ilahi gize saygıdan dolayı² ne olursa olsun bir canlının temsil edilmesinde isteksizlik var olagelmıştır. Ve imgenin yasaklanması diğer etnik çevrelerde genel kabul görmemişse de, İslâm'ın ibadetle ilgili çerçevesinin oluşturan parçaların hiçbirinde imge kullanımı görülmez.

Kutsal sanatın en temel şartı simgesellik/sembolizm olduğundan, bu durum paradoksal görülebilir; başka bir yerde kendini insan merkezli simgelerle ifade eden bir dinde imgelerin reddi, kutsal karakterli herhangi türden bir görsel sanatının temelini çürütür. Ancak burada hassas karşılıkların karmaşık etkileşimlerini gözönüne almak zorundayız; terimin en geniş anlamında bile kutsal bir sanat zorunlu olarak imgelerden oluşmaz; sadece bir tefekkür halinin dışlanması olduğunda ise bu sanat belli fikirleri yansıtamıyacak ama çekim gücü görülemeyen ma-

-
2. Hz. Peygamber'in bir hadisine göre, Yaratıcı'nın yaratışını taklide çalışan sanatkarların 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 tamamıyla tabiatçı taklidlerden figüratif sanatların filizlenmesini engellemiştir.

nevi bir dengede bütünleşmesini sağlayarak çevreyi nitel olarak dönüştürür. İslâm sanatının doğası, -mimarinin egemen rolünden dolayı- nesnesi her şeyden önce insanın çevresidir ve niteliği asıl olarak tefekküre dayalı olmaklığıyla anlaşılır. Benzetmesizlik (anakronizm) bu niteliği zayıflatmaz; tersine, insanın zihnini kendi dışında bir şeye yoğunlaşmasına ve ruhunu "bireyselleştiren" bir biçime kaptırmasına çağırarak her imgeyi dışlayarak bir boşluk yaratır. Bu anlamda İslâm sanatının işlevi, tefekküre de çağırarak, özellikle çölde olduğu gibi bâkir doğanın işlevine benzer; ancak başka bir açıdan, sanatın yarattığı düzen çölün doğasında içkin olan 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 hayalî bir dünyaya sürüklemek yerine, zihinsel "pıhtılaşmaları" çözer, tıpkı akan suyun, rüzgârda sallanan yaprakların, alevin tefekkür edişinin, zihni/bilinci "putlar"ından ayırması gibi.

İslâm süslemesinin başlıca iki tarzından söz edebiliriz: Keli-
menin tam anlamıyla arabesk, az ya da çok bitki motifleri ve geometrik şekiller ağı ile ilgili, kıvrımlı ve spiral biçimlerden oluşmuştur. İkincisi doğadaki billuru gösterirken, birincisi ritim, akış ve bitimsiz melodidir. Çok sayıda geometrik odaktan saçılan çizgiler uçuşan kar tanelerini ya da buzu anımsatır; sükûnet ve tazelik ifadesi verir. Özellikle Mağribî sanatta bu iki süsleme tarzı bütün saflığıyla ortaya çıkar.

Ne kadar zengin olursa olsun, süsleme, mimari bütünün bırakın itidalini, sadeliğini de hiçbir zaman yok etmez; böyle bir sanat en azından bozulmamış bütün yerlerde ve zamanlarda gözlenen bir kuraldır. Genel anlamda mimari, denge, dinginlik ve huzur verir.

Romanesk bir kilisenin iç mekânı 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 hâlinde bir rahatlık taşır; katedilmeyi bekleyen bir alan değildir; boşluğu devinimsiz ve biteviye/farklılaştırılmamış bir genişliğin kalıbına ya da rahime benzer.

Ayasofya'nın yapım planını İslâmi tarzda geliştirmek için uyarlama 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 mimari bir ayırtıdan söz etmek yeterlidir. Roma kubbesi gibi Bizans kubbe-lerinin de kıvrımlarını belli belirsiz sürdüren bingilerle desteklenmiş ve yan duvarların dört köşesiyle 'gizlice' iç içe geçmiştir. Türk mimarisinin sakınmaya çalıştığı şey kubbenin dairesel tabanından yan duvarların köşeli duruşuna şöyle ya da böyle akıl dışı bir geçiştir; bingilerin yerini, Arapça "mukarnas" denen ve bir-biri üstüne geçmiş oyuklardan oluşan bir alveol (petek) yumağını andırmakla birlikte sıklıkla sarkıtlarla karşılaştırılan, açıktan eklemlenmiş bir element alır. Geometrik oyunları, kubbenin sürekli ve "akışkan" formundan yan duvarların köşeli ve "katı" formuna geçiş, aşama aşama bir billurlaşma gibi görünür; binanın kübik biçimi kubbenin ayrılmaz birliğinde "pıhtılaşır"/bütünleşir ve bu her zaman Allah'ı anlattığından, ilahi alanın bitimsiz devinimi ansızın saf hâlde, şimdinin zenginliğinde hareketsiz kılınır.

Bu mimari kavrayış İslâm için tipiktir; aynı zamanda (yapıdaki güçlerin olay örgüsü içinde izleyiciyi öznel olarak katılma-ya çağırması anlamında); her zaman şu ya da bu biçimde insan

merkezli olan Greko-Romen mimarinin 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 mimaride bu olay örgüsü ruhsal plana taşınmıştır: Bir Gotik katedralin kümelenmiş sütunları sanki dayanılmaz bir göğe yükselme dürtüsüyle canlanmaktadırlar. Objektif duran İslâm mimarisinde 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 simgeselliği 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 mekânında hiçbir insan imgesi bırakmayarak bu sorunu çözer. Bununla İslâm, insanın zihinsel kurguları ve kurgular karşısında tepkilerinden oluşan bir dünyanın karmakarışık evriminden uzak duran, göçebenin 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 eseriyle gasp edilebilir olan insanın asli faziletini korur; öte yanda, göreceli ve bütünüyle geçici bir tarzda bile olsa, putlaşma ihtimali taşıyan hiçbir şey insan ve Allah'ın görülmez varlığı arasına giremez. Her şeyden önce, "Allah'tan gayri ilah yoktur." Bu da İlahi Varlık'ın her nesnelleştirilme oluşumunu, gerçekleşmesinden önce engeller.

3. Aziz İrenaeus'un bir ifadesine göre, "İnsanın Tanrı olabilmesi için Tanrı'nın insan olduğu" Hıristiyanlıktaki gibi.

İSLÂM GÖRSEL SANATLARI ÜZERİNDE ARAP DİLİNİN ETKİSİ

“Arap sanatı” 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 çıkmıştır. Her şeyden önce sorulması gereken şudur: Arap dehasını karakterize eden şey nedir ve bu sanatta nasıl seçilebilir? Sayısız uygarlıkların arasında çoğunlukla göçer yaşayan İslâm öncesi Arapların tek sanatı düz çizgiye dayalı mimari ve çeşitli zanaatlardır -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: Arapçaya kutsal bir dil rolü kısmetini arkaizmi verirken, onun asli (*primordial*) özünü ortaya çıkaran da Kur'ân'ın açıklamalarıdır. Dil alanında arkaizm, kelimenin hiçbir anlamında yapısal basitlikle benzeşmez, tam tersidir: diller genelde zamanla yoksullaşırlar, bu yoksulluğu karşılamak için retorik düzeyde karmaşılaşırken hem anlamların hiyerarşik farklılığı hem de biçimlerin mantıksal özleri yitmiştir. Dil tarihçelerini şaşkınlığa uğratan, Arapçanın M. Ö. on dokuzuncu ya da on sekizinci 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 Patriarkal çağı ile Kur'ân'ın ayetlerinin dini sonsuza değin sabitleyeceği çağ arasında bir köprü olabilecek "edebî hiçbir miras"ın yokluğuna rağmen bu başarılmıştır. Arapçanın bu uzun ömürlülüğünün açıklaması, özellikle göçebeliliğin tutucu doğasında yatar; kentlerde diller çöker, çünkü dil, şeylere 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 asli simgecilik kısmı bir yere bağlı olmayan ve dinamik karakteri göçebe yaşamına uygun düşen konuşma sanatıdır. Ama yerleşik halklar, kalıcılık gerekti-

-
1. Krş. Edouard Dhorme, *L'arabe littéral et la langue de Hammourabi*, "Mélanges Louis Massignon" içinde, (Şam, 1957).
 2. Çoğu antik Sami alfabelerinde 29 ses ya da harf bulunur, ki Arapça, S'nin bir varyantının "kayıbı"yla bunların 28'ini içerir. Belki de, alfabenin 28 harfe indirilmesinin simgesel bir maksadı vardır, zira bazı Arap yazarları seslerin 28 kameri evreye karşılık geldiğini düşünür, gırtlakla çıkarılan seslerden damakla çıkarılan seslere, dişlerle çıkarılan seslerden dudakla çıkarılan seslere dek çeşitlilik gösteren fonetik döngünün kökeni, güneşten sudur eden aslî (*primordial*) sesin "kameri" aşamalarına dayanır.

ren ve simgelerinde gayet 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.

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 olur ve bunları "işitsel sezgi" ve "imgesel sezgi" terimleriyle adlandırabiliriz. 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 yansıtmaya yoluyla değil, az ya da çok dolayimsız 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 her şeyi 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 çağırarak uygun tekil bir imgeyi ortaya çıkartır. 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 mantık sergiler: İlke olarak her Arapça kelime, üç sabit sestten 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 kök-

3. René Guénon'un işaret etmiş olduğu gibi. Bkz. *Niceliğin Egemenliği*, "Habil ve Kabil" bölümü.

ten on iki farklı fiil tarzı türemiştir -basit, nedensel, yoğun, karışıklı 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- onun göreceli ilkselliğinin bir kanıtı olduğu açıktır. Orijinde ve bilincimizin derinliklerinde, şeyler aynı zamanda kalpte yankılanan, ilk ve bireyseli 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 özdeşleştirmektir;⁵ dilde içkin -edinilmiş 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 hâlinde (*statu nascendi*) kavrar. Genel olarak dildeki spesifik olarak Arapçadaki bu özellik, İslâm dünyasında, bazıları felsefi bazıları bâtını bütün bilimlerin hedefidir. İslâm âlimlerinin Arapçadaki bu yapıyı korumakla kalmadıkları, onu belirgin kıldıkları da söylenebilir.

Bedevi kökenli Arapçanın nasıl hiçbir şey ödünç almadan, entellektüel olarak çok zengin ve farklılaşmış bir uygarlığın dili hâline 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"yı, ZHR kökü "dışta olma"yı anlatır; RHM kökü bütün "bağışlayıcı olma" ya da "merhamet" tarzlarını özetler. Bir ifadeler "ağacı"nın kökenin-

-
4. Gerçekte, dört ya da beş kök sestten oluşan fiiller de var fakat bunlar da TS veya BR gibi ünsüz gruplar, basit ses rolü oynar.
 5. Kur'ân'a göre, bütün varlıkların nasıl isimlendirileceğini bilen Hz. Âdem'di, melekler ise bunu başaramadılar.

de 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 imkânında yatar. Sanat söz konusu olduğunda kavramamız gereken şey, bu soyutlamanın belirgin işitsel karakteridir: Özelden genele geçiş, verili bir ifadede, verili bir ilkörneksel edimi çağırان ses köklerinin varlığıyla *a priori* gösterilir.

İlkörneksel edimlerle onlardan türeyen fiiller arasındaki ilişki her zaman kolayca kavranamaz. Çünkü bazen herhangi türeyen terimin 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. Aslında, fiil kökleri söylemsel düşünce ile modellerini hem zihin hem de bedende bulan bir tür sentetik algı arasındaki eşiği belirler: Arapça sanki işitsel sezgide asılı durmaktadır.⁶

6. Arap dilinin temelinde yatan fonetik simgecilik, kendisini özellikle kök seslerin farklı dizilişlerinde gösterir. Aslında, "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," "ulaşılmaz kılma" anlamına sahiptir, *sacrum facere*, temel tamamlayıcılığı bu iki kökten türetilen en basit isimlerde daha açık görmek mümkündür: RaHiM, "(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 "ayır-

Bu tür genelleştirmelerin tüm doğasının gerektirdiği çekin- celerle, bu verileri sanat alanına taşıyacak olursak, Arabin göz eh- li olmaktan çok *a priori* kulak ehli olduğu söylenebilir; başka bir deyişle, Arap görselden önce işitseldir;⁷ aslında, sanatsal dışla- ma açısından gerek duyduğu büyük oranla, çekici fonetizmi ve yeni fiil türevleri üretmedeki neredeyse sınırsız yeteneği ile di- linin kültürüne bağlıdır. Bununla, eylemekten çok bakan ve dü- şünen; aynı zamanda algılanan biçimleri ilke olarak dönüştür- lemeyen ilkörneksel biçimlere indirgeyen bir insan türü kaste- diliyorsa, Arap, kelimenn malûm anlamında mütefekkir de de- ğildir; Arap şeyleri, yansıttıkları işlevlerine, etkinliklere bakarak çözümlmeyi sever; bu zihniyetin statik değil, öz olarak dinamik olduğu anlamına gelir. Ancak, aynı zamanda bir mütefekkir ol- duğundan -İslâm'ın kanıtladığı ve Arap dilinin bu olasılığı içerdi- ği gibi- zamanın akışı içinde ebediyen var olanın kırılmasına ben- zeyen ritim yoluyla birliğe ulaşır.

Bu eğilimleri gösteren plastik (sanatsal) örnekler zihne do- ğar: Özelde arabesk, aynı zamanda düzenli ve belirsiz kullanı- mlarıyla, görsel düzende ritmin en doğrudan ifadesidir aslında. En mükemmel biçimlerinin Orta Asya göçerlerinin sanatsal katkıla- rı olmaksızın anlaşılamayacağı doğrudur, ama tam şeklini Arap dünyasında almıştır. İslâm sanatında gelişmesi Arap egemenli- ğiyle el ele giden diğer bir tipik element iç içe geçmiş motifler- dir; cami ve saraylarda oyma pencere kafesleri biçiminde, Eme- viler çağından beri en mükemmel hâliyle ortaya çıkar.⁸ İç içe geç- miş motifleri meydana getiren geometrik devinimi anlamak için

ma", "bölme"dir (Latince *furca*'nın benzer bir kökten türetildiği anla- şılıyor); buna karşın FKR "fakirlik", "muhtaçlık" anlamını taşır (*el-fakîru ilâllah*, Allah'a karşı fakir, ruhî anlamda fakir ifadesi de buradan gelir); bütün bunlar bize konu kutupsallığının varyantlarını sağlar: bir araya getirme (RFK), ayırma (FRK) ve bağımlılı (FKR).

7. Bu, Araplardaki saf görsel türlerin varlığını elbette dışlamaz.
8. Söz gelişi, Şam'daki Emeviye Camii, veya Mefcar'daki Hırbe Sarayı.

ona doğrudan bakmak yeterli değildir, birbirini kesen ve yer değiştiren güçler sürecini izleyerek "okumak" da zorunludur. Motiflerin iç içe geçişi 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 Arap dehasını karakterize eder; genelde inanılanın/sanılanın aksine, ortalama Arap "çok süslü bir imgeleme" nadir olarak sahiptir. "Binbir Gece Masalları"ndaki "süslülük" Arap edebiyatında olmaktan çok İran ve Hindistan'a ait bir orijinden gelir; yalnızca masal anlatma sanatı Araptır. Arapların 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 reddilmesi, açıklamasını kesin olarak teolojik bir düzen mantığınca bulur. Ancak Semitik göçerlerin fûguratif bir geleneğe sahip olmadığı -İslâm öncesi Araplar putlarının çoğunu dışardan almıştır- ve Arap imgelerinin, İslâm dinine bağlı İranlılar ve Moğollara ait olduğundan, hiçbir zaman şeffaf ve kendiliğinden ifade tarzları hâline gelmedikleri doğrudur.⁹ Fiilin gerçekliği statik görünüşün gerçekliğine dalan bir kelimeyle kıyaslandığında, resmedilen ya da yontulan bir imge zihnin korkutucu bir donuklaşması olarak ortaya çıkar. Pagan Araplar 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 her-

9. "Bağdat Okulu" minyatürlerinin Araplara atfedilebilir oluşu kesin değildir; her hâlûkârda üslûpları kabadır ve birkaç olumlu unsuru da Bizans ve Asya etkilerine borçludur.

hangi bir zaman kaygısı dışında formüle edilmesine olanak sağlar. Bu tür bir cümle denkleme benzer; ancak belli önermelerin kullanımı cümleye içsel bir mantıksal devinim dayatabilir. Bu türün en çarpıcı örneği İslâm'ın temel şahadetini oluşturan formüldür: "La ilahe illallah" (Allah'tan başka ilah yoktur), sözcüğü sözcüğüne "İlahi değilse ilahi 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 göreceli ile mutlak arasındaki bir ayrımdır ve birincinin ikinciye indirgenmesidir. Böylece Arapça keskin kenarlı ve birbirlerini aksettiren yüzleriyle bir elmas görünümlü veren kısa ve tam bir formül içinde bütün bir doktrini toparlama olanağı taşır. Böyle bir ifade olasılığının yalnızca ayetlerde tam anlamıyla gerçekleştiği doğrudur; bu her şeyden önce Kur'ân'a hastır; ama bu yine de Arapçanın dehasında içkindir ve tarz olarak Arap-İslâm sanatına yansır, çünkü yalnızca ritmik değil aynı zamanda billurîdir.

Arapça cümlelerin özlü oluşu anlamın zenginliğini hiç sınırlamazken, yine de tanım düzeyinde bir senteze yatkın değildir: Arapça çok 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 Arapçaya oranla daha az kuru ve çok esnektir; Gotçaya yakın bir Hint-Avrupa dili Farsça için de doğru olmak üzere, bir durumu ya da bir manzarayı betimlemede açık bir üstünlüğü vardır Türkçenin; bununla birlikte bu dillerin ikisi de yalnızca teolojik terminolojilerini değil aynı zamanda neredeyse bütün felsefi ve bilimsel terminolojilerini de Arapçadan almıştır.

Arapçanın tam zıddı, Çin yazısının resme dayalı karakterinin gösterdiği gibi, şeylerin statik bir vizyonunun ağır bastığı ve

düşünce elementlerini tipik "resimler" etrafında kümelenindiren Çince gibi bir dildir.

Türkler de Araplar gibi göçebe orijinlidir, fakat dilleri ile çok farklı zihniyet tipi sergilerler. Arap, düşüncesinde net ve dinamik; Türkler ise ihtiyatlı ve kuşatıcıdır. İslâm sanatının genel çerçevesi içinde Türk dehası, herkesin kabul ettiği gibi, totaliter ruh hâliyle güçlü bir sentez yetisi taşır. Türkler Arapların 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 eklemlenmiştir. İran sanatına göre, Birlik her şeyden önce ahenkle ortaya çıkar.

İranlılar, ayrıca, kültür ve doğa olarak "görsel"dirler -ama lirik görsellik, neredeyse onlara özgü sanatsal etkinlik, bir iç ezgiyle renklenir. Doğu'da genellikle "Arapçanın Allah'ın dili ve Farsçanın Cennet'in dili olduğu" söylenir; bu, örneğin Mağrip'teki gibi, biçimlerin billurî geometrilerinin birlik ilkesini açığa vurduğu tipik Arap mimarisi ile çiçek süslemeleri ve mavi kubbeleri olan İran mimarisi arasında var olan farklılığı çok iyi özetler.

Arap mimar monotonluktan korkmaz; sütun ardına sütun, kemer ardına kemer örür ve bu yinelemeyi ancak ritmik yer değiştirmeler ve herbir elementin nitel yetkinleştirilmesi için göz ardı eder.

Kur'ân'ın dili İslâm dünyasının her köşesinde mevcuttur; Müslümanın bütün yaşamı Kutsal Kitap'tan parçalar içeren Arapça dualarında, Kur'ân'dan ayetler, münacatlar ve hatimlerle örülmüştür; sayısız ithaf bunu kanıtlar. Kur'ân'ın her yerde hazır ve nazır oluşunun ruhi bir titreşim olarak işlev gördüğü -doğası ge-

reği hem ruhi hem de ses getiren bir etkiyi tanımlayacak baş-
 ka bir terim yoktur- ve bu titreşimin zorunlu olarak İslâm sana-
 tının ölçü ve tarzlarını belirlediğini söyleyebiliriz; bu yüzden, İslâm plastik sanatı belli bir anlamda Kur'ân dünyasının yansımasıdır. Bununla birlikte, İslâm plastik sanatında yer almayan anla-
 tı planında değil, daha çok biçimsel yapılar planında Kur'ân me-
 tinleriyle bu sanatı birleştiren ilkeyi kavramak çok güçtür, çün-
 kü Kur'ân, garip bir biçimde kesintili muhtevasının iç ilişkilerin-
 de olduğu kadar tüm ölçü kurallarını dağıtan hitap tarzında da
 hiçbir kompozisyon yasasına boyun eğmez. Güçlü ve nüfuz edi-
 ci olsa da, ritmi sabit ölçülere bağlı değildir; bütünüyle kestiril-
 meyen bir yapıdadır, bazen çarpıcı bir kafiye görünür, sonra ani-
 den derinlik ve ivme değişir ve beklenmedik olduğu kadar takdi-
 re şayan bir tarzda iç parçalayan sonlama. Kur'ân'ın Arap şiiri ol-
 duğunu, çünkü bedevi *rajaz*'ı gibi monoton ritimli pasajlar içer-
 diğini ileri sürmek hatalıdır; ama monotonlukları ve ani kesinti-
 lerinin temel olarak Arap ruhuna denk düşmediğini öne sürmek
 de hatalıdır. Gerçekte, Kur'ân'da görülen ve hem uyum hem de
 kopuşlarıyla, hem güzelliği hem de haşinliğiyle katkıda bulun-
 duğu iç ahenk, sanatın ulaştığı plandan bütünüyle farklı bir pla-
 na dayanır. Gerçek şiir -her gerçek sanat eseri gibi- ruhu belli bir
 bolluk/genişlik durumuna iter; Kur'ân, ayetleri duyan ve sesin
 büyüüne kapılan herkeste, hem bolluk hem de yoksunluk duy-
 gusu uyandırır. O alır ve verir; ruha kanat takıp ferahlatır, son-
 ra yere serer ve çıplak bırakır; bir fırtına gibi, birden ve aynı za-
 manda huzur verir ve arındırır; insan sanatının bu kabiliyetle-
 ri taşıdığı söylenemez. Bunun anlamı Kur'ân'da hemen hiç gü-
 rültü çıkarmadan *sonata* aktarılabilecek bir "tarz/üslup" yoktur;
 ama Kur'ân'ın okunmasına dayanan ve belli biçimsel açıklamala-
 rı peşinen kabul ederken diğerlerini dışlayan bir ruh hâli var-
 dır. Kur'ân'daki ses ahengi her zaman arındıran bir nostalji ile en
 fazla itidali birleştirir: O insan çölünde parlayan ilahi bir güneş-
 tir. Arabeskin akan ve parlayan ritmiyle mimarının soyut ve bil-

lur karakteri, belli bir anlamda bu iki kutba denk düşer; bunlar durmaksızın yinelenen unsurlardır.

Bunlarla birlikte İslâm sanatıyla Kur'ân arasındaki en temel bağ bütünüyle farklıdır; bağ, Kur'ân'ın biçiminde değil, biçim ötesi özünde ve özellikle, tefekküre dayanan anlamları yanında, Tevhid (Birlik) fikrinde/hakikatinde yatar; öz olarak İslâm sanatı -İslâm plastik sanatları anlamında- İlahi Birlik'in belli özellik ve boyutlarına, görsel bir düzen içinde ışık tutmaktır.

Yine de kutsal yazı sanatının bir tarz olarak, bu benzetmenin doğasını ayrıntılarıyla belirlemeyi olanaksız kılmak üzere, Kur'ân surelerinin görkemli üslubunu yansıttığını unutmayalım. Yazma Allah'ın sözünü tespit etmemize hizmet ettiğinden İslâm'da en yüce sanattır¹⁰ ve aynı zamanda, neredeyse tanım gereği en tipik Arap sanatıdır.

Bu son bağlamda, işaretlerin soyut doğasının çizgisi -tamen fonetik Arap yazısı- ritimlerinin, harflerin asıl biçimlerini değiştirmeden, olağanüstü gelişmesine yol açması önemlidir. Arap 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 söz etmemiz 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 kamaş- ve bununla kesin ve sıklıkla üst üste gelen hatları çıkarır, kontrastlarını vurgulayarak, olanak bulduğunca harfleri birleştirir: Yazı sağdan sola akar ve bu ufuk doğrultusunda biçimler birbirleriyle

10. Bunun rolü bir anlamda Hristiyanlıktaki ikonanın rolüne benzer, zira ikon gibi o da İlahi Kelâm'ın görünür biçimini temsil eder.

bağlanırlar ve kucaklaşırlar, ama dikine yazıdaki harflerin biri diğerinden ayrı durur ve bir anlamda hatların süregiden izgilerini vurgular. Konumuza uygun ve aynı zamanda dokuma 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, oluşun ya da yaşamın imgesidir, süregiden dalgalar gibi ilerler. *Sülüs* gibi, belli yazı üsluplarında bu kutupsallık uç noktasına kadar götürülür; ufka akış yönünde, bolluğun ve değişen kıvrımların ezgisi, *elif* ve *lam*’ın dikey hatlarının özellikle oluşturduğu keskin dikeylerinin ritmine denk düşer: Ruhun coşkulu ve dingin yayılması eşliğinde Birlik’in bitip tükenmez bir şehadetine benzer.

Müslüman Arapların klasik şiiri, biçim bakımından -karmaşık ölçüsü ve monoton ritmiyle- İslâm öncesinin bedevi şiiriyle bağlantılıdır. Bu yüzden Kur’ân’ın etkisini, ancak taşıyabildiği fikirlerle gösterir.

Ancak, biçimleri Kur’ân’a, yani dualara, münacatlara ve kutusal 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-Haire*’sidir: birleştirici bakış açısına uygun olarak bir Müslüman dualarını tek Allah’a yapar, ama Allah’a peygamberi bağışlaması için yalvarırken, neredeyse onunla arkadaşır. Bu dualar, birbiri ardına, Hz. Muhammed’in doğasında mevcut bütün ilahi 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 de-

ğıştiren tekrar, hedefi dünyanın bütün olumlu özelliklerini, Ruh-ta, Kur'ân'ın bir ayetine göre, "insanlara ruhlarından daha yakın" iğimizdeki peygamberde bütünleştirmektir.

Hristiyanlık'la karşılaştırıldığında bakışların karşıt olduğu açıktır; Hristiyanlık Allah'ı insana başlangıç olarak görürken İslâmîyet herhangi bir insan merkezli imgenin tesbitinden kaçınarak Allah'a başlangıç noktası olarak insanı görür; ilahi insanın imgesi elementlerine ayrılır; evrensel tecelli içinde kaybolmuş ve yıldızların pırıltıları ya da denizin dalgaları gibi kişisel olmayan bir sihir hâline gelen plastik sanatların dışında kalmıştır.

Arap ruhunda işitselin görsel üzerindeki egemenliği kendisini plastik sanatlarda da gösterir ve dayanağını özellikle ritim ve seste bulan manevi 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 kırıptatsız görünen bir alevle karşılaştırılabilir. Arap-Müslüman süsleme sanatı öz olarak o anda asılı kalışı ifade eder.

MANEVİ YÖNTEM ÜZERİNE BİR MEKTUP

Şu iki temel unsur olmaksızın manevi yöntemden sözede-meyiz: Gerçek ve gerçek dışı arasında muhakeme ve gerçekte yoğunlaşma. Bu iki unsurdan birincisi, muhakeme ya da ayrıştırma (Sanskritçede *vijnana*), özel hiçbir dinî 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 insani araçlarla/yollarla ya da bireysel inisiyatif temelinde oluşturulamaz; yalnızca normal bir gelenek içinde var olan türden düzenli bir iletişimi öngörür. İnsan ne içindir? Zayıf iradesi nedir? Önce bütün varlığını bireysel olmayan (yani bireyüstü) bir biçime katmadan Mutlak'a nasıl ulaşabilir? Açık söylersek: Şimdi sayacağım gelenek ya da dinler dışında manevi bir yol yoktur: Yahudilik, Hristiyanlık, İslâmiyet, Budizm, Hinduizm ve Taoizm; ancak Hinduizm bir Hindu katında doğmamışlara kapalıdır ve Taoizm ulaşılamazdır.

Manevi bir yöntemin teminatı manevi bir ulu tarafından kabul görmüş olmasıdır; manevi 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 manevi zinciri ya da manevi atalarını kullarından gizleme hakkına sahip değildir.

Ulu kişi şunları iletir: (1) Geleneğin kurucusundan ve kurucu vasıtasıyla Allah'tan gelen manevi etki; (2) Yöntemi anlamının ya da tefekkürün anahtarları; (3) Gerçek üzerinde sürekli yoğunlaşmanın kutsal dayanakları.

Manevi bir ulunun ayırıcı işareti biçimlerin görelliliği -aynı zamanda zorunluluğu- konusundaki bilinçliliğinde yatar. Yalnızca bilgileri, biçimleri aşan insan, biçimlerin ne ile ilgili olduklarını bilir. Manevi bakışı özel bir biçimsel ya da geleneksel çerçeve ile sınırlı bir ulu kişi tam bir ulu değildir (gerçek bir ulu, pratikte kendisinin dışındaki geleneklere ilgisiz kalsa bile); ve bütün biçimleri inkâr eden bir ulu sahte bir uludur (ama gerçek ulu geleneksel biçimi özsel/asli unsurlarına indirgeyebilir, ve elbette indirger). Gerçek ulu kendisini verili bir geleneğin (ya da dinin) dışına koymaz, çünkü onun anlamını bilir ve ilahi kaynağını görür.

Manevi yaşamda çok yıkıcı olan bireysel deneyimlerin yeri yoktur.

TITUS BURCKHARDT'A AİT KAYNAKÇA

Almanca Kitaplar

Land am Rande der Zeit, Basel, Urs Graf Verlag, 1941.

Schwierzer 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 Wessen heiliger Kunst in den Weltreligionen, Zurich, Origo-Verlag, 1958.

Siena, Stadt der Jungfrau, Olten (Switzerland) and Freiburg-im-Breisgau (Almanya), Urs Graf Verlag, 1958.

Tessin (Das Volkserbe der Schweiz, Band 1), Basel, Urs Graf Verlag, 1959, (genişletilmiş baskı).

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 western, Olten and Freiburg, Urs Graf Verlag, 1966.

Die maurische Kultur in Spanien, Munich, Callwcy, 1970.

Marokko, Westlicher Orient: ein Reiseführer, Olten and Freiburg, Walter-Verlag, 1972.

Wissenschaft und Weisheit (makale derlemesi).

Scipio und Hannibal: Kampfum das Mittelmeer by Friedrich Donner. Titus Burckhardt'ın kapak tasarımı ve çizimleriyle. Olten and Freiburg, Walter-Verlag, 1939.

Wallis (Das Volkserbe der Schweiz, Band 2), Charles Ferdinand Ramuz, çev. ve ed. Titus Burckhardt. Basel, Urs Graf Verlag, 1956.

Zeus und Eros: Briefe und Aufzeichnungen des Bildhauers Carl Burckhardt (1878-1923), ed. Titus Burckhardt. Basel, Urs Graf Verlag, 1956.

Das Ewige im Verganglichen, Frithjof Schuon. Fransızcadan çev. Titus Burckhardt, *Regards sur les Mondes anciens*. Weilheim, Oberbayern, Otto Wilhelm Barth-Verlag, 1970.

Athos, der Berg des Schweigens, Philip Sherrard. İngilizceden çev. Titus Burckhardt, *Athos, The Mountain Silence*. Lausanne and Freiberg, Urs Graf Werlag, 1959.

Almanca Makaleler

Leonid Ouspensky ve Wladimir Lossky'in *Der Sinn der Ikonen*'ine giriş, Olten (İsviçre) and Freiburg-im-Breisgau Almanyası, 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, Temmuz-Ağustos 1961.

"Die Lehre vom Symbol in den grossen Ueberlieferungen des Ostens und des Westens", *Symbolon*, 1962.

"Cosmologia Perennis", *Kairos* (Salzburg), No. 1, 1964.

Editör makalesi, *Kairos* (Salzburg), No. 2, 1964.

"Moderne Psychologie und überlieferte Weisheit", *Kairos* (Salzburg), No. 3 & 4, 1964.

"Weil Dante Recht hat", *Antaios* (Stuttgart), Mart 1965.

"Abstrakte Kunst im alten Fes", *Du* (Zürich), Mayıs 1972.

"Die überlieferten Handwerke in Marokko: ihr Wesen und ihr Schicksal", *Zeitschrift für Ganzheitsforschung* (Vienna), No. 2, 1974.

"Betrachtungen zur Alchemie" (Fransızcadan çev. Margreth Pictsch), *Initiative 42: Wissende, Verschwiegene, Eingeweihte* içinde (Freiburgim-Breisgau, Herder, 1981).

"Die heilige Maske" (Fransızcadan çeviri), in *Initiative 48: Die Macht der Masken* içinde (Freiburg-im-Breisgau, Herder, 1982).

(Yazar, belirtilen iki çeviri hariç yukarıda listelenen makalelerin tamamını Almanca kaleme almıştır.)

Fransızca Kitaplar

Clef spirituelle de Astrologie musulmane, Paris, 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 (İngilizceden çev. Madame J. P. Gervy), Basle, Fondation Keimer, 1974; Milan, Archè, 1979.

Symbols (makale derlemesi), Milan, Archè, 1980; Paris, Dervy-Livres, 1980.

Science moderne et Sagesse traditionnelle (makale derlemesi, Almancadan çev. Sylvie Girard), Milan, Archè, Paris, Dervy-Livres, 1985.

L'Art de L'Islam, Sindbad, Paris, 1985.

Fès, Ville de l'Islam (Almancadan çev. Armand Jacoubovitch).

(Yazar, belirtilen üç çeviri hariç yukarıda listelenen kitapların tamamını Fransızca kaleme almıştır.)

Fransızca Makaleler

"Du Barzakh", *Etudes Traditionnelles* (Paris). Aralık 1937.

"De la Thora, de l'Evangile, et du Coran", *Etudes Traditionnelles*, Ağustos-Eylül 1938.

"Le Prototype Unique", *Etudes Traditionnelles*, Ağustos-Eylül 1938.

"Folklore et Art ornemental", *Etudes Traditionnelles*, Ağustos-Eylül-Ekim 1939.

- "Une Clef spirituelle de l'Astrologie musulmane", *Etudes Traditionnelles*, Haziran 1947, Temmuz-Ağustos 1947, Aralık 1947, Ocak-Şubat 1948.
- "Généralités sur l'Art musulman", *Etudes Traditionnelles*, Mart 1947.
- "Principes et Méthodes de l'Art traditionnel", *Etudes Traditionnelles*, Ocak-Şubat 1947.
- "Nature de la Perspective cosmologique", *Etudes Traditionnelles*, Temmuz-Ağustos 1948.
- "Considérations sur l'Alchimie", *Etudes Traditionnelles*, Ekim-Kasım 1948, April-May 1949.
- "Nature sait surmonter Nature", *Etudes Traditionnelles*, Ocak-Şubat 1950.
- "Le Temple, Corps de l'Homme Divin", *Etudes Traditionnelles*, Haziran 1951.
- "Extraits du Commentaire des Noms Divins par l'Imâm Ghazâlî" (Çev. ve haz. Titus Burckhardt), *Etudes Traditionnelles*, Ekim-Kasım 1952, Aralık 1954.
- "Je suis la Porte", *Etudes Traditionnelles*, Haziran 1953.
- "La Genèse du Temple Hindou", *Etudes Traditionnelles*, Ekim-Kasım 1953, December 1953.
- "Les Fondements de l'Art chrétien", *Etudes Traditionnelles*, Nisan-Mayıs 1954.
- "Les Fondements de l'Art musulman", *Etudes Traditionnelles*, Junc 1954.
- "Le Symbolisme du jeu des échecs", *Etudes Traditionnelles*, Ekim-Kasım 1954.
- "Le Paysage dans l'Art extrême-oriental", *Etudes Traditionnelles*, Nisan-Mayıs 1955.

- "Commentaire succinct de la Table d'Emeraude", *Etudes Traditionnelles*, Kasım-Aralık 1960.
- "Considérations sur l'Alchimie (II)", *Etudes Traditionnelles*, Kasım-Aralık 1961
- "Chevaucher Le Tigre", *Etudes Traditionnelles*, Temmuz-Ekim 1962.
- "Le Masque Sacré", *Etudes Traditionnelles*, Kasım-Aralık 1963.
- "Cosmologie et Science moderne", *Etudes Traditionnelles*, Mayıs-Haziran 1964, Temmuz-Ekim 1964, Ocak-Şubat 1965, Mart-Nisan 1965, May- August 1965.
- "La Prière d'Ibn Mashîsh", *Etudes Traditionnelles*, Ocak-Şubat 1967.
- "Mise au point en ce qui concerne l'édition française du livre Alchemie: Sinnund Weltbild", *Etudes Traditionnelles*, 1967.
- "Le Vide dans l'Art Islamique", *Hermès*, 1970.
- "Caractères pérennes de l'art arabe", *Jurnal of World History*, 1972.
- "Fès, une ville humaine" (21 Nisan 1973'te Paşa sarayında Fes'i Koruma Derneği üyeleri önünde yapılan konuşma), *Etudes Traditionnelles*, Temmuz-Eylül 1984.
- "Note sur le Prophète Mohammed", Frithjof Schuon'un *Formes et Substance dans les Religions'u* içinde s. 86-87 (Paris, Dervy-Livres, 1975).
- Önsöz, *Islam, Perspectives et Réalités*, Seyyed Hossein Nasr (Paris, Buchet-Chastel, 1975).
- "Les Sciences traditionnelles à Fès", *Etudes Traditionnelles*, Ekim-Aralık 1977.
- "Le Retour d'Ulysse", *Etudes Traditionnelles*, Ocak-Mart 1979.

"Fès et l'Art de l'Islam", *Actes du Séminaire expérimental d'Animation culturelle* içinde, 7 Mart-28 Nisan 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.

Arapçadan Fransızcaya Çeviriler

De l'Homme Universel (Abdülkerim el-Cîlî'nin *el-İnsânü'l-Kâmil*'inin kısmi tercümesi) Çevirmenin önsözüyle. Lyons, Derain, 1953; Paris, Dervy-Livres, 1975.

La Sagesse des Prophètes (İbn Arabî'nin *Fusûsü'l-Hikem*'inin kısmi tercümesi). Çevirmenin önsözüyle. Paris, Albin Michel, 1955 ve 1974.

Lettres d'un Maître Soufi (Mulay el-Arabî ed-Darkâvî'nin *Resâil*'inin kısmi tercümesi). Çevirmenin önsözüyle. Milan, Archè, 1978; Paris, Dervy-Livres, 1978.

İngilizce Kitaplar

An Introduction to Sufi Doctrine (Fransızcadan çev. D. M. Matheson), Lahore, Ashraf, 1959, Wellingborough, England, Thorsons, 1976.

Siena, City of the Virgin (Almancadan çev. Margaret Brown), Oxford University Press, 1960.

Famous Illuminated Manuscripts (*Von wunderbaren Büchern*'in kısmi tercümesi), Olten and lausanne, Urs Graf Verlag, 1964.

Sacred Art in East and West (Fransızcadan çev. Lord Northbourne), Bedford, 'Middlesex, England, Perennial Books, 1967

Science of the Cosmos, Science of the Soul (Almancadan çev. William Stoddart), London, Stuart and Watkins, 1967, Baltimore, Maryland, Penguin Books, 1972.

Moorish Culture in Spain (Almancadan çev.), London, Allen and Unwin, 1972; New York, McGraw-Hill, 1972.

Art of Islam: Language and Meaning (Fransızcadan çev. Peter Hobson), London, Islamic Festival Trust Ltd, 1976.

Mystical Astrology according to Ibn 'Arabi (Fransızcadan çev. Bulent Rauf), Sherbourne, England, Beshara, 1977.

Fez, City of Islam (Almancadan çev. William Stoddart), Cambridge, England, Islamic Texts Society.

Mirror of the Intellect: Essays on Traditional Science and Sacred Art (çev. William Stoddart), Cambridge, England, Quinta Essentia, 1987.

Chartres and the Genesis of the Gothic Cathedral (çev. Peter Hobson).

İngilizce Makaleler

"Principles and Methods of Traditional Art", *Art and Thought* (Coomaraswamy Festschrift) içinde, London, Luzac, 1947.

"The Spirit of Islamic Art", *Islamic Quarterly* (London), Aralık 1954.

Leonid Ouspensky ve Vladimir Lossky'nin *The Meaning of Icons*'una önsöz (çev. E. Kadloubovsky ve G. F. H. Palmer), Boston, The Boston Book and Art Shop, Crestwood, New York, St. Vladimir's Seminary Press, 1983.

- "Insight into Alehemy", *Tomorrow*, Summer 1964, *Studies in Comparative Religion*, Summer-Autumn 1979.
- "Cosmology and Modern Science", *Tomorrow*, Summer 1964, Autumn 1964, Winter 1965. *Sword of Gnosis* içinde de yayımlandı. (Çev. Jacob Needleman), Baltimore, Maryland, Penguin Books, 1974.
- "Because Dante is Right", *Tomorrow*, Summer 1966.
- "Perennial Values in Islamic Art", *Al-Abhath*, Mart 1967; *Studies in Comparative Religion*, Summer 1967; *God and Man in Contemporary Islamic Thought* içinde, Beirut, Centennial, 1972; *Sword* içinde (ed. 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 (1)", *Studies in Comparative Religion*, Spring 1969.
- "The Seven Liberal Arts and the West Door of Chartres Cathedral", *Studies in Comparative Religion*, Summer 1969; ayrıca 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; ayrıca Winter-Spring 1985.
- "Note on the Prophet Mohammed", Frithjof Schuon'un *Dimensions of Islam*'ının içinde, s. 69-70 (London, Allen and Unwin, 1970).
- "Arab or Islamic Art?" *Studies in Comparative Religion*, Winter 1971; ayrıca *Sword of Gnosis* (ed. Jacob Needleman), Baltimore, Penguin Books, 1974.

"Abstract Art in Ancient Fez", *Du* (Zürich), Mart 1972.

Issam el-Said ve Ayse Parman'ın *Geometric Concepts in Islamic Art*'ına giriş, London, Islamic Festival Trust Ltd, 1976.

"Introduction to Islamic Art" *The Arts of Islam* içinde, Hayward Gallery özel sergi kataloğu, London, The Arts Council of Great Britain, 1976.

"The Prayer of Ibn Mashîsh", *Studies in Comparative Religion*, Winter-Spring 1978; *Islamic Quarterly*, Eylül 1978.

"The Return of Ulysses", *Parabola*, Kasım 1978.

"Concerning the *Barzakh*", *Studies in Comparative Religion*, Winter-Spring, 1979.

"Fez", *The Islamic City* içinde, UNESCO, Paris, 1980, s. 166-176.

R. W. J. Austin'ın *The Bezels of Wisdom* (Fusus al-Hikam) tercümesine önsöz, 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", *The Destruction of the Christian Tradition*, içinde by Rama Coomaraswamy, s. 211-212. Bedfont, Middlesex, England, Perennial Books, 1981.

"The Role of Fine Arts in Muslim Education", *Philosophy, Literature and Fine Arts* içinde (ed. Seyyed Hossein Nasr), Sevenoaks, Kent, England, Islamic Education Series, 1982.

"Traditional Science", *Studies in Comparative Religion*, Winter-Spring 1985.

Schweizer Volkskunst'tan iki kısa alıntı, *Studies in Comparative Religion*, Winter-Spring, 1985.

"The Spirituality of Islamic Art", *The Encyclopedia of the Word Spirituality* içinde, vol. 20 (ed. Seyyed Hossein Nasr), London, Routledge and Kegan Paul, 1987.

"The Universality of Sacred Art", *The Unanimous Tradition* içinde (ed. Ranjit Fernando), The Institute of ttraditional Studies, Colombo, Sri Lanka.

Arapçadan Fransızcaya ve Daha Sonra İngilizceye Çeviriler

Letters of a Sufi Master (Mulay el-Arabî ed-Darkavî'nin *Resâil*'inin kısmi tercümesi), Bedfont, Middlesex, Perennial Books, 1973.

The Wisdom of the Prophets (İbn Arabî'nin *Fusûsü'l-Hikem*'inin kısmi tercümesi), Sherbourne, Beşhara, 1975.

Universal Man (Abdülkerim el-Cîlî'nin *el-İnsânü'l-Kâmil*'inin kısmi tercümesi), Sherbourne, Beshara, 1983.

309
AKLIN AYNASI

İtalyanca Kitaplar

L'Alchimia (Almancadan çev. Angela Terzani Staude), Turin, Boringhieri, 1961; (translated from the French by Ferdinando Bruno), Milan, Guanda, 1981.

Scienza moderna e Sagezza tradizionale (Fransızcadan çev. Angela Terzani Staude), Turin, Borla, 1968.

Siena, Città della Vergine (Almancadan çev. Gisella Burgisser), Milan, Archè, 1978.

L'Arte sacra in Oriente e Occidente (Fransızcadan çev.) Elena Bono), Milan, Rusconi, 1976.

Introduzione alle Dottrine esoteriche dell'Islam (Fransızcadan çev.)
Barbara Turco), Rome, Edizioni Mediterranee, 1979.

Simboli (Fransızcadan çev. Elisabetta Bonfanti Mutti), Parma,
All'Insegna del Veltro, 1983.

Chiave spirituale dell'Astrologia musulmana (Fransızcadan çev.),
Genoa, Basilisco, 1985.

İtalyanca Makaleler

"Una Chiave spirituale dell'Astrologia secondo Muhyiddin
ibn 'Arabî", *Rit'visla di Studii Iniziatici*, Naples, Ağus-
tos-Ekim 1947.

"Nota sul Profeta Mohamed", Frithjof Schuon'un *Forma e Sos-
tanza nelle Religioni*'sinin içinde", (Roma, Edizioni Me-
diterranee, 1984).

Arapçadan Fransızcaya ve Daha Sonra İtalyancaya Çeviriler

L'Uomo Universale (Fransızcadan çev. Giorgio Jannaccone), Ro-
me, Edizioni Mediterranee, 1981.

La Sapienza dei Profeti (Fransızcadan çev. Giorgio Jannaccone),
Rome, Edizioni Mediterranee, 1987.

Lettere d'un Maestro Sufi (Fransızcadan çev. Giorgio Jannacco-
ne), Milan, La Queste, 1987.

İspanyolca Kitaplar

Alquimia (çev. Ana María de la Fuente), Barcelona, Plaza y Janés, 1971.

La Civilización Hispano-Arabe (çev. Rosa Kuhn e Braban), Madrid, Alianza Editorial, 1977.

Esoterismo Islámico (çev. Jesús García Varela), Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

Sabiduría Tradicional y Ciencia Moderna (çev. Jordi Quingles ve Alejandro Cornicrro), Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

Símbolos (çev. Francesc Gutiérrez), Mallorca, José J. de Olene-ta, 1982.

Principios y Métodos del Arte sagrado, Buenos Aires, 1984.

İspanyolca Makaleler

"Nota sobre el Profeta Mohámed", *Forma e Sustancia en las Religiones*, Frithjof Schuon, capítulo sobre Mohámed (Madrid, Taurus Ediciones, 1981).

"El Simbolismo del Ajedrez", *Cielo y Tierra* (Barcelona), 1982.

"El Arte sagrado", *Cielo y Tierra* (Barcelona), No. 6, 1983/1984.

"Çoğu sanat tarihçisi öncelikle sanatçının kişiliği ile ilgilenmiş, ama sanat eserinin ortaya serebileceği manevi gerçeğe gözlerini kapamıştır. Onların kavramaya çalıştıkları böyle bir sanatsal ifadeye neden olan psikolojik dürtüdür. Şimdi bireycilik ya da psikolojizm olarak adlandırabileceğimiz bu akım, hiçbir zaman bireysel sorunların ya da deneyimlerin sahnesi olmamış İslam sanatının ruhundan olabildiğince uzaktır. Müslüman sanatçı, ilahi kanunlara 'boyun eğmesi' sayesinde güzelliği üretenin ya da yaratanın kendisi olmadığının; bir sanat eserinin ancak kâinatta mevcut düzene itaat ettiği oranda güzel olduğu ve bu yüzden evrensel güzelliği yansıttığı gerçeğinin her zaman bilincindedir: Bütün Prometeci yaklaşımları dışlayan bu bilinç daha çok İslam sanatına yüce ve kişiler üstü bir nitelik kazandırır. İslam düşüncesine göre sanat, semâvâtın hareketine hükmeden yasalar kadar kişiler üstü olduğunda, insana Allah'ı tanıtır."



İNSAN**SANAT**

İNSANSANAT- 07



9 789755 749501