

UNIVERSITETET I BERGEN

Mūrti

gudestatuer og darśan-bilder i hinduismen



Religionsvitenskap ved AHKR

Våren 2012

Torunn Birkeland

Mūrti



Forord

Det er med en blanding av følelser jeg skriver dette forordet. At forordet skrives, betyr at jeg nå bokstavelig talt skal sette det siste punktumet i en oppgave som har preget meg på godt og vondt de to siste årene. Selv om det skal bli godt å gjøre noe annet enn å sitte på lesesalen med mine medstudenter dag ut og dag inn uke etter uke, føles det også rart å skulle si at oppgaven er “ferdig.”

Det er mange jeg vil takke som på ulike måter har bidratt til at jeg har kommet i mål. Det er mange som må nevnes, og rekkefølgen er tilfeldig.

Først vil jeg takke min veileder Knut Axel Jacobsen for samarbeidet. Han har hjulpet meg på ulike måter, hvor den viktigste har vært å dele den enorme kunnskapen han har, og veiledet meg når jeg har forvillet meg på ville veier. Jeg vil også takke familien min som alltid har støttet meg. Av dem vil jeg gi en spesiell takk til morfar som ga meg økonomisk støtte da jeg drog til India på feltarbeid. Det samme gjorde mor, som også har kommentert og korrekturlest samtlige av oppgavene mine de siste 6 årene.

Da jeg var på feltarbeid i India fikk jeg bo sammen med kulturstudie-studenter. Kulturstudier tilbød meg med andre ord husly, et sosialt nettverk – hovedsaklig av Vestlige studenter – og et sikkerhetsnett som det var svært betryggende å ha i et fremmed land. Jeg vil gi en spesiell takk til Evelyn og Kjersti, to sjarmerende jenter med mye latter og humor. De var mine samboere i India og oppmuntret meg og viste interesse for prosjektet mitt under hele oppholdet, og var derfor en stor støtte de 10 ukene vi bodde sammen.

I India traff jeg Tameez som er født og oppvokst i Puducherry – byen jeg bodde og gjorde feltarbeid i. Jeg ønsker å takke ham for hans engasjement i å vise meg “the true India and the true Pondi (Puducherry).” Tameez var min hjelpende hånd i India som ikke bare viste meg sider av India jeg aldri hadde sett om det ikke var for han – han hjalp meg på alle mulige måter da jeg ble tilnærmet passløs i India, og måtte fly til den norske ambassaden i New Delhi.

Jeg har vært så heldig å fått sitte på lesesalen i Dokkeveien 2B med noen fantastiske medstudenter. Takk til dere alle sammen for hyggelige stunder. Jeg vil gi en spesiell takk til Anders og Daniel for all teknisk hjelp. Jeg vil også takke Vivian, Christina og Lene som har gitt god konstruktiv tilbakemelding på oppgaven, noe jeg setter stor pris på. Dere har alle bidratt på ulike måter slik at jeg har nådd målet.

En spesiell takk går til Lars, min kjære samboer, som på alle måter har støttet meg gjennom prosjektet.

Til slutt vil jeg takke alle informantene mine: Lalita, Mannan, Komali, Biren, Chandran, Advait, Mamata, Nabhi, Tiya, Tamira, Omesa, Raam og Jasmin. Hadde det ikke vært for dem, hadde ikke denne oppgaven sett ut slik den er i dag.

Å skrive denne masteroppgaven har vært spennende, lærerikt og krevende. Selv om jeg til tider har vært frustrert og ikke sett lyset i enden av tunnelen, har jeg fått erfare nok en gang at det er i motgang det går oppover.

Torunn Birkeland,

12. mai 2012, Dokkeveien 2B.

Innholdsfortegnelse

KAPITTEL 1: INNLEDNING	1
1.1: PROBLEMSTILLING	1
1.2: BEGRUNNELSE FOR VALG AV TEMA	2
1.3 METODEBRUK.....	4
1.3a: Tolkning av tidligere forskningslitteratur	4
1.3b: Ikonografi.....	4
1.3c: Feltarbeid	5
1.4: TIDLIGERE FORSKNING.....	5
1.5: OPPGAVENS STRUKTUR	7
1.6: BEGREPSAVKLARING.....	9
1.6a: Det lykkebringende og ikke-lykkebringende	9
1.6b: Hva er kunst?	10
1.6c: Visuelle former – gudestatuer og gudebilder	10
1.7: HINDUISMENS GUDEBILDER	10

DEL I

HINDUISTISKE VISUELLE FORMER AV DET GUDDOMMELIGE I

MAKROPERSPEKTIV

KAPITTEL 2: <i>MŪRTI</i>.....	17
2.1: NOEN DEFINISJONER AV <i>MŪRTI</i>	17
2.2: <i>BHAKTI</i>	18
2.3: HVORFOR LAGE <i>MŪRTI</i> ?.....	19
2.4: GUDSBEGREPET	20
2.5: OPPSUMMERING	22
KAPITTEL 3: <i>MŪRTI</i>ENS UTSEENDE.....	23
3.1: GUDENES UTSEENDE	23
3.1a: Kroppsdeler	24
3.1b: Hudfarger	27
3.1c: Gudenes attributter	28
3.2: VIṢṆUS, RĀMAS OG KṚṢṆAS ANTROPOMORFE UTSEENDE.....	30
3.2a: Viṣṇu	30

3.2b: Rāma	31
3.2c: Kṛṣṇa	31
3.3: ŚIVA	32
3.3a: <i>Līṅga</i>	33
3.3b: Naṭarāja	34
3.3c: Mahāyogin	34
3.3d: Umāpati.....	35
3.3e: Ardhanārīśvara.....	36
3.4: ŚAKTI.....	37
3.4a: Lakṣmī.....	38
3.4b: Durgā	40
3.4c: Kālī.....	40
3.5: HVORDAN GJENKJENNE GUDENE?.....	41
3.5a Gudenes relasjoner i den visuelle formen.....	42
3.5b: Gudenes <i>vāhana</i> og andre dyr	43
3.5c: Gudenes guddommelige domene.....	43
3.5d: Mer kunnskap gir mer trygghet	43
3.6: OPPSUMMERING	44
KAPITTEL 4: EN MŪRTI BLIR FØDT.....	45
4.1: DET FORMLØSE FORMES	45
4.2: GUDDOMMEN OG DEN VISUELLE FORMEN BLIR ETT	47
4.2a: Gudestatuer	48
4.2b: Gudebilder	51
4.3: <i>NAVAKALEVARA</i>	51
4.4: <i>SVAYAMBHŪ</i>	52
4.5: INNVIELSESRITUALET I LYS AV FREEDBERGS TEORETISKE PERSPEKTIV	53
4.5a: Menneskeskapte <i>mūrtier</i>	53
4.5b: Selvfødte <i>mūrtier</i>	54
4.6: OPPSUMMERING	55
KAPITTEL 5: RITUELL BRUK AV MŪRTIER	57
5.1: <i>DARŚAN</i>	57
5.1a: Å se og å betrakte.....	57
5.1b: <i>Darśan</i>	59
5.1c: Partene i <i>darśan</i> -forholdet	62
5.1d: Når og hvor <i>darśan</i> praktiseres.....	63
5.2: <i>PŪJĀ</i>	63

5.2b: Når og hvor <i>pūjā</i> praktiseres.....	67
5.3: HVORFOR <i>DARŚAN</i> OG <i>PŪJĀ</i> PRAKTISERES	70
5.4: OPPSUMMERING	75

DEL II

HINDUISTISKE VISUELLE FORMER AV DET GUDDOMMELIGE I

MIKROPERSPEKTIV

KAPITTEL 6: INFORMANTENE.....	79
6.1: PUDUCHERRY	79
6.2: GUDEBILDE-UTVALGET	80
6.3: IMAGE ELICITATION.....	80
6.4: INFORMANTENE MINE.....	81
LALITA.....	81
MANNAN, KOMALI OG BIREN	82
CHANDRAN.....	83
ADVAIT OG MAMATA	83
NABHI.....	83
TIYA OG TAMIRA.....	83
OMESA	84
RAAM OG JASMIN	84
KAPITTEL 7: ER GUDEN I <i>DARŚAN</i>-BILDET, ELLER ER <i>DARŚAN</i>-BILDET “BARE” ET BILDE AV GUDEN?	97
LALITA.....	98
MANNAN, KOMALI OG BIREN	98
CHANDRAN.....	99
ADVAIT.....	99
MAMATA	100
NABHI.....	100
TIYA.....	101
TAMIRA.....	102
OMESA	102
RAAM.....	103
JASMIN.....	104
KONKLUDERENDE OPPSUMMERING	105
KAPITTEL 8: HVOR BØR <i>DARŚAN</i>-BILDER Plasseres?	107
LALITA.....	107

MANNAN, KOMALI OG BIREN	108
CHANDRAN	108
ADVAIT	108
MAMATA	109
NABHI	109
TIYA	109
TAMIRA	109
OMESA	110
RAAM	110
JASMIN	110
KONKLUDERENDE OPPSUMMERING	110
KAPITTEL 9: HVILKE VISUELLE FORMER AV DET GUDDOMMELIGE ER MEST	
VIRKSOMME AV GUDESTATUER OG <i>DARŚAN</i>-BILDER?	111
STOR FORSKJELL	111
LITEN FORSKJELL	112
INGEN FORSKJELL	112
ANNET	112
KONKLUDERENDE OPPSUMMERING	113
KAPITTEL 10: INFORMANTENES BETRAKTNING AV <i>DARŚAN</i>-BILDEUTVALGET... 115	
GAṆEŚA, LAKŚMĪ OG SARASVATĪ	115
KĀMADHENU	116
VENKATEŚVARA	116
ARDHANĀRĪŚVARA	116
BABY-KRŚNA	117
MURUGAN, VALLI OG DEVAYANI	117
KĀLĪ	118
BHAGAVADGĪTĀ	118
RĀMA OG ŚĪTĀ	119
BAHUCHARAJI	119
KONKLUDERENDE OPPSUMMERING	120
KAPITTEL 11: KONKLUDERENDE AVSLUTNING	
SUMMARY	123
MINILEKSIKON	125
BILDELISTE	131
LITTERATUR	133
INTERNETTKILDER	134

Kapittel 1

Innledning

Hinduismen, religionen som rommer alt. Jeg har kommet ut av tellingen på hvor mange ganger jeg har fått høre min veileder – Knut A. Jacobsen – si “alt finnes i hinduismen. Hvis det er et fenomen som ikke er omtalt, betyr ikke det nødvendigvis at det ikke finnes – det kan kanskje bare bety at fenomenet ikke er registret i forskningslitteraturen enda.”

En side av hinduismen jeg som religionsstudent og tidligere kunststudent finner interessant, er hinduismen som *visuell religion*. “Hinduismen er fremfor alt en visuell religion,”¹ skriver Jacobsen. Hinduismen har flere templer og visuelle former av gudene sammenlignet med alle andre religioner.² Denne oppgaven har som mål å rette fokus på de visuelle formene som representerer det guddommelige – og som gjør hinduismens guder synlige og tilgjengelig. Mer konkret rettes fokuset mot hinduismens gudestatuer og “gudeplakater” – henholdsvis *darśan*-bilder (en underkategori av termen “gudeplakater”). Slike visuelle former kan forstås å være *mūrti*. *Mūrti* kan defineres som bolig for det guddommelige, eller selve guddommen i konkret form – slik som i gudestatuer og *darśan*-bilder. Det er nettopp *mūrti* i denne betydningen jeg behandler i denne oppgaven.

1.1: Problemstilling

Som jeg nettopp nevnte kan visuelle former i hinduismen forstås å være guddommelige. Visuelle former som har denne statusen kalles gjerne *mūrti*. Hovedspørsmålet i denne oppgaven er *hvordan betrakter hinduer visuelle former – henholdsvis gudestatuer og darśan-bilder – som oppfattes å være mūrti?* Som vi skal se i kapittel 2.1, kan *mūrti* som begrep defineres relativt enkelt. Likevel er *mūrti* mer enn “bare” et begrep. I denne oppgaven forsøker jeg ikke bare å presentere begrepet *mūrti*, men også si noe om hvorfor man tror *mūrtier* lages, hvordan de kan se ut – og hvorfor *mūrti* har flere utseender. Samtidig skal jeg beskrive hvordan indiske skulptører *kan* gå frem når de skal lage en gudestatue, og hvordan

¹ Knut A. Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen: visjon og tilbedelse av hinduismens store gudinne* (Oslo: Emilia, 2007), s. 59.

² Knut A. Jacobsen & Notto R. Thelle, *Hinduismen og buddhismen* (Kristiansand: Høyskoleforlaget, 1999), s. 123.

den deretter *kan* innvies og blir “guddommelig.” Disse *mūrti*ene brukes i rituelle kontekster, og de mest sentrale av disse – *darśan* og *pūjā* – vil bli presentert i denne oppgaven. For å vise at hinduismen er en dynamisk levende religion, vil jeg i oppgaven også rette fokus mot hvordan noen hinduer i dag betrakter *darśan*-bilder.

Oppgaven skal først og fremst generelt besvare spørsmålet om hva *mūrti kan* være – med hovedvekt på gudestatuer og *darśan*-bilder. Fordi hinduismen er svært mangfoldig – blant annet fordi den er sammensatt av ulike gudsforestillinger, hellige tekster, ritualer og læresystemer³ – er det utfordrende å presentere en generell forståelse av et begrep som kan forstås ulikt av ulike hinduer. Jeg har likevel forsøkt å skrive en slik generell forståelse. De sidene av *mūrti* jeg presenterer *kan* oppfattes annerledes av andre hinduer enn de jeg omtaler. Oppgaven er med andre ord ikke en beskrivelse av hva *mūrti er* og hvordan *mūrti oppfattes* – hvor alle de ulike forståelsene og variasjonene presenteres – men en beskrivelse av hva *mūrti kan* være og hvordan *mūrti kan* oppfattes med hjelp av noen konkrete eksempler.

1.2: Begrunnelse for valg av tema

Selv om jeg har studert kunsthistorie i 2 år og religionsfag i 4 år, har målet mitt de siste 3 årene vært å bli faglærer – henholdsvis i religion og kunsthistorie. De tre siste årene har jeg derfor valgt religionsemner med tanke på at jeg en dag skal undervise om de samme temaene på videregående nivå i skolen. Som pedagog ønsker jeg å ha generell kompetanse innen de tre største religionene, istedenfor å ha spisskompetanse i én religion eller trosretning. Da jeg skulle velge tema for masteroppgaven, var det hinduismen som stod for tur, ettersom jeg alt har fordypning i islam og norsk kristendom, begge fra Universitetet i Bergen. Fra Universitetet i Stavanger har jeg innføring i kristendom, religion og livssyn, samt årsstudium i kunsthistorie og årsstudium i form og farge.

Jeg tok tidlig et valg om å skrive en tilnærmet tverrfaglig masteroppgave hvor jeg ville forsøke å kombinere kompetansen i religionsvitenskap med den fra kunststudiene. Ettersom hinduismen utvilsomt er en meget visuell religion, var mulighetene for videre konkretisering av temaet svært mange. Da jeg måtte innskrenke temaene *hinduismen* og *kunst*, falt valget på hinduismens “gudeplakater” av to grunner. For det første var det nettopp hinduismens “gudeplakater” som fanget min interesse for hinduismen vårsemesteret 2009 i Hulda Garborgs hus i en forelesningstime holdt av universitetslektor Jon Skarpeid. Jeg ble fasinert

³ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 35.

av “gudeplakatene,” og ville vite mer om dem. Der og da visste jeg ikke at jeg to år senere skulle fordype meg i Indias “gudeplakat”-industri. Den andre grunnen for at valget falt på “gudeplakater,” er at “gudeplakatene” i hinduismen er en relativt ny industri som få har studert.

Da temaene for masteroppgaven var bestemt og arbeidet begynt, forstod jeg relativt tidlig at mine kunstkunnskaper fra Stavanger kom meg til kort, ettersom årsstudiet i kunsthistorie fokuserte på kunsten i Vesten med sentrum i Europa og Norge. Kunst er som et språk – man må kunne språket for å forstå samtalen. Skal man forstå kunsten i India, må man ha kjennskap og kunnskap om kunsten i India. Med andre ord var mine kunstkunnskaper fra Vesten til liten hjelp. Heldigvis tilbød UiB og universitetslektor og doktorgradsstipendiat Pål Steiner emnet *Religion og visuell kultur* for første – og foreløpig eneste gang – høsten 2010. Dette emnet fokuserte på møtet mellom visuell kultur og religionsvitenskap. Gjennom å jobbe med *Religion og visuell kultur*-emnet så jeg kunsten fra en annen side enn kunsthistorien hadde vist meg, nemlig hvordan religiøse menneske *bruker* kunsten i en religiøs kontekst. I tillegg til å belyse religion og kunst fra en ny og spennende vinkel, presenterte Steiner ulike teorier jeg viser til i denne studien.

Relativt sent i prosessen opplevde jeg at den oppgaven jeg holdt på å skrive ikke var den jeg egentlig ønsket å jobbe med. Teorien⁴ og empirien jeg jobbet med på det tidspunktet var problematisk å forene på en god måte. Derfor valgte jeg å endre problemstilling fra å bare fokusere på hinduismens “gudeplakater” med hjelp av Morgans teoretiske perspektiv, til å se på hinduismens visuelle former av det guddommelige som fenomen. Jeg valgte derfor å også fokusere på gudestatuer, men likevel beholde “gudeplakatene.” Den største hovedforskjellen fra det opprinnelige fokuset i oppgaven er oppgavens utgangspunkter. Oppgaven slik den er nå, har en generell teoretisk tilnærning som tar utgangspunkt i at visuelle former har evnen eller makten til å påvirke (religiøse) mennesker som utgangspunkt. Likevel er det empirien – det visuelle – som er utgangspunktet, som derfor styrer hvilke teorier jeg benytter meg av.

⁴ Teorien jeg tok utgangspunkt i på det tidspunktet, var en teori av David Morgan som er professor i Christianity and the arts og Humanities and Art History. En av hans teorier er at visuelle former har flere funksjoner for de som betrakter formene. Disse er å ordne tid og sted, å danne forestillinger om fellesskap, og å kommunisere med det guddommelige. Samtidig gir visuelle former det guddommelige konkret form, de samarbeider med andre medier (for eksempel tekst og musikk), de påvirker menneskers tanker, ideer og handlinger gjennom overtalelse eller magi, og de fjerner konkurrerende visuelle former og ideologier. En visuell form kan iverksette flere funksjoner samtidig, men trenger ikke iverksette mer enn én funksjon om gangen. David Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice* (Berkeley, CA: University of California Press, 2005), s. 55 og bokcoveret – på baksiden.

1.3 Metodebruk

De ulike metodene – bindeleddet mellom det konkrete materialet og den abstrakte teorien – jeg har benyttet meg av, presenteres kort i følgende avsnitt.

1.3a: Tolkning av tidligere forskningslitteratur

For å svare på problemstillingen har jeg benyttet meg av ulike metoder. Jeg har blant annet samlet inn det jeg opplever er relevant litteratur og behandlet og tolket den. Med andre ord består teksten av min tolkning og forståelse av tidligere forskning som jeg gjenforteller og setter sammen i en ny kontekst. Jeg har hentet relevant litteratur både i utgivelser som fokuserer på hinduismen som religion, kunsten i India og hinduismen, og teorier som anses å være universelle.

1.3b: Ikonografi

Fordi *mūrti* er noe visuelt har det å se, å betrakte og å studere “gudeplakater” vært en viktig måte å undersøke det visuelle i hinduismen på. Jeg har benyttet meg av metoden ikonografi – en metode som ble formet av Erwin Panofsky (1892–1968) som var professor i kunsthistorie. Ikonografi som metode skal hjelpe betrakteren å identifisere og forstå det man ser i et bilde. Metoden består av tre faser – den beskrivende, den analyserende og den tolkende.

I den første beskrivende fasen – hvor man identifiserer et bilde – er oppgaven å gjenkjenne sanseinntrykket som noe – for eksempel en skikkelse med menneskekropp som har fire armer og elefanthode, som sitter i en blomst med noe som ligner en øks, en blomst og en bolle med små kuler oppi i hendene. Ved det ene benet til skikkelsen er det en mus eller en rotte. Når man har satt ord på og beskrevet det man ser i bildet, skal man forsøke å analysere hva eller hvem man betrakter ut i fra sanseinntrykket. Man skal med andre ord identifisere betydningen av motivet. I dette tilfellet er det guden Gaṇeśa (se bilde nr. 1 s. 12). For meg som studerer hinduismen er denne “gudeplakaten” et kjent motiv, noe som gjør at jeg kan identifisere Gaṇeśa.⁵ Skal man kunne gjøre slike identifiseringer, må man tilegne seg kunnskap. Dersom man ikke har denne kunnskapen – og følgelig identifiserer sanseinntrykket som noe annet – vil man følgelig misforstå motivet. Vet man ikke hvem Gaṇeśa er, vil man heller ikke kunne si at sanseinntrykket representerer Gaṇeśa. Kunnskap som kan hjelpe en å tolke det man ser er derfor av essensiell betydning.

⁵ Et annet eksempel som kanskje flere vil kunne sette seg inn i, er å gjenkjenne et sanseinntrykk av en mann som er spikret på et kors å være et bilde av Jesus.

I den siste fasen av metoden skal man se på bildets dypere mening.⁶ Denne fasen har jeg ikke benyttet meg av. Jeg har med andre ord bare benyttet metoden for å identifisere bildemotivet, ikke tolke det i en større kontekst.

“For å få en dypere forståelse for den konteksten bildet er en del av, og for å forstå bildets rolle i brukernes religiøsitet, må man [...] utføre et feltarbeid. Man må observere bildet i dets omgivelser og snakke med [...] betraktere og brukere [av bildet]”⁷ skriver Hege Iren Markussen. For å få en slik forståelse, reiste jeg til India på feltarbeid.

1.3c: Feltarbeid

Richard J. Natvigs presentasjon om *Religionsvitenskapelig feltarbeid* i boken *Metode i religionsvitenskap* har vært min mal til å forstå – og mine retningslinjer i å utføre – et feltarbeid. Svært forenklet kan feltarbeid beskrives som innsamling av materiale om det fenomenet man studerer. Dette skjer ofte gjennom intervju og samhandling med mennesker og grupper – i fenomenets naturlige omgivelser⁸ – som eksempel å studere hinduismen i India. Jeg var på feltarbeid i byen Puducherry – som frem til 2006 het Pondicherry⁹ – i delstaten Tamil Nadu, høsten 2011 i 10 uker. Jeg intervjuet både studenter og arbeidstakere som var gifte eller single av begge kjønn. Intervjuene ble tatt opp via videokamera og deretter transkribert. For meg var det både spennende, givende og utfordrende å være i India som student som skulle utføre et feltarbeid. Jeg hadde aldri vært i India før, og kulturforskjellene oppleves som enorme. I del II – hvor mine observasjoner i India er hovedtema – vil jeg presentere intervju med bilder – *image elicitation* – som metode i kapittel 6.

1.4: Tidligere forskning

Kunsten og det visuelle i India er det skrevet mye om. De bøkene jeg har benyttet meg av i denne oppgaven er bl.a. *Hinduism and the Religious Arts* (1999) av Dr. Heather Elgood. Boken er en introduksjon om kunsten i hinduismen hvor hun hovedsakelig fokuserer på gudestatuer og templer. Professor Diana L. Eck fokuserer på den rituelle bruken av

⁶ I denne fasen ønsker man altså å undersøke om et konkret bilde kan si noe om for eksempel bildets produsent, tiden bildet ble til i, miljøet bildet ble til i, religionen bildet ble til i osv. Lars Olof Larsson, *Metodelære i kunsthistorie* ([Oslo]: Cappelen, 1997), s. 34 f.

⁷ Hege Irene Markussen, “Feltarbeid som metodisk strategi i møte med masseproduserte religiøse bilder,” i: *Metode i religionsvitenskap*, red. Siv-Ellen Kraft & Richard Johan Natvig (Oslo: Pax, 2006), s. 162.

⁸ Richard Johan Natvig, “Religionsvitenskapelig feltarbeid,” i: *Metode i religionsvitenskap*, red. Siv-Ellen Kraft & Richard Johan Natvig (Oslo: Pax, 2006), s. 203 f.

⁹ The Hindu, (online edition of India’s National Newspaper) “Bill to rename Pondicherry as Puducherry passed” <http://www.hindu.com/2006/08/22/stories/2006082207481000.htm> (nedlastet 24.04.12)

gudestatuer og templer med fokus på seerhandlingen *darśan* i boken *Darśan – seeing the Divine Image in India* (1998). *The Book of Hindu Imagery* (2005) av Eva Rudy Jansen – som er en innføringsbok i hinduismens ikonografi¹⁰ med fokus på bruken av de mest utbredte symbolene og attributtene i hinduismen – har vært svært nyttig. Artikkelen “Hindu iconography” av kunsthistorikeren Stella Kramrisch i *The Encyclopedia of Religion* (1987) – hvor Mircea Eliade var redaktør – er den artikkelen av Kramrish jeg først og fremst har benyttet meg av ut av hennes store bidrag om Indias kunst. Jeg har også funnet mye nyttig informasjon i Jacobsens introduksjonsbøker til hinduismen og Gudinnen – henholdsvis i bøkene *Hinduismen og buddhismen* (1999), *Hinduismen* (2003), *Hva er hinduisme* (2009) og *Hyllest til Gudinnen – visjon og tilbedelse av hinduismens store gudinne* (2007). Et utvalg av de mer inngående artiklene i *Brill’s Encyclopedia of Hinduism*, volum 1 og 2 – hvor Jacobsen er hovedredaktør – har også vært mye brukt. Fordi kunsten og det visuelle i India – med vekt på gudestatuer og templer – er et fenomen som har blitt studert over lengre tid, kunne litteraturen jeg har benyttet meg av også vært en annen.

Som vi skal se i kapittel 1.7, er hinduismens “gudeplakat”-industri et relativt nytt fenomen. Redaktørene Lawrence A. Babb og Susan S. Wadley ga i 1997 ut boken *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, en viktig bok i studiet av “gudeplakat”-industrien som fenomen. Her presenterer H. Daniel Smith produksjonen, markedsføringen og bruken av “gudeplakatene” i hinduhjem og andre settinger. Videre diskuterer han hvordan disse “gudeplakatene” har ført til en mobilitet av ikoniske symbol i India. Stephen R. Inglis fokuserer på påvirkningen kunstneren Kondiah (1898–1976) hadde på den moderne indiske kunsten, men han har også gitt ut flere artikler om “gudeplakat”-industrien som fenomen, og hvilke indiske kunstsjangere den bygger på. O.P. Joshi har studert “gudeplakatene” i lys av myter. Hans bok *Gods of Heaven, Home of God: A Study of Popular Prints* (1994) inneholder mange illustrasjoner, samt presentasjoner av hinduismens viktigste guder og deres opprinnelse, liv og hvordan de tilbes og feires av hinduer. Erwin Neumayer og Christine Schelberger har gitt ut boken *Popular Indian Prints* (2003) som tar for seg den tidlige historien av “gudeplakat”-industrien fra Raja Rava Varma (“gudeplakatens” far) tid, trykkepressen og utviklingen av industrien fra slutten på 1800-tallet. I boken *Gods in the Bazaar* (1994) berører Kajri Jain flere sider av industrien, men fokuserer mest på dens økonomiske side. Knut A. Jacobsen har skrevet artikkelen “The child manifestation of Śiva in

¹⁰ Ikonografi er et begrep som kan brukes på flere måter. I dette tilfellet brukes *ikke* begrepet som en metode, men for å definere typen av bilder. Hinduismens ikonografi vil da bety bildetypen i hinduismens. Markussen, “Feltarbeid som metodisk strategi [...]” s. 162.

contemporary Hindu popular prints” (2004) hvor han beskriver bruken av barnebilder av gudene, og bruken av barnet Śiva som en innovasjon på 1990-tallet. I nyere tid har også en annen type bilder som har flere likhetstrekk med “gudeplakatene” blitt undersøkt. Det er plakater av politikere og politiske spørsmål. Den forskningen som har vært på “gudeplakat”-industrien som fenomen, har altså sett på fenomenet generelt, “gudeplakat”-industriens tidlige historie, produksjonen, dens økonomiske side, hvilke tema som går igjen og typifisering av “gudeplakatene.”

De teoretiske perspektivene jeg benytter meg av er hentet fra feltet *visuell kultur*, hvor man studerer hvordan mennesker forholder seg til det visuelle, for eksempel bilder, statuer, relikvier og andre gjenstander mennesker oppsøker og kommuniserer med. Jeg har først og fremst hentet inspirasjon fra perspektivene til David Morgans i *The Sacred Gaze* (2005) og David Freedbergs bok *The Power of Images – Studies in the History and Theory of Response* (1989). Morgan fokuserer på hvordan visuelle former fungerer. Freedbergs fokus er hvordan mennesker fra ulike klasser og kulturer har respondert – og responderer – på visuelle former.

Så vidt jeg vet, eksisterer det ikke en studie som søker å kombinere disse tre feltene – hinduismens gudestatuer, “gudeplakater” og teoretiske perspektiv som belyser hvordan disse visuelle formene fungerer, oppfattes og betraktes av hinduer. Denne oppgaven er ment å være en slik studie. Det er meningen at den skal være en ballansert fremstilling der gudestatuer og “gudeplakater” får tilnærmet like mye oppmerksomhet. I neste underkapittel gir jeg en kort presentasjon av oppgavens struktur og temaene i de ulike kapitlene.

1.5: Oppgavens struktur

Oppgaven består av 2 deler og totalt 11 kapitler. Del I starter med kapittel 2 – *Mūrti* – hvor en mer inngående forklaring av begrepet *mūrti* og forholdet *mūrti* har til frelsesveien *bhakti* presenteres. Etter en påfølgende presentasjon om tanker man har gjort seg om hvorfor man begynte – og fortsatt lager *mūrtier*, følger en introduksjon om hinduismens gudsbegrep.

I kapittel 3 – *Mūrtienes antropomorfe ikonografi* – presenterer jeg hvordan hinduismen mest kjente *mūrtier* kan se ut – både innen *viṣṇuismen*, *śivaismen* og *śaktismen*. Kapitlet avsluttes med noen konkrete grep man kan anvende for å gjenkjenne gudene.

I kapittel 4 – *En mūrti blir født* – beskriver jeg hvordan en indisk skulptør *kan* gå frem når han skal gi den formløse guddommen form. Deretter presenterer jeg hvordan de menneskelagde *mūrtiene kan* innvies. Disse to presentasjonene er hovedsakelig basert på boken til Eck og boken til Elgood – samt *A Survey of Hinduism* (1994) av Klaus K.

Klostermaier. Jeg har valgt å flette disse ulike presentasjonene sammen, i stedet for å presentere dem hver for seg. Derfor er det viktig å presisere at de beskrivelsene jeg presenterer *ikke* nødvendigvis inneholder alle ritene jeg nevner under hvert ritual. Min fremstilling i kapittel 4 gir bare eksempler på hvordan disse ritualene *kan* praktiseres. Hinduismen er en mangfoldig religion med mange ulike praksiser, noe som også fører til at det er ulike rettesnorer for kunst i ulike deler av India.

I kapittel 5 – *Rituell bruk av mūrtier* – fokuserer jeg på den rituelle bruken av *mūrti* i ulike kontekster. Ritualene som presenteres er *darśan* og *pūjā*.

Kapittel 2–5 er del av del I – *Hinduistiske visuelle former av det guddommelige i makroperspektiv*. Denne delen omhandler analytiske perspektiv basert på tidligere litteratur. Delen er ment å være generell. Likevel inneholder den noen konkrete eksempler som viser til noe av hinduismens mangfold. Eksempelene gjør også det generelle materialet mer håndgripelig. I del II – *Hinduistiske visuelle former av det guddommelige i mikroperspektiv* – presenterer jeg mine observasjoner fra feltarbeidet i Puducherry. Delen inneholder kapittel 6–11. I motsetning til del I, er materialet i del II konkret.

Kapittel 6 – *Informantene* – inneholder en kort presentasjon av *image elicitation* som metode, en kort presentasjon av Puducherry, en presentasjon av mine 13 informanter, og de 10 *darśan*-bildene jeg og informantene snakket om. De tre hovedspørsmålene jeg diskuterte med informantene utgjør kapittel 7–9.

Kapittel 7 – *Er guden i darśan-bildet, eller er darśan-bildet “bare” et bilde av guden?* – inneholder informantenes svar på dette spørsmålet.

I kapittel 8 presenteres informantenes svar på spørsmålet – *Hvor bør darśan-bilder plasseres?* – som også er kapitlets tittel.

Kapittel 9 – *Hvilke visuelle former av det guddommelige er mest virksomme av gudestatuer og darśan-bilder?* – er en presentasjon med informantenes oppfattelse om de visuelle formenes virksomhet sammenlignet med hverandre.

I kapittel 10 – *Informantenes betraktning av darśan-bildevalet* – presenterer jeg det generelle og spesifikke informantene mine fortalte om de 10 *darśan*-bildene i svært korte trekk. Det innsamlende materialet jeg har fra intervjuene er omfattende, følgelig har jeg måttet ta noen valg om hvilke observasjoner jeg vil viderefremme. Jeg opplever det som riktig å presentere de observasjonene som viser til likheter og forskjeller – det vil si det generelle og det spesifikke.

Oppgaven avsluttes med kapittel 11 – *Konkluderende avslutning*. Etter del II kommer et minileksikon, hvor alle sanskritord skrevet med diakritiske tegn og guder nevnt i oppgaven er samlet med en kort forklaring.

Som en helhet søker oppgaven å illustrerer dynamikken i hinduismen ved å ta utgangspunkt i det generelle, og deretter gå mer i dybden ved å se på enkeltmennesker.

1.6: Begrepsavklaring

For å unngå misforståelser, er det kanskje nødvendig å påpeke hva jeg mener med visse begrep. De begrepene jeg mener bør presiseres nevnes påfølgende.

1.6a: Det lykkebringende og ikke-lykkebringende

I hinduismen er “det lykkebringende” og “ikke-lykkebringende” – eller det “gunstige” og “ugunstige” – en viktig begrepsmotsetning som anses å reflektere en naturlig inndeling av universet. Det er ofte tider og datoer som anses som mer eller mindre gunstige. Klostermaier skriver: “it is essential to know about the auspicious time; the astrologer, conversant with the movement of the celestial bodies and their various influences, is indispensable for the average Hindu in all important situations.”¹¹ Et eksempel som belyser dette, er at så å si alle hinduer velger bryllupsdato etter et møte med en *jyotiṣa* – en astrolog. Han vil så formidle når deres *muhūrta* – den lykkebringende time (for giftemål) er – etter å ha studert deres horoskop. Med andre ord er det ikke et fast mønster for når giftemål inngås. Astrologen må se på horoskopene til de det gjelder, og ut i fra det gi dem et svar. Likevel er det en del av året, noen dager i måneden, uken og tidspunkter på dagen som anses som mer eller mindre lykkebringende for ulike aktiviteter som for eksempel å føde, inngå ekteskap, kjøpe klær, starte en reise i en spesiell himmelretning, flytte, barbere seg, utføre en bestemt *pūjā*, innvie et tempel og så videre.¹² Generelt sett søker hinduer å utnytte det gunstige for å oppnå det som er godt, samt å unngå det ugunstige.¹³ Det at “få hinduer vil påbegynne et viktig prosjekt uten først å sjekke kalenderen eller kontakte en astrolog”¹⁴ viser hvor stor betydning begrepsmotsetningen har.

¹¹ Klaus K. Klostermaier, *A Survey of Hinduism* (Albany, NY: State University of New York Press, 1994), s. 326.

¹² Klostermaier, *A Survey of Hinduism*, s. 326–327; Knut A. Jacobsen, *Hinduismen* (Oslo: Pax, 2003), s. 213–215.

¹³ William J. Johnson, *A Dictionary of Hinduism* (Oxford: Oxford University Press, 2009), s. 38.

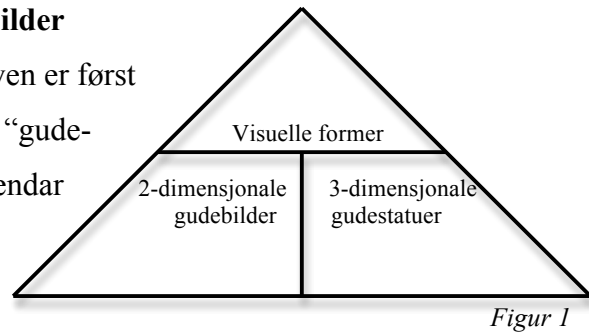
¹⁴ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 213.

1.6b: Hva er kunst?

Dette er viktig å bemerke at vårt kulturelle kunstbegrep – som er preget av forståelsen om at man bare skal se og *ikke* røre – ikke bør anvendes om den religiøse kunsten i hinduismen. Den kunsten jeg omtaler *kan* forstås som kunst. Likevel er denne kunsten noe mer. Den er *mūrti* – bolig for det guddommelige, eller selve guddommen i konkret form.

1.6c: Visuelle former – gudestatuer og gudebilder

De visuelle formene jeg omtaler i denne oppgaven er først og fremst gudestatuer og “gudeplakater.” Disse “gudeplakatene” kalles både “framing pictures,” “calendar art” og “god posters.” Selv om den mest brukte termen for disse bildene på norsk er “gude-



plakater,” har jeg valgt å bruke termen “gudebilder.” Det er fordi gudebildene lages i “alle” størrelser fra passfotostørrelse til plakatstørrelse på opp til flere meter. For meg føles det ikke riktig å omtale et gudebilde på ca 35 x 45 millimeter som en plakat, fordi jeg forstår begrepet “plakat” som en betegnelse om store bilder. Derfor bruker jeg termen “gudebilder.”¹⁵

I motsetning til gudebildene – som er 2-dimensjonale – er gudestatuene 3-dimensjonale. Når jeg snakker generelt om både gudebilder og gudestatuer, omtaler jeg de som visuelle former (se figur 1). “Visuelle former” er min oversettelse av “image/images.”

1.7: Hinduismens gudebilder

For litt mer enn 100 år siden oppstod et nytt visuelt fenomen i India som i dag er en integrert del av India og hinduismens diaspora.¹⁶ Dette fenomenet er hinduismens gudebilder.

Billedkunstneren som kalles gudebildenes “far” – inderen Raja Ravi Varma (1848–1906) – produserte romantiske bilder av hinduismens guder og gudinner slik de er skildret i *Purāṇa*-litteraturen – hinduismens gudfortellinger. Ravi Varma ga gudene og gudinnene et mer naturtro utseende som skulle bli – og fortsatt er – malen for hvordan gudene avbildes i hele India.¹⁷ Gudebildene selges for en billig penge, noe som gjør at de er tilgjengelige for alle.¹⁸

¹⁵ Hvorvidt begrepet brukes som en trykkeskikk har jeg ikke tatt stilling til.

¹⁶ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 232.

¹⁷ Knut A. Jacobsen, “The child manifestation of Śiva in contemporary Hindu popular prints,” *Numen* 51, 3 (2004): s. 240; Kajri Jain, *Gods in the Bazaar: The Economics of Indian Calendar Art* (Durham: Duke University Press, 2007), s. 32.

Gudebildene finnes så å si over alt – for eksempel i autorickshaver (Indias motorsykkel-taxier på tre hjul) i skoler, butikker, templer og kontorer. Fremfor alt er det i hinduenes hjem i deres *pūjā*-rom eller *pūjā*-område – det vil si rom eller områder for tilbedelse – at gudebildene er representert. Disse gudebildene er så populære at det skal godt gjøres å finne et hinduhjem uten et eller flere gudebilder.¹⁹

Hvert år masseproduseres gudebildene i millioner. Det er flere kunstnere som lager gudebilder, og M. Ramalingkum var en av dem. Han alene produserte mer enn 100 gudebilder i året, og hvert av disse ble utgitt i minst 100'000 eksemplarer²⁰ – og han er bare én av mange kunstnere. Mengden gudebilder som produseres og kjøpes er med andre ord enorm.

En konsekvens av gudebilde-industrien, er oppkomsten av nye visuelle fremstillinger av kjente guder – som for eksempel Śiva, Rāma, Hanumān, Gaṇeśa og Murugan – som barn.²¹ Følgelig kan man si at gudebildene har bidratt til å gi nytt liv til de hellige tekstene, fordi nye sider av gudene – samt mindre kjente myter og guder – nå visualiseres for første gang. En annen konsekvens, er at det med gudebildene ble mulig for enhver hindu å ha ikoniske fremstillinger av gudene hjemme i *pūjā*-rommet. En tredje viktig konsekvens, er hvordan gudebildene og andre populærkulturmedier har bidratt til en mobilitet av religiøse symboler. Lokale symboler – for eksempel lokale gudinner – krysser geografiske grenser, og blir tilgjengelig i et større geografisk område.

Gudebildene som sjanger inndeles gjerne i fire undersjangere ut i fra bildets motiv, tema og funksjon.²² Disse kalles *darśan*, *līlā*, *tīrtha* og *kathā*-bilder. Den største og viktigste undersjangeren – *darśan*-bilder – er den jeg først og fremst forholder meg til.

Darśan blir nøye presentert i kapittel 5. Kort fortalt betyr *darśan* “å se og bli sett av Gud”.²³ *Darśan*-bildene viser guddommen på samme måte som i tempelet, det vil si at de svarer til gudestatuene i tempelets skjødrom.²⁴ *Darśan*-bilder har et karakteristisk utseende (se bilde nr. 1 neste side):

¹⁸ Da jeg var i India høsten 2011, kostet et bilde i tilnærmet A3 størrelse 5 rupi som da tilsvarte ca. 60 norske øre.

¹⁹ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 232.

²⁰ Jacobsen, “The child manifestation of Śiva in contemporary Hindu popular prints”, s. 240., som viser til Inglis, Stephen R “*Suitable for framing: The Work of a Modern Master*,” i: *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, red. Lawrence A. Babb & Susan S. Wadley (1995).

²¹ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 232.

²² O. P. Joshi, *Gods of Heaven, Home of Gods: A Study of Popular Prints* (Jaipur: Illustrated Book Publishers, 1994), s. 3.

²³ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 257.

²⁴ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 232.



Bilde nr. 1: Gaṇeśa

Gudebilder der:

- 1) guden og/eller gudinnens ansikt ser direkte ut av bildet på betrakteren – og helst møter betrakteres blikk;
- 2) guden og/eller gudinnen bærer sine attributter i hans eller hennes guddommelige domene, og/eller står sammen med hans eller hennes *vāhana* – ridedyr, – ledsager og/eller familie;
- 3) gudene og/eller gudinnene bærer kroner (med unntak av Śiva) og/eller har en glorie eller guddommelig lys bak hodet;
- 4) gudene og/eller gudinnene er inaktiv. Noen unntak finnes, bl.a. spilling av *vīṇā* (Sarasvatī), dreping av demoner (Durgā og Kālī), og praktisering av *yoga* (Śiva); og
- 5) elementer som brukes i *pūjā*-ritalet – som for eksempel en tent lampe, blomster, røkelse og søtsaker – er plassert foran gudene, det vil si fremst i gudebildet

er *darśan*-bilder.²⁵

Alle disse elementene *må* ikke være med for at gudebilde skal kalles et *darśan*-bilde. Det viktigste er at guden i bildet ser på betrakteren slik at blikk-kontakt er mulig, noe som igjen gjør det mulig å praktisere *darśan*.

Līlā-bilder viser ulike hendelser fra mytene om gudene. Følgelig – og fordi gudenes blikk i *līlā*-bildene *ikke* er rettet mot betrakteren av gudebildet – brukes ikke *līlā*-bildene i tilbedelsesritualer på samme måte som *darśan*-bildene. *Līlā*-bildene brukes helst som dekor i oppholdsrom i hjemmet, samt til å styrke troen på gudene fordi de illustrerer gudenes liv.²⁶

Den tredje undersjangeren er *tīrtha*-bilder. De illustrerer pilegrimssteder – *tīrthaer* – og selges kun på pilegrimsstedet. Følgelig blir bildene et bevis og minne om pilegrimsferden som man gjerne dekorerer oppholdsrommet med – på samme måte som *līlā*-bilder.²⁷ Samtidig representerer disse bildene kraften til *tīrtha*-stedet.²⁸

Kathā-bilder er også en undersjanger av gudebildene selv om *kathā*-bildene ikke illustrerer gudene, men religiøse temaer som for eksempel en handling og hvilken *karma* (resultat på handlingen) man oppnår av den, helgener, *guruer* (religiøs leder) og så videre. Disse bildene brukes først og fremst i undervisningssammenhenger.²⁹

Sammenlignet med dagens gudebilder, har templer og gudestatuer en lang tradisjon i India. De ble dominerende da rituell praksis i form av tilbedelse av guddommen i statuer i templer –

²⁵ Joshi, *Gods of Heaven, Home of Gods*, s. 5 f.

²⁶ Joshi, *Gods of Heaven, Home of Gods*, s. 6 f.

²⁷ Joshi, *Gods of Heaven, Home of Gods*, s. 7 f.

²⁸ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 233.

²⁹ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 233.

guddommens kongelige palass – ble en sentral del av hinduismen og India. Denne rituelle praksisen kalles *bhakti*, og er den veien til – eller er måten å oppnå frelse på – som er mest utbredt i hinduismen i dag. Ekspertene har ulike ideer om *bhaktis* oppkomst, men det virker som om det er en generell enighet om at *bhakti* oppstod i Sør-India og spredde seg derfra til Nord-India.³⁰ I dag har India et enormt antall templer, og dette antallet hadde trolig vært større hadde det ikke vært for muslimenes ødeleggelser av templer, samt om de muslimske herskerne hadde tillatt hinduene å bygge flere templer. De første førti årene etter India ble selvstendig i 1947 bygget man flere templer enn hva som ble bygget de foregående 500 årene – og det bygges fortsatt templer.³¹

Det gudebildene og gudestatuene har felles, er at de synliggjør det usynlige – en sentral side ved hinduismen som visuelle religionen. Ettersom gudebildene har en tendens til å vise flere detaljer enn gudestatuene, er det gudebildene som i størst grad gir uttrykk for gudenes utseende. Gudebildene viser gudene slik hinduene antar at de ser ut. Med andre ord er virkningene av hinduismens gudebilder svært viktige.

³⁰ Per Kværne et al., *Religionsleksikon: religion og religiøse bevegelser i vår tid* (Oslo: Cappelen akademisk, 2002), s. 52.

³¹ Klostermaier, *A Survey of Hinduism*, s. 312.

DEL I

Hinduistiske visuelle former

av det guddommelige i

makroperspektiv

Kapittel 2

Mūrti

Dette kapitlet inneholder en presentasjon av ulike definisjoner litteraturen bruker om *mūrti*, *mūrti*s forhold til frelsesveien *bhakti*, en presentasjon om tanker man har gjort seg om hvorfor man begynte og fortsatt lager *mūrtier*, og en introduksjon om hinduismens gudsbegrep.

2.1: Noen definisjoner av *mūrti*

Guds form

I hinduismen kan det guddommelige manifestere seg i alle konkrete former. Følgelig kan både statuer, mennesker, dyr eller naturlige former (for eksempel et tre, en elv eller en steinhaug) være – eller bli bosatt av – det guddommelige. Alle former det guddommelige går inn i, kalles *mūrti*. *Mūrti* forstås som selve guddommen i konkret form, altså guds form. En *mūrti* er følgelig ikke et bilde av – eller noe som ligner på – guddommen. *Mūrtien er guddommen*.³²

Elgood beskriver *mūrti* som: “the deity itself in concrete form,”³³ mens Eck skriver at *mūrti* defineres som “anything which has definite shape and limits,” “a form, body, figure” eller “an embodiment, incarnation, manifestation”³⁴ i en sanskrit-ordbok. Klostermaier – som skriver at *mūrti* bokstavelig betyr “embodiment” – skriver også at *mūrti* teknisk betegner “the images of the divinities, made of metal, stone, or wood but sometimes also of some perishable material for special purposes.”³⁵ Jacobsen beskriver *mūrti* som “gudestatue.”³⁶ Samtidig påpeker Jacobsen at det guddommelige er mer enn *mūrtien* – det guddommelige finnes ikke bare i konkrete former. Spesifikke personifikasjoner av det guddommelige kan være til stede i mange visuelle former samtidig.³⁷

Det er med andre ord få som eksplisitt nevner gudebilder som en form for *mūrti*. Ifølge

³² Heather Elgood, *Hinduism and the Religious Arts* (London: Cassell, 1999), s. 14; Diana L. Eck, *Darśan: Seeing the Divine Image in India* (New York: Columbia University Press, 1998), s. 38; Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 210.

³³ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 14.

³⁴ Eck, *Darśan*, s. 38 som viser til V.S. Apte, *Sanskrit-English Dictionary*, 3 vols. (Poona: Prasad Prakashan, 1957).

³⁵ Klostermaier, *A Survey of Hinduism*, s. 312.

³⁶ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 260.

³⁷ Meddelt i et veiledningsmøte.

teksten *Śrīmad Bhāgavata Purāṇa* i del 11 kapittel 27 vers 12, kan en *mūrti* formes i åtte materialer. Disse er stein, tre, metall, sandeltre-masse (eller et annet materiale som er formbart) sand, verdifulle steiner, bilder unnfanget i sinnet, og fysiske bilder³⁸ – noe som betyr at det finnes litteratur som anser gudebilder å kunne være *mūrti*.

Det guddommelige anses å kunne manifestere seg i *mūrtien* permanent eller midlertidig.³⁹ Denne ideen skal vi se nærmere på i kapittel 5, hvor den rituelle bruken av *mūrtier* er tema. Ettersom *mūrtier* anses som selve guddommen, tilbes de daglig, først og fremst i templer og i *pūjā*-rom i hinduhjem.

De formene for *mūrti* jeg tar for meg er først og fremst gudestatuer og *darśan*-bilder – fordi jeg har observert at *darśan*-bilder kan anses å være *mūrti*. Noen naturlige *mūrtier* nevnes også, fordi naturlige – eller selvfødte *mūrtier* – anses å være spesielt virksomme blant hinduer.

Det var først da *bhakti* oppstod som en vei til frelse at *mūrtiene* ble mangfoldiggjort i templene.⁴⁰ Ettersom *mūrti* oppstod samtidig med oppkomsten av tilbedelsesritualer foran gudestatuer – som i dag er dominerende i hinduismen – skal vi nå se på viktige element med denne frelsesveien.

2.2: *Bhakti*

Hengivelsesdisiplin

Hinduismen rommer ideen om at det er ulike veier til frelse. Ideen poengterer at ettersom menneskene er forskjellige, må det finnes ulike veier til frelse.⁴¹ De ulike frelsesveiene – erkjennelsens vei, handlingens vei, og hengivelsens vei – diskuteres i *Bhagavadgītā*. Hinduer flest anser disse veiene som likeverdige, og kombinerer disse i sin religiøse praksis. Likevel er det *bhakti* som er mest utbredt.⁴² *Bhagavadgītā* hyller hengivelsesdisiplinen *bhakti* som frelsesvei fordi den lover frelse til alle – uavhengig av kaste, kjønn og alder. Derfor oppfattes *bhakti* å være den sikreste og enkleste veien til frelse for alle.

En som utfører *bhakti* kalles en *bhakta*. *Bhaktaer* velger selv hvilken gud de ønsker å tilbe, og hvordan de ønsker å tilbe guden. *Bhaktaene* har med andre ord stor frihet.⁴³ Noen tilber

³⁸ Sadhu Vivekjiandas, *Hinduism: An Introduction* (Ahmedabad: Swaminarayan Aksharpith, 2011), vol. 1, s. 48.

³⁹ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 210.

⁴⁰ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 210.

⁴¹ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 35.

⁴² Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 49–51.

⁴³ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 49–51.

guden som en bror (for eksempel Rāma), et barn (for eksempel Kṛṣṇa), en mor (for eksempel Kālī), eller en elsker (for eksempel Kṛṣṇa).⁴⁴ De hinduer som velger å ha en yndlingsgud, for eksempel Śiva – og ønsker å *bare* tilbe ham – benekter likevel ikke eksistensen av andre guder.⁴⁵ Det er heller vanlig å organisere gudene i et hierarki hvor en gud tilber en annen for synliggjøre makt og autoritet – altså hvem som fortjener tilbedelse. Hvem som tilber hvem skifter ofte. Som eksempel blir Viṣṇu tilbedt av Śiva i *viṣṇuittiske* tekster, mens i *śivaittiske* tekster blir Śiva tilbedt av Viṣṇu.⁴⁶ *Bhaktaer* tilber en eller flere *iṣṭadevatāer* – en valgt gud.⁴⁷

En viktig grunn til oppkomsten av gudestatuene – og templene som huser dem – er ideen i *bhakti* om at guddommen er tilgjengelig i gudestatuer for tilbedelse og responderer på tilbedelsen de får. Noe av det mest sentrale i *bhakti* er kjærlighet til Gud. *Bhaktaer* lengter etter å komme til guddommens verden og forening med det guddommelige som *bhaktaene* vet de er skilt fra. Samtidig ønsker *bhaktaene* en visjon av, eller et møte med guddommen. Å få en åpenbaring av Gud skjer bare når guden selv ønsker å åpenbare seg, og slike åpenbaringer er kanskje hinduismens viktigste og mest sentrale religiøse opplevelse.⁴⁸ Disse åpenbaringene er ikke hverdagskost. Ofte kommer slike åpenbaringer kun etter lang askese. Seerhandlingen *darśan* er ifølge Jacobsen et uttrykk om at man ønsker en slik åpenbaring.⁴⁹

2.3: Hvorfor lage *mūrtier*?

Mellomleddet

Ifølge Elgood omtaler *Viṣṇudharmottara Purāṇa* del 3 kapittel 1 og 46 menneskeskapt kunst.⁵⁰ Teksten sier at visuelle former av det guddommelige oppstod fordi mennesket hadde mistet evnen til å se gudene. I tidligere tider (*yugaer*) – nærmere bestemt *kṛtayuga*, *tretāyuga* og *dvāparayuga* – kunne mennesket se gudene med sine egne øyner. Hver periode er dårligere enn den forrige, og *kaliyuga* er den dårligste.⁵¹ I *kaliyuga* – som er den tiden vi lever i nå – har mennesket mistet evnen til å se Gud. Ifølge Elgood ble *brahman* – ifølge hinduistisk tradisjon – gitt form for å være mellomledd eller formidler for å hjelpe mennesket å se det guddommelige. Slik er *mūrtien* en hjelp for mennesket til å meditere over – og tilbe – den

⁴⁴ Kværne et al., *Religionsleksikon*, s. 52.

⁴⁵ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 80.

⁴⁶ Kenneth Valpey, “Pūjā and Darśan,” i: *Brill’s Encyclopedia of Hinduism*, ed. Knut A. Jacobsen (Leiden: Brill, 2010), vol. 2, s. 385 f.

⁴⁷ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 150.

⁴⁸ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 225.

⁴⁹ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 225.

⁵⁰ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 16 og 40

⁵¹ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 48 f.

formløse gud.⁵² Hinduismens *mūrtier* er med andre ord – ifølge Elgood – et hjelpemiddel eller mellomledd.⁵³ Kramrisch skriver at *mūrtien* er et hjelpemiddel for å synliggjøre det usynlige slik at mennesket kan se fundamentale aspekter ved universet som det fysiske øyet ikke oppfatter.⁵⁴ Hvem eller hva er det mennesket ikke oppfatter? Med andre ord: hva eller hvem er *brahman*?

2.4: Gudsbegrepet

En eller mange, med eller uten form, mann eller kvinne, passivt eller aktivt?

Hinduer tilber flere guder som anses å være personifikasjoner av *brahman*. *Brahman* – den guddommelige virkelighet – har flere sider som på sett og vis er motstridende. *Brahman* er *nirguṇa*, det vil si transcendent, uten form, kvaliteter og attributter. Han er utenfor den sanselige verden – han overstiger det synlige – og kan følgelig ikke beskrives. Samtidig er *brahman saguṇa*, det vil si en gud med form, kvaliteter og attributter – altså beskrivbar.⁵⁵

I hinduismen har guddommen fire potensielle kjønn. Guden kan være enten mann, kvinne, både mann og kvinne, eller verken mann eller kvinne.⁵⁶ *Brahman nirguṇa* kan ikke beskrives – følgelig er han verken mann eller kvinne.⁵⁷ *Brahman saguṇa* derimot, kan enten være mann eller kvinne. Gud som både mann og kvinne kommer til uttrykk i foreninger av en mannlig guddom og hans ledsager, for eksempel Kṛṣṇa og Rādhā, eller Śiva og Pārvatī.⁵⁸ Dette uttrykkes visuelt på forskjellige måter, og noen av dem vil jeg komme tilbake til.

En annen måte å spekulere rundt det guddommelige på, er å beskrive det guddommelige som *prakṛti* og *puruṣa*. Det passive – *puruṣa* – er formløshet og bevissthet, mens det aktive – *prakṛti* – er det materielle prinsipp med form som følgelig er skapende. Gudene og gudinnene har ulike aktivitets-roller, men når det maskuline og feminine forenes, representerer de alle sidene av det ytterste prinsipp.

Gudene i hinduismen har mange tilnavn eller betegnelser som beskriver guden ut i fra hvilke funksjoner de har, hvilke bragder de har gjennomført, gudens utseende og så videre. Når guden utfører en spesiell funksjon, rolle eller lignende, omtales han eller hun gjerne bare med tilnavnet, ikke selve hovednavnet – noe som vil bli belyst bl.a i kapittel 3.3.

⁵² Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 16.

⁵³ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 27.

⁵⁴ Stella Kramrisch, "Iconography: Hindu iconography," i: *The Encyclopedia of Religion*, ed. Mircea Eliade (New York: Macmillan, 1987), vol. 7, s. 40.

⁵⁵ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 77; Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 25–27 og 60.

⁵⁶ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 25.

⁵⁷ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 26.

⁵⁸ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 28 f.; Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 77 f.

Hinduismen inndeles gjerne i tre “ismer” som har ulike tekstlige og teologiske tradisjoner. Omtrent 70% av alle hinduer kobles til tradisjonen *viṣṇuismen* som fokuserer på guden Viṣṇu og/eller hans inkarnasjoner eller *avatāraer*. Omtrent 28% kobles til *śivaismen* – tradisjonen der guden Śiva og hans familie står i sentrum. De resterende 2 prosentene kobles til *śaktismen*, tradisjonen som tilber Gudinnen og/eller hennes manifestasjoner som den høyeste guddom.⁵⁹ Samtidig nevner Jacobsen at omtrent 75% av all gudstilbedelse i Nord-India, og omtrent 50% av all gudstilbedelse i Sør-India er rettet mot gudinnene, noe som viser at tilbedelse av gudinnene er svært utbredt.⁶⁰ Selv om en *viṣṇuitt* tilber Kṛṣṇa, eller en *śivaitt* tilber Murugan, betyr ikke det at de ikke tilber en eller flere gudinner i tillegg. Selv om mange anser sin gud som den høyeste guddom, vil man også tilbe den eller de gudene som er gud for spesielle områder. Mange studenter vil i følge mine informanter tilbe Sarasvatī, som er gudinnen for kunnskap, i forkant av en viktig prøve. Dette gjør de fordi det er lykkebringende å tilbe henne, selv om studenten har en annen gud eller gudinne som sin *iṣṭadevatā*. Likevel er det verdt å nevne at denne inndelingen av ismer ikke oppfattes som viktig av mange hinduer. De opplever generelt at den religiøse praksisen og templene er svært like, uavhengig av hvilken gud som oppfattes å bo i tempelet.⁶¹

En god beskrivelsen av *brahman* kan være “både/og.” *Brahman* er verken mann eller kvinne, både passiv og aktiv, sansbar og “usansbar,” og har mange navn.

Som tidligere nevnt ønsket man å gi *brahman* form som et mellomledd mellom denne verden og det transendente for å lettere komme i kontakt med det som er hinsides. *Brahman* visualiseres på flere måter, og de ulike visuelle formene viser ulike sider og kvaliteter *brahman* har. Disse sidene kan i noen tilfeller være selvmotsigende. Viṣṇu, Śiva og Śakti – hinduismens viktigste sider eller tolkninger av *brahman* – har også mange ulike former som alle viser ulike sider ved dem. I *trimūrti*-begrepet ses Gud som tre former med tre ulike funksjoner i universet. Disse var opprinnelig skaperen Brahmā, opprettholderen Viṣṇu og ødeleggeren Śiva, men da gudinnertradisjonen og dens teologi oppstod rundt 500 e.v.t., overtok gudinnen skaperfunksjonen.⁶² Det er likevel vanlig at hinduer anser den guden eller gudinnen de tilber (*iṣṭadevatā*) både som skaper, opprettholder og ødelegger.⁶³

⁵⁹ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 77.

⁶⁰ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 31.

⁶¹ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 92 f.

⁶² Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 79; Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 26.

⁶³ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 79.

2.5: Oppsummering

De definisjonene som i dag beskriver *mūrti* – som er flere enn de jeg har presentert – påpeker at den vanligste visuelle formen for *mūrti* er gudestatuene – som hovedsakelig finnes i templene og andre rituelt rene steder der rituell praksis foregår. Disse *mūrtiene* har preget hinduismen og India omtrent like lenge som *bhakti* – kanskje for å være mellomledd mellom guddommen og tilbederne, fordi det fysiske øyet ikke er i stand til å se alt i universet. Det eksisterer flere måter å spekulere rundt det guddommelige på, men en *generell* forståelse er at hinduismens guder og gudinner er synlige former av *brahman* – væren, bevissthet og salighet⁶⁴ – det usynlige og formløse.

I neste kapittel skal vi se på de mest kjente formene av det formløse – ulike former av den formøse *brahman* – med fokus på hvordan den ytterste virkelighet ser ut ifølge hinduismen.

⁶⁴ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 336.

Kapittel 3

Mūrtiens utseende

Som jeg nevnte i kapittel 1.7, er gudestatuerne og gudebildene den viktigste kilden til å danne et inntrykk og en forståelse av gudenes utseende. Ettersom gudebilder og gudestatuer er svært vanlige i India, er det vanskelig å *ikke* la seg påvirke av disse visuelle formene. I dette kapitlet presenterer jeg kjennetegn med gudenes utseende som beskrives i ulik litteratur. Samtidig velger jeg å presentere egne tanker jeg har dannet meg om gudenes utseende. Presentasjonen som følger er ment å angå både gudestatuer og gudebilder – men kapitlet omhandler først og fremst gudenes antropomorfe utseende i gudebildene. Dette materialet er enormt, og jeg har ikke mulighet til å dekke det – men det er heller ikke målet. Jeg ønsker å gi en generell presentasjon om hvordan hinduer oppfatter at gudene ser ut, og si noen ord om hvorfor de har de utseendene de har i ulike fremstillinger. I tråd med resten av oppgaven, vil jeg både si noe generelt om gudenes utseende, og også si noe konkret. Det konkrete i dette kapitlet er utseende til Viṣṇu, Rāma, Kṛṣṇa, Śiva, Lakṣmī, Durgā og Kālī (samt Sarasvatī i kapittel 3.1c). Avslutningsvis i kapitlet vil jeg presentere noen grep man kan benytte for å gjenkjenne hinduismens guder og gudinner.

3.1: Gudenes utseende

Utseende til det usynlige

Hinduismens guder har et karakteristisk utseende. Jeg velger å se på utseende fra to perspektiv. Det første jeg ser på er gudenes kropp, hvor kroppsdelene og hudfarger er hovedfokuset. Det andre jeg ser på er gudenes tilbehør. Med tilbehør mener jeg alt det gudene har på seg og bærer, som klær, smykker, hodeplagg og attributt de holder i hendene.

Former av det guddommelige kan fremstilles både ikonisk, anikonisk og hybridisk. Jeg vil nå hovedsakelig fokusere på gudenes ikoniske utseende. Gudene har mange likhetstrekk med mennesket, men – som Jacobsen formulerer det – “Guder er ikke menn. Gudinner er ikke kvinner.”⁶⁵ Gudene er overnaturlige vesener.⁶⁶ For å uttrykke dette når den visuelle formen er

⁶⁵ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 70.

menneskelignende, gis gudene flere kroppsdelar enn mennesker, samt unaturlige hudfarger.⁶⁷

3.1a: Kroppsdeler

Så å si alle gudene i hinduismen har ett ekstra par armer, det vil si at de totalt har fire armer – to på hver side av kroppen. Antall armer gudene har er alltid et partall, og det vanligste er at gudene har 4 armer,⁶⁸ der den ene armen er foran den andre. Hanumān, Rāma og Kṛṣṇa er unntak fra denne normen. De har oftest bare to armer – i hvert fall i gudebildene. Det er fordi Rāma og Kṛṣṇa er født som mennesker og Hanumān er en ape. Følgelig er deres former mer naturalistiske.

Hvor mange hoder gudene har varierer, og dette antallet kan være både oddetall og partall. De fleste gudene fremstilles med ett hode, men skaperguden Brahmā har ofte fire hoder (et i hver himmelretning), for å vise at han er allvitende og allskuende.⁶⁹ Śiva, Hanumān og Gaṇeśa kan ha opp til fem hoder – noe gudinnen Gāyatrī (en *avatāra* av Sarasvatī) – også kan ha (bilde nr. 2). Det er spennende at Gāyatrīs hoder i en og samme form har tre ulike farger – mens de andre gudene med mange



Bilde nr. 2: Gāyatrī



Bilde nr. 3: Hanumān med 5 hoder

hoder har samme farge på alle hodene. Jeg har kommet over en form av Hanumān som har fem hoder der hvert hode kan vise til Viṣṇu (bilde nr. 3). Hodet bakerst i denne formen til høyre (det vil si det vi oppfatter som venstre) tilhører Varāha – Viṣṇus tredje *avatāra* (hybriden med villsvinhode og menneskekropp). Hodet fremst til høyre tilhører Viṣṇus reisedyr – ørnen Garuḍa. Hodet i midten tilhører Hanumān. På venstre side (det vi oppfatter som høyre) lengst fremme, er hodet til Nṛsiṃha – Viṣṇus fjerde *avatāra* (hybriden med løvehode og menneskekropp). Det siste hodet tilhører Hayagrīva. Ifølge Johnson kan Hayagrīva både være Viṣṇus 18. *avatāra* som reddet *Vedaene*, eller han kan være

⁶⁶ Begrepet “overnaturlig” er svært omdiskutert, og den diskusjonen får ingen plass i denne oppgaven. Når jeg bruker begrepet, mener jeg vesener som har egenskaper ut over det “normale” og som innehas først og fremst av guder. Egenskaper som å kunne fly, eller å kunne bære eller holde et fjell i hendene, anser jeg som overnaturlige egenskaper.

⁶⁷ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 227.

⁶⁸ Kramrisch, “Iconography: Hindu iconography,” s. 40.

⁶⁹ Han hadde egentlig fem hoder, men det femte ødela Śiva. Jacobsen, *Hinduismen*, s. 93; Margaret Stutley, *The Illustrated Dictionary of Hindu Iconography* (London: Routledge & Kegan Paul, 1985), s. x i introduksjonen.

hesteskikkelsen som stjal *Vedaene* fra Brahmā.⁷⁰ Her har altså én form fem ulike hoder i en og samme kropp. En annen form som fremstilles med mange hoder, er *trimūrti*-“gruppen” – Brahmā, Viṣṇu og Śiva – der hvert hode representerer en gud.⁷¹ To guder – eller to sider av den ytterste virkelighet – kan dele et hode, der hver gud utgjør en halvdel fra topp til tå. Ardhanārīśvara (Śiva som halvt kvinne) og Harihara – en form satt sammen av Hari (en form av Viṣṇu) og Hara (en form av Śiva)⁷² – er eksempler på slike foreninger (bilde nr. 29 s. 89 og utsnitt i bilde nr. 4 på neste side).

Et siste karakterisk trekk med gudenes hoder, er at noen guder har menneskelignende kropp fra halsen og ned, og dyrehode istedenfor menneskehode. Jeg har bare sett mannlige guder med dyrehode – hvor Gaṇeśa og Hanumān er de som fremstilles hyppigst – men det betyr ikke at det ikke *kan* finnes gudinner med dyrehode og menneskekropp. Kāmadhenu – en hellig ku som oppfyller ønsker – visualiseres av og til som ku fra halsen og ned med et kvinnehode – som er motsatt i forhold til for eksempel Gaṇeśa som har dyrehode og menneskekropp. De mannlige gudene fremstilles sjeldent med skjegg. Brahmā er et unntak fra denne normen. Śiva kan ha skjegg eller bart, men dette er uvanlig.⁷³

Det er noen generelle trekk som går igjen hos svært mange guder. Ifølge Elgood står det i *Viṣṇudharmatorra* – i del 3 kapittel 35 i – at gudens ansiktsuttrykk skal være behagelig, samt at ansiktet skal være vakkert med velformede kinn.⁷⁴ Som bilde nr. 4 viser, er gudenes ansikter svært like i gudebilde-industrien, og det er vanskelig å gjenkjenne – og skille – den ene guden fra den andre ved å se etter kjennetegn i ansiktet. Noen unntak finnes, og det er først og fremst de gudene som har svært karakteristiske ansikt – altså først og fremst gudene som har dyrehode. Śiva er også et unntak på grunn av hans tredje øye i pannen, og det faktum at han ikke bærer en krone. Gudinnen Kālī skiller seg også ut, fordi hun er den eneste gudinnen som både har svart eller blå hudfarge, et tredje øye i pannen, samt at hun ofte stikker ut tungen og har bustete hår.

Jeg opplever at de mannlige gudene ofte har flere feminine trekk. Spesielt i gudebildene har de mannlige gudene røde kinn og lepper, samt lange øyenvipper. De to ansiktsdelene til Śiva og Pārvatī som sammen danner ett ansikt i Ardhanārīśvara er så å si identiske – det

⁷⁰ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 140; exotic india, “Hanuman” (16.03.12)

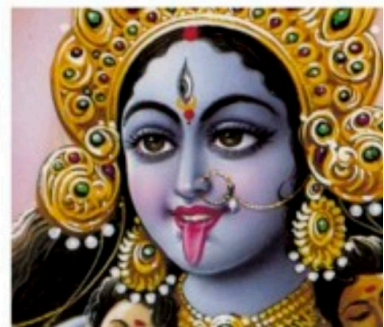
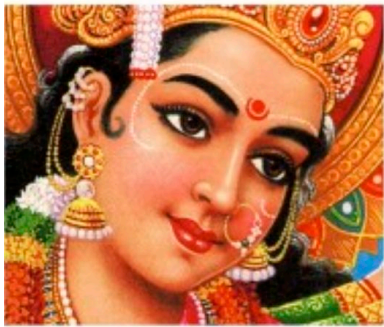
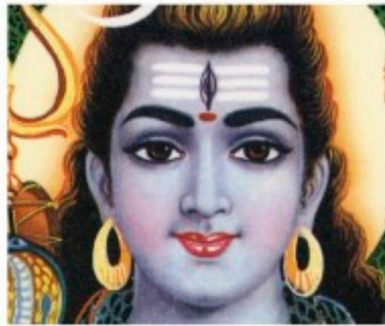
<http://www.exoticindiaart.com/product/sculptures/five-headed-pancha-mukhi-hanuman-RD64/>

⁷¹ Denne fremstillingen kalles også Hari-Hara-Pitāmaha (Viṣṇu, Śiva og Brahmā). Margaret Stutley, *The Illustrated Dictionary of Hindu Iconography*, s. x i introduksjonen.

⁷² Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 138.

⁷³ Under mitt opphold i India – hvor jeg bladde igjennom alle bunkene med gudebilder jeg kom over – fant jeg bare ett gudebilde av Śiva med skjegg, og ingen av ham med bart.

⁷⁴ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 30 og 42.



Rāma
Harihara
Lakṣmī
Durgā
Kālī

Viṣṇu
Śiva
Sarasvatī
Murugan
Kālī

Kṛṣṇa
Ardhanārīśvara
Pārvatī
Bahucharaji
Kālī

samme er tilfellet i Harihara. Det er ikke lett å se hvem som er hvem i de sammensmeltede formene bare ved å se på ansiktene. Det er bl.a. Śivas tredje øye i pannen – som også Kālī og Durgā har⁷⁵ – som gjør vi kan se hvilken del i formen som illustrerer Śiva. Så å si alle gudene har store øyner, og hvorfor de fremstilles slik, skal jeg komme tilbake til i kapittel 5.1b.

I tillegg til ekstra armer og hoder, kan gudene også ha ekstra ben, men det er svært sjeldent. Kālī-bildet på s. 92 er et unntak. Det samme er bilde nr. 5. Dette gudebildet kan tolkes som en forening av en mannlig guddom og hans ledsager. Denne formen er en av få med fire ben. Paret har fysisk smeltet sammen og deler overkropp, men har hvert sitt hode og sett med armer og bein.⁷⁶

Det er også verdt å merke seg at gudene alltid er unge voksne – eller barn – slanke og veltrente. Et unntak er Gaṇeśa som har fyldig mage fordi han er så glad i søtsaker. Gudinnene er brystfagre, og flere av de mannlige gudene – kanskje spesielt Hanumān – viser imponerende muskler – en ny trend som reflekterer dagens oppfatning om hva som anses å være vakkert. Gudene har aldri rynker, føflekker, vorter, kviser eller lignende “feil.” Gudene ligner på mennesket, men de er ikke menn og kvinner. De ligner på mennesket, men de er bare *menneskelignende*. De er perfekte, og er følgelig gitt de formene som anses som idealet. De mannlige gudene får sannsynligvis feminine trekk fordi hinduer opplever at disse trekkene er vakre – eller vakrest. Flere av mine informanter fortalte meg at Murugan og Kṛṣṇa er de vakreste mannlige gudene, og begge disse er unge og – etter mitt syn – feminine.⁷⁷



Bilde nr. 5: Kṛṣṇa og Rādhā

3.1b: Hudfarger

En annen måte å vise at gudene er overnaturlige, er hudfargene til gudene. Ifølge Jacobsen kan gudenes hudfarge være blå (for eksempel Śiva, Viṣṇu, Kṛṣṇa og Rāma), svart (for

⁷⁵ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 71.

⁷⁶ Joshi, *Gods of Heaven, Home of Gods*, s. 230.

⁷⁷ Jeg har lekt med tanken om en grunn til at de mannlige gudene får disse feminine trekkene kan være for å symbolisere deres *śakti*. Men jeg har tenkt at da burde vel også gudinnenes som er forent med sin partner ha noen maskuline trekk, noe de ikke har. Følgelig er nok denne tanken misvisende.

eksempel Kālī og Kṛṣṇa),⁷⁸ grønn (for eksempel Hanumān), rød (for eksempel Gaṇeśa) eller hvit (for eksempel Hanumān).⁷⁹ Spesielt i gudebilde-industrien har gudene det jeg vil kalle en menneskelignende hudfarge – fargen beige. Jeg har observert at blant annet Durgā og guden Kāma – kjærlighets gud – kan ha gul hudfarge. Jacobsen har vist meg fotografier han har tatt i India av guder med oransje hudfarge. Den vanligste hudfargen hos hinduismens viktigste mannlige guder er ulike varianter av fargen blå, men hudfargen har ofte et gråaktig preg.⁸⁰ Myten om kjerningen av havet forteller at Śiva drakk giften som kom til syne under kjerningen. Før Śiva slukte giften *kālakūṭa* – også kalt *halāhala* – oppbevarte han den i halsen, noe som gjorde at giften ikke lengre var dødelig. Som en konsekvens av dette ble Śivas hals blå, og Śiva fikk tilnavn er Nīlakaṇṭha – “med blå hals.”⁸¹ Det er interessant at denne blåfargen – som ifølge myten bare satte seg i halsen – har spredd seg til hele kroppen. Generelt kan man kanskje si at gudene kan ha alle farger unntatt den solbrune hudfargen indere har. Den er for menneskelignende til at gudene kan ha den. Gudene skal skille seg fra menneskene – og når de ikke har ekstra kroppsdel, er hudfargen en måte å vise det på. I India er idealet å ha så lys hud som mulig, og det er nok derfor gudenes naturlige hudfarge er beige, ikke solbrun.

Ikke alle gudestatuer males, følgelig er denne analysen ikke like aktuelt for gudestatuer som for gudebilder. Nå som vi har sett hvordan gudene ser ut i sin “naturlige form,” det vil si uten noen materielle element festet på eller til kroppen, skal vi se på hvilke typer attributter man kan gjenkjenne gudene med.

3.1c: Gudenes attributter

Lucie-Smiths beskriver attributt som en symbolsk gjenstand som brukes for å identifisere en guddom (eller helgen).⁸² Jeg vil utvide beskrivelsen av begrepet til også å inkludere klær, hodeplagg, håndstillinger og kroppsholdning, fordi de også kan identifisere gudene. Som

⁷⁸ Både Kālī og Kṛṣṇa betyr “den sorte” (Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 163 og 178.). Derfor er det interessant at de i bildeindustrien ofte har blå hudfarge ikke sort. I et veiledningsmøte fortalte Jacobsen meg at i hinduismens fargelære, er mørkeblå det samme som svart. Følgelig kan det forklare hvorfor disse gudene får en mørk blåfarge framfor sort som hudfarge i gudebildene.

⁷⁹ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 227.

⁸⁰ Når vi snakker om farger – som gult, rødt, grønt og blått – snakker vi om kulører eller fargetoner. Alle kulører kan både ha et skarpt eller klart preg, og et gråaktig preg. Når kuløren har mye metning – det vil si renhet – er fargen veldig klar – den inneholder med andre ord lite sort og/eller hvitt. En kulør med lite metning vil derimot inneholde mye sort og/eller hvitt. Et svart-hvitt bilde har med andre ord 0% metning. Store norske leksikon, “farge” – “grunnkvalitetenes samspill,” <http://snl.no/farge> (16.03.12).

⁸¹ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 163 og 221.

⁸² Edward Lucie-Smith, Ellen Hirsch, and Vidar Poulsson, *Illustrert Kunstordbok* (Oslo: NKS-forlaget, 1990), s. 20.

nevnt tidligere – i kapittel 3.1a – er det vanskelig å gjenkjenne gudene ved å se etter kjennetegn i ansiktet. Derfor er attributtene som regel en nødvendighet for å gjenkjenne de ulike gudene.

Gudene i hinduismen har alltid et eller flere attributter som symboliserer hvem de er og hvilke krefter de har i den aktuelle fremstillingen. Også *mudrāer* – håndstillinger – anses som attributter fordi de viser til bestemte meninger og sinnsbevegelser guden uttrykker, og omtales gjerne som et språk gudene bruker.⁸³ Med andre ord betyr det at en gud som ikke bærer et attributt i hendene, kan formidle et budskap gjennom håndstillinger.

Som i andre religioner blir ideer og kvaliteter symbolisert gjennom konkrete objekter. I hinduismen har alt fra pjestallen, kroppsposisjoner, kroppsdelene, håndstillinger, farger, utsmykningene, kronene, klær, våpen, eiendeler og relasjoner til andre guder, dyr, trær og planter en eller flere betydninger. Disse “gjenstandene” blir oppfattet å ha flere iboende evner, samt ulike symbolske verdier.⁸⁴

En grunn til at gudene har flere armer – i tillegg til å vise at de er guddommelige – er nettopp for at de skal kunne holde mer enn to attributter,⁸⁵ for å vise flere sinnsstemninger og hvilken makt de har i én og samme form. Attributtene uttrykker gudens makt og virkeområder, og lar gudens identitet komme til syne.⁸⁶ Som et eksempel illustrerer Sarasvatī at hun er gudinnen for kunst, musikk, tale og utdanning ved å holde – og gjerne spille – en *vīṇā* (et strenge-instrument som kan minne om en gitar). Dette forsterkes ved at hun i tillegg holder *Vedaen* (åpenbarte tekster) i manuskript-form, og at både svanen (hennes reisedyr), lotusen hun sitter i, og *sārī*ten hennes er hvit – renhetens farge. Alle symbolene illustrerer at Sarasvatī representerer kultur⁸⁷ (bilde nr. 6).



Bilde nr. 6: Sarasvatī

I de kommende underkapitlene blir flere av hinduismens mest brukte attributt nevnt og beskrevet.

⁸³ Eva Rudy Jansen, *The Book of Hindu Imagery: Gods, Manifestations and Their Meaning* (Diever: Binkey Kok, 2005), s. 21.

⁸⁴ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 39.

⁸⁵ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 70–71.

⁸⁶ Kramrisch, “Iconography: Hindu iconography,” s. 40.

⁸⁷ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 230f; Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 72.

3.2: Viṣṇus, Rāmas og Kṛṣṇas antropomorfe utseende

Som opprettholder i *trimūrti* er Viṣṇus oppgave å stige ned til jorden å forsvare de gode når det behovet oppstår. Til nå har Viṣṇu steget ned til jorden som *avatāra* – en som stiger ned – 9 ganger.⁸⁸ I tillegg til de ulike *avatāra*ene Viṣṇu tar, har Viṣṇu også ulike former. En av disse formene er Venkateśvara i Tirumala-Tirupati.⁸⁹ Venkateśvaras billedlige form minner om Viṣṇus antropomorfe form, men Venkateśvara fremstilles med en dekke foran øynene – noe Viṣṇu ikke har. Det er en viktig grunn til at noen guder fremstilles med dekke foran øynene, og dette skal jeg komme tilbake til i kapittel 5.1b.

3.2a: Viṣṇu

Viṣṇus vanligste form i tempelets skjødrom er menneskelignende.⁹⁰ Viṣṇu har to visuelle fremstillinger som kan omtales som mest vanligste, spesielt i Sør-India.⁹¹ Den ene formen er Viṣṇu liggende, hvilende eller stående på slangen Śeṣa som flyter på havet. Śeṣa er ofte kveilet sammen slik at kroppen danner en slags trone (bilde nr. 7). Selv om Viṣṇu omtales som opprettholder, er denne fremstillingen assosiert med Viṣṇu som skaper.⁹²

Den andre kjente formen er Viṣṇu som konge sammen med den ene eller begge konene sine.⁹³ Han står og holder attributtene sine – ett i hver hånd. *Cakra* er den dødelige diskosen som også symboliserer *samsāra*⁹⁴ – rekken av gjenfødslar. Klubben *gadā* er et av tidenes eldste våpen som – i Viṣṇua hånd – ødelegger alt på sin vei. I tillegg gir klubben beskyttelse til dens bærer.⁹⁵ Konkylie *śaṅkha* er et våpen fordi lyden av den skremmer demoner. Samtidig er den et symbol på det endeløse rom på grunn av skjellets evige spiral.⁹⁶ Lotusen *padma* er et symbol på skjønnhet, glede, renhet, velstand, skapelse og evig fornyelse.⁹⁷

Viṣṇu er alltid kledd som en konge dekorert med edelstenen *kausthuba* på brystet, vakre armringer på armene, og han bærer en prydelig krone. Viṣṇu og hans *avatāra*er bærer den

⁸⁸ Viṣṇus mest kjente *avatāra*er er fisken Matsya, skilpadden Kūrma, villsvinet Varāha, Nṛsiṃha med løvehode, dvergen Vāmana, og menneskene Paraśurāma, Rāma, Kṛṣṇa og Buddha. Joshi, *Gods of Heaven*, [...] s. 115–134.

⁸⁹ Vasudha Narayanan, “Venkateśvara,” i: *Brill’s Encyclopedia of Hinduism*, ed. Knut A. Jacobsen (Leiden: Brill, 2009), vol. 1, s. 781.

⁹⁰ Kramrisch, “Iconography: Hindu iconography,” s. 41.

⁹¹ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 228.

⁹² Skapelsen tar til når Viṣṇu våkner av at Brahmā kommer ut av navlen hans på en lotus. Jacobsen, *Hinduismen*, s. 228; Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 90.

⁹³ I Sør-India er Bhūdevī Viṣṇus andre kone. Jacobsen, *Hinduismen*, s. 227.

⁹⁴ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 52.

⁹⁵ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 43.

⁹⁶ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 43.

⁹⁷ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 76, 228 og 351; Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 47.

høyeste kronen *kirīṭamukta*.⁹⁸

Viṣṇu er familiemann og opprettholder, derfor fremstilles han ikke som asket, og står sjelden alene. De gangene han tilsynelatende er alene, har han likevel en miniatyr av Lakṣmī eller begge konene sittende eller stående i en lotus på brystet.⁹⁹



Bilde nr. 7: Viṣṇu på slangen Śeṣa sammen med sin kone Lakṣmī

3.2b: Rāma

Rāma er en av Viṣṇus mest populære *avatāraer* – spesielt i Nord-India. Rāma vises alltid med pil og bue – hans viktigste våpen. Han står ofte sammen med konen Sītā, som av mange anses som den perfekte kone. Pilen representerer det maskuline og symboliserer kjærlighetens makt, mens buen representerer det feminine og dødslengsel.¹⁰⁰

Selv om Rāma tilsynelatende har få våpen, er Hanumān Rāmas hjelpende hånd og et “våpen” i seg selv. En fremstilling av Hanumāns hvor han viser at han har Rāma og Sītā fysisk i hjertet, viser hvor knyttet Hanumān og Rāma er til hverandre.



Bilde nr. 8: Rāma

3.2c: Kṛṣṇa

Ifølge Jacobsen er Kṛṣṇa så populær at man kanskje kan snakke om en “*kṛṣṇaisme*.”¹⁰¹ Kṛṣṇa har en påfuglfjær festet i håret eller kronen sin som symboliserer udødelighet.¹⁰² Han vises

⁹⁸ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 27.

⁹⁹ Vasudha Narayanan, “Śrī Lakṣmī,” i: *Brill’s Encyclopedia of Hinduism*, ed. Knut A. Jacobsen (Leiden: Brill, 2010), vol. 1, s. 756.

¹⁰⁰ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 42.

¹⁰¹ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 77.

blant annet både som vogn-fører i krig sammen med Arjuna og som en forførende fløytespiller sammen med *gopīer* – kvinnelige ku-gjetere – sammen med sin yndligsgjeterkvinne Rādhā. Kṛṣṇa står ofte i en positur hvor bena krysses og vekten ligger på tærne. Denne posituren kalles *pādasvastika* og brukes nesten utelukkende i fremstillinger av Kṛṣṇa når han spiller fløyte.¹⁰³ Kṛṣṇas form som barn er svært populær – særlig i gudebilde-industrien. Alt som barn har Kṛṣṇa overnaturlige evner og dreper overnaturlige vesener, og disse scenene illustreres i gude-bildene. Under mitt opphold i India opplevde jeg hvor populær fremstillingen av Kṛṣṇa som melk-og smørtyv er, spesielt hos indiske kvinner. I motsetning til Rāma og Viṣṇu bærer ikke Kṛṣṇa



Bilde nr. 9: Kṛṣṇa

våpen. Selv om han var Arjunas vognfører og drepte onde vesener som barn, er Kṛṣṇa kanskje mest kjent som det uskyldige barnet og den forførende fløytespilleren. Følgelig er Kṛṣṇas våpen ikke krigsvåpen, mens hans sjarmer.

Trestatuene av Jagannātha (Kṛṣṇa) og hans søsken i Purī – som blir omtalt i kapittel 4.3 – har et spesielt utseende som skiller seg fra Kṛṣṇa slik han fremstår i



Bilde nr. 10: Jagannātha og søsknene hans i Purī

gudebilde-industrien (bilde nr. 10). Trestatuene er menneskelignende, men har likevel få likheter med menneskekroppen sammenlignet med andre antropomorfe visuelle former.

3.3: Śiva

Motsetningenes gud

Śiva omtales gjerne som “motsetningenes gud” – og det med god grunn. Śivas funksjon i *trimūrti* er å ødelegge eller tilintetgjøre verden, slik at verden kan skapes på ny.

¹⁰² Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 44.

¹⁰³ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 15.

Et kjennetegn med Śivas utseende er at han har flere attributter festet på selve kroppen, samt karakteristisk klesdrakt og hårfrisyre. Som tidligere nevnt bærer ikke Śiva krone, men håret hans har tilnærmet lik form som kronene gudene bærer. Śivas hårfrisyre kalles *jaṭā* – sammenfiltrede lokker – og er en vanlig hårfrisyre blant asketer.¹⁰⁴ Ut av håret kommer gudinnen Gaṅgā i vannform som elven Ganges. Gaṅgā kan både illustreres som en liten kvinne, et kvinneansikt, som en blomst som utøser vann, eller bare en vannstråle som kommer direkte ut av Śivas hår. I håret er også månen *candra* festet. I pannen har Śivas sitt tredje øye – *trineta* – et symbol på hans visdom og kraft. I tillegg til å ha en kobraslange rundt halsen, har Śiva også smykker av *rudrākṣa*-bær. Disse har han også på armene. I motsetning til hinduismens andre guder og gudinner, bærer Śiva sjeldent gull, edelstener og klær brukt av Indias overklasse. Et unntak er øreringene hans. Śiva er ofte kledd i dyreskinn, bl.a tiger, leopard og gepardskinn. Śivas blå hudfarge kan være dekket av hvit aske, ettersom Śiva ferdes på kremeringssteder, og smører seg inn med asken fra kremeringsbålene.

3.3a: *Liṅga*

Śivas vanligste form i tempelet er *liṅgaen* (bilde nr. 11).

Liṅgaen er abstrakt eller anikonisk, det vil si en form som ikke er eller forsøker å være menneskelignende, eller representere en likhet av hva det symboliserer.¹⁰⁵

Selve ordet *liṅga* betyr “tegn” eller “merke,” og er antagelig hinduismens mest allestedsnærværende symbol. *Liṅgaen* er et symbol på velstand, fruktbarhet, seksualitet og Śivas skaperkraft. Samtidig er den et

symbol på askese. *Liṅgaen* er en erigert penis, slik er den et symbol på tilbakeholdelse av sæden, det vil si selvkontroll¹⁰⁶ – en evne asketer streber etter.

Liṅgaen er ofte plassert på en *pīṭha* – en trone eller et sete – som har formen *yoni* (vulva) – en anikonisk form av Gudinnen. Denne fremstillingen er en måte å vise hvordan Śiva og Śakti er forent, og kalles *liṅga-yoni*.¹⁰⁷ Noen *liṅgaer* fremstilles menneskelignende ved at *liṅgaen* formes som ett eller flere Śiva-hoder.¹⁰⁸ Denne formen kombinerer ikonisk og anikonisk fremstilling, og er ifølge Kramrisch den visuelle formen av Śiva som er vanligst blant



Bilde nr. 11: *Liṅga*

¹⁰⁴ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 155.

¹⁰⁵ Eck, *Darśan*, s. 32.

¹⁰⁶ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 228.

¹⁰⁷ Jacobsen, Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 28.

¹⁰⁸ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 187.

śivaitter.¹⁰⁹ Den abstrakte *liṅgaen* har gjerne tre vannrette streker toppet med en sirkel eller et loddrett lukket øye som symboliserer Śiva. Dette symbolet kalles *tilaka* og anvendes av *śivaitter* i pannen for å vise sin tilhørighet til Śiva.

3.3b: Naṭarāja

Når Śiva både ødelegger, skaper og opprettholder kalles han Naṭarāja – dansens herre (bilde nr. 12). Alle attributtene og elementene i *tāṇḍava* – salighetens dans – har en symbolikk. Foten på dvergen Apasmāra – som symboliser “uvitenhet” eller “gal erkjennelse” (som er kilden til produksjon av *karma* og gjenfødelse)¹¹⁰ – symboliserer ødeleggelse som er en forutsetning for nytt liv. Venstrehånden som peker ned mot det løftede benet symboliserer “ta beskyttelse i min fot” – altså beskyttelse. *Ḍamaru* – trommen som symboliserer skapelse – er sammensatt av to triangler. Triangelet som har spissen nedover representerer kvinnen (*śakti*), mens triangelet med spissen vendt opp representerer mannen (Śiva). Når Śiva og *śakti* møtes av Śivas trommeslag – og ur-lyden *śabda* høres – begynner skapelsen.¹¹¹ Treforken *triśūla* representerer guden som skaper, opprettholder og ødelegger med sine tre spisser.¹¹²



Bilde nr. 12: Naṭarāja

3.3c: Mahāyogin

Som asket er Śiva løsrevet fra samfunnet for å overstige verden gjennom askese. Som *yogī* – en som praktiserer *yoga* – er Śiva i dyp meditasjon, sittende i sittestillingen for meditasjon som kalles *padmasana* – lotusposisjon.¹¹³ Asketen Śiva har tilnavnet Mahāyogin – den store

¹⁰⁹ Kramrisch, “Iconography: Hindu iconography,” s. 41.

¹¹⁰ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 83 og 86.

¹¹¹ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 86; Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 44.

¹¹² Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 51.

¹¹³ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 16.

yogin. Mahāyogin sitter som regel på et dyreskinn ute i naturen – oftest i Nord-India – og mediterer i yogisk transe.

Selv om det er vanlig at Śiva har fire armer – spesielt som Naṭarāja – ser det ut til å være mer vanlig å gi Mahāyogin to armer i gudebilde-industrien. Dette kan ha sammenheng med at Śiva sitter på bakken, og da plasseres eiendelene hans på bakken rundt ham når han mediterer – og da “trenger” han ikke mer enn to armer. *Kamaṇḍalu* – vann-beholderen i metall som brukes av asketer og *brahmin*¹¹⁴ – og *liṅgaen* vises så å si alltid på gudebilder med Mahāyogin og bekrefter at Śiva er asket.



Bilde nr. 13: Mahāyogin

Veldig ofte er Śivas fremste høyre hånd (det vi oppfatter som venstre) vist som håndstillingen *abhaya*, som er et uttrykk for frelse, beskyttelse og beroligelse.¹¹⁵ Ofte er *om* – ur-lyden og hinduismens nøkkelsymbol – plassert i Śivas *abhaya*. I den andre hånden bærer Mahāyogin ofte *rudrākṣamālās* – en krans av *rudrākṣa*-kjerter. De er et symbol på alt som binder *ātman* (selvet), samt et symbol på gudens interesse for å overvinne – og binde – uvitenhet.¹¹⁶ Ofte er Nandi – Śivas *vāhana* – i bakgrunnen i gudebilder av Mahāyogin.

Fordi Mahāyogin er en *yogin* er han kledd som asket. Likevel er Śiva kledd i dyreskinn også som familiemann.

3.3d: Umāpati

At Śiva både er familiemann og asket, er et eksempel på hans motsigendhet. Som familiemann er Śiva gift med Pārvatī – som også kalles Umā eller Śakti – og sammen har de sønnene Gaṇeśa og Muruga.¹¹⁷ Selv om det er vanskelig å forene ideen om at Śiva både er

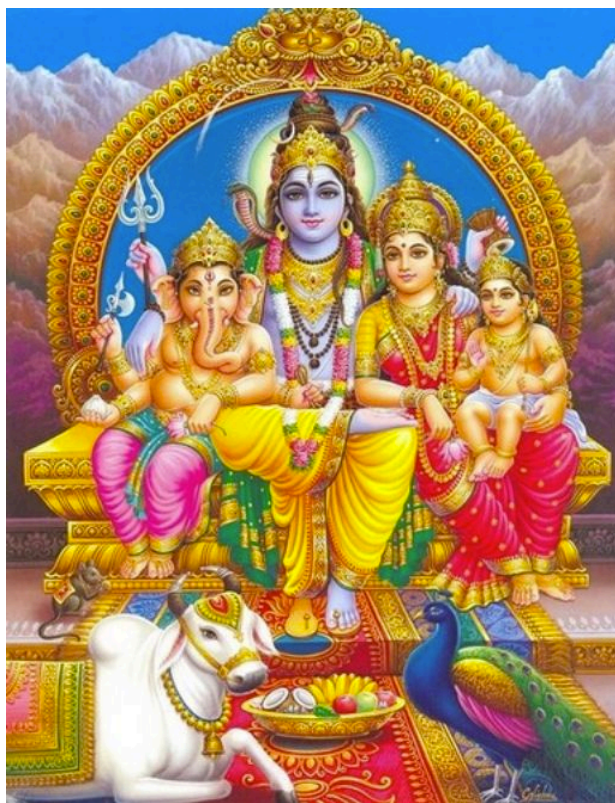
¹¹⁴ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 167.

¹¹⁵ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 21; Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 1.

¹¹⁶ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 48.

¹¹⁷ Ifølge myten skapte Pārvatī Gaṇeśa uten Śivas inngripen – et eksempel på hennes *śakti*. Selv om Pārvatī skapte Gaṇeśa alene, anses Śiva å være hans farfigur. Følgelig kan man gjerne si at Śivas familie representerer den moderne familie i Vesten der kun en av de voksne er forelder til et eller flere av barna.

Mahāyogin og Umāpati – Umās ektemann – er det en myte som legitimerer ideen.¹¹⁸ Umāpati er ofte vist sammen med Pārvaṭī og deres sønner sittende på en trone med familiemedlemmenes *vāhana* (ridedyr) plassert på sidene eller foran familien. Murugan rir en påfugl, mens Gaṇeśa – hindringenes gud – assosieres med musen eller rotten – små-gnagerne som kommer seg frem over alt, altså dyret som ikke kan hindres. Det er ikke alltid Pārvaṭī har en *vāhana*, men dersom hun har en, er det en løve.¹¹⁹



Bilde nr. 14: Umāpati

3.3e: Ardhanārīśvara

Ardhanārīśvara – guden (Śiva) som halvt kvinne¹²⁰ skildrer oppfatningen at Gud både har en mannlig og en kvinnelig del (bilde 29 s. 89). Billedlig er Ardhanārīśvara en menneskeskikkelse delt vertikalt i to like store deler – en mannlig og en kvinnelig.¹²¹ Śiva anses å være det passive prinsipp i *śivaismen*, mens Śakti – en betegnelse på Śivas kvinnelige partner – tenkes å være det aktive.¹²² Med andre ord er det Śakti som er kraften i skaperverket – og derfor grunnen til at Naṭarāja kan skape liv når han slår på trommen *ḍamaru*. Alene er Śiva *nirguṇa* – passiv, asketisk og frakoblet fra verden. Når Śiva forenes med Śakti – *sagūṇa* – er han både mann og kvinne, passiv og aktiv, bevissthet og materielle prinsipp, formløs og med form.

I denne fremstillingen er alle de viktigste attributtene til Śiva tatt med. Av de attributtene jeg ikke har nevnt enda, er Śivas andre viktigste attributt slanger – først og fremst kobraer.

¹¹⁸ Ifølge myten herjet en demon med gudene, og bare en sønn av asketen Śiva ville være i stand til å stoppe demonen. Derfor var det viktig at Pārvaṭī fikk Śiva til å forelske seg i henne, slik at de kunne få barn sammen. Ettersom Śiva ikke kjente erotiske lyster, var oppgaven å vekke Śiva fra transen vanskelig for Pārvaṭī. For å forsøke å vekke Śiva ble Pārvaṭī asket – og planen hennes fungerte. Jo styggere askesen gjorde henne, dess mer interessert ble Śiva, og sammen fikk de krigsguden Murugan – som innfridde og drepte demonen. Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 86–87. Murugan er som alle andre av hinduismens guder kjent under flere navn. I Tamil Nadu der jeg var på feltarbeid var Murugan det navnet mine informanter brukte, derfor bruker også jeg det. Andre navn på ham er Skanda, Kārttikeya og Subramanya. Jacobsen, *Hinduismen*, s. 266.

¹¹⁹ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 300 f., 211, 123 og 234.

¹²⁰ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 26.

¹²¹ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 26.

¹²² Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 102 f. og 78.

Śiva har alltid en slange rundt halsen som beskytter ham, samt gjerne en slange i håret. Slangen symboliserer også askese, fordi asketer trekke seg tilbake fra samfunnet på samme måte som slangen trekker seg tilbake til skjulte steder.¹²³ Derfor er det ikke uvanlig å se en *liṅga* omslynget av en slange.

Ifølge Jansen bærer Śiva alltid øksen *paraśu* – øksen som overviner uvitenhet og følgelig frigjør mennesket fra verdslige sysler – og antilopen Mṛga i venstrehånden i Sør-India. Antilopen er et symbol på Śiva som “lord of nature.”¹²⁴ I Nord-India derimot bærer Śiva alltid treforken og kobraen. Jansen – som omtaler gudestatuer – skriver “the attributes reveal whether [...] [the image of Śiva] is a North Indian manifestation [...] or a South Indian manifestation”.¹²⁵ Det kan virke som disse skillene ikke er like tydelige i gudebildeindustrien. Dette kan ha sammenheng med at de religiøse symbolene er mer mobile i gudebildeindustrien. Jeg kan ikke huske å ha sett gudebilder av Śiva med øks og antilope i hendene i Puducherry – jeg så bare gudebilder av ham med attributter som forbindes med Nord-India.

3.4: Śakti

Det skapende prinsipp

Gudinnen fremstilles både anikonisk i *yonien*, og menneskelignende som en vakker kvinne. Gudinnen fremstilles vanligvis ikonisk i tempelet – ofte sammen med sin ektefelle. I templer der hun tilbes alene, kan hun være representert som en *yoni* uten å være forent med en *liṅga*.¹²⁶ *Yonien* har gjerne en tut hvor væsken som ofres i *yonien* eller helles over *liṅgaen* renner ut.¹²⁷ Under *pūjā*-ritualet – den rituelle bruken av *mūrti* som beskrives i kapittel 5.2a – mottar tilbederne væsken fra tuten som blir velsignet i ritualet. I Indias landsbyer kan en eller flere malte steiner markert med en flaggstang også være en anikonisk form av Gudinnen.¹²⁸

Hinduer forholder seg til den store Gudinnen på to måter. Den ene er Gudinnen med stor G som er transcendent og det ytterste prinsipp – på samme måte som *brahman* – som hun da identifiseres med. Alle hinduismens gudinner anses da som en manifestasjon av henne. Den andre måten å se henne på, er å tilbe en av gudinnene med liten g som er navngitt – for eksempel Kālī eller Rādhā – som den høyeste gudinne.¹²⁹ I tillegg til at Gudinnen overtok

¹²³ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 229.

¹²⁴ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 40.

¹²⁵ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 108.

¹²⁶ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 229 f.

¹²⁷ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 364.

¹²⁸ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 230.

¹²⁹ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 54 f.

skapelsesfunksjonen i *trimūrti*-begrepet for omtrent 1500 år siden, anses Gudinnen å ha alle rollene i universet alene, det vil si uten mannlig dominans. Det guddommelige urprinsipp er da kvinnelig, og kalles som tidligere nevnt *prakṛti* – det materielle prinsipp. Som skaper er hun Sarasvatī, som opprettholder er hun Lakṣmī og/eller hennes *avatāraer* Sītā og Rādhā, mens Kālī tilintetgjør universet slik at det kan skapes på ny. Gudinnen Pārvatī's funksjon er både opprettholder og ødelegger.¹³⁰

Gudinnene er hovedsakelig enten vennlige eller skremmende, men én og samme gudinne kan være begge deler. De er både koner, mødre og krigere. På samme måte som de mannlige gudene, er det gudinnens utseende som viser hvilken side av henne som er representert i den visuelle formen, og som står i fokus for tilbedelsen.¹³¹ Gudinnene Sarasvatī, Lakṣmī, Sītā og Pārvatī står ofte sammen med sine ektefeller – og deres ikoniske former er da ofte mindre i størrelse enn ektemannens – og gudinnenes skapende kraft er da under kontroll. Følgelig anses gudinnene som velvillige.¹³² De er gjerne mødre og har en vennlig natur. Gudinnene Durgā og Kālī står ofte alene. Det vil si at de kan være skremmende fordi de ikke er forent med det passive som kontrollerer deres *śakti*. Gudinnenes skaperkraft uten mannlig forening er så intens at den blir destruktiv og farlig. Sagt på en annen måte “kontrollert energi er skapende, mens ukontrollert energi er destruktiv.”¹³³

3.4a: Lakṣmī

Lakṣmī – Viṣṇus kone – fremstilles oftest med 4 armer, men hun fremstilles også med 2, 6 eller 8 armer.¹³⁴ Ifølge Jansen har hun 2 armer når hun står i relasjon med Viṣṇu og fire når hun er alene.¹³⁵ Lakṣmī's attributter er lotusen – som hun ofte bærer i de to bakerste hendene. Lotusen har som de fleste symboler flere betydninger. Lakṣmī er gudinnen for fruktbarhet og velstand – noe lotusen bekrefter – fordi den er forbundet med vann (som den vokser i), som er en forutsetning for liv. En generell oppfatning av lotusen, er at den er lykkebringende. Gullmynter utøses fra en krukke og fra Lakṣmī's fremre høyrehånd (som vi oppfatter som venstre) til sine tilbedere. Denne hånden har håndstillingen *abhaya* – som de fleste gudene

¹³⁰ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 26 og 55. Med andre ord ser vi at gudinnene i denne tredelingen har samme funksjon som sine ektefeller: Brahmā og Sarasvatī, Viṣṇu og Lakṣmī – og deres *avatāraer* – og Śiva med Pārvatī og Kālī.

¹³¹ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 71.

¹³² Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 106.

¹³³ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 106.

¹³⁴ Det er ikke utenkelig at hun også fremstilles med flere armer, men jeg har ikke sett henne med mer enn 8 armer.

¹³⁵ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 92.

uttrykker – symboliserer velsignelse, beskyttelse og beroligelse til sine tilbedere.¹³⁶ Den andre fremste håndstillingen (hvor innsiden av hånden vises og fingrene vender ned) er *varada* – som symboliserer at guden eller gudinnen vil innfri ønsker.¹³⁷ Hun er oftest kledd i rød *sārī* med grønn bluse, og hun sitter i en rød-rosa lotus. De første maleriene Ravi Varma lagde av Lakṣmī, viste henne stående i en lotus i rød *sārī*. Joshi skriver: “A standing Lakshmi means a mobile one, who can leave the devotee. If Lakshmi leaves one’s home, one will be losing wealth, but if she stays, i.e., sits in one’s home she will be permanent.”¹³⁸ Det er sannsynligvis på grunn av denne oppfatningen at Lakṣmī oftest sitter i lotusen i dagens gudebilder.¹³⁹ Elefanten – hennes reisedyr – er også et symbol på fruktbarhet og kongelighet.¹⁴⁰



Bilde nr. 15: Lakṣmī

Når Lakṣmī utøser mynter eller andre verdifulle gjenstander¹⁴¹ sittende i en lotus på vannet med to elefanter bak seg som heller vann fra snablene (kanskje for å salve henne) – illustrerer hun at hun er gudinnen for velstand, lykke, skjønnhet, fruktbarhet og rikdom (bilde nr. 15).

Ifølge Jacobsen kalles det lykkebringende *lakṣmī*, mens det ikke-lykkebringende kalles *alākṣmī*.¹⁴² Lakṣmī er med andre ord en personifisering av det lykkebringende. Det er antagelig også derfor Lakṣmī er plassert ved Kāmadhenus endetarmsåpning – hvor den lykkebringende og fruktbare kumøkken kommer ut. Da jeg var i India var det flere som omtale denne hellige kua som Lakṣmī fordi hun gir liv og velstand.

¹³⁶ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 21.

¹³⁷ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 22.

¹³⁸ Joshi, *Gods of Heaven, Home of Gods*, s. 244

¹³⁹ Hvorvidt denne oppfatningen angår andre guder og gudinner sier Joshi ingenting om, men Sarasvatī vises også så å si alltid sittende.

¹⁴⁰ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 104.

¹⁴¹ Jeg så bl.a. et gudebilde i Puducherry hvor hun ga rupi-sedler, ikke mynter.

¹⁴² Meddelt i et veiledningsmøte

3.4b: Durgā

Durgā har ingen ektemake som hun står i en relasjon til. Durgā er en manifestasjon av alle de mannlige gudenes unisone kraft. Myten om Durgās opphav forteller at da en demon ikke kunne stoppes av gudene, ble Durgā til av gudenes raseri.¹⁴³ Durgā er den store kriger og holder derfor alle våpnene til de mannlige gudene, for eksempel Śivas trefork, slange, øks og en flamme – et symbol på ødeleggelse og forutsetning for ny skapelse.¹⁴⁴ Hun holder også Viṣṇus diskos, klubbe og konkylie, samt Rāmas pil og bue. I tillegg kan hun bære for eksempel et skjold for beskyttelse, hodet på demonen hun har drept, og/eller en dolk.¹⁴⁵ Durgā fremstilles med mist 6 armer – nettopp



Bilde nr. 16: Durgā

fordi hun bærer så mange våpen – men oftest har hun 8, 10 eller enda flere armer (bilde nr. 16).¹⁴⁶ Durgā er en vakker kvinne på alle mulige måter. Løven eller tigreren – naturens farligste dyr – er hennes reisedyr, som også symboliserer hennes styrke som er uten like i gudeverdenen.¹⁴⁷ Det at ansiktet hennes ikke er preget av anstrengelse når hun kriger, er i seg selv et symbol på hennes enorme styrke.

3.4c: Kālī

Kālī – demondreperen – er et eksempel på ukontrollert *śakti*. Myten om Kālīs fødsel forteller at hun kom ut av Durgās panne som et resultat av hennes raseri over en demon, eller at hun er den ukontrollerte siden av Pārvaṭī.¹⁴⁸ Sannsynligvis er det derfor Kālī ofte fremstilles med et intenst og skremmende ansiktsuttrykk. Øynene er ville og tungen stikker ut av munnen og er dekket med blod. Huden hennes er sort eller blå, og håret hennes går nesten ned til bakken og er svært bustete. Oftest har hun gullarmbånd på armer og ben, samt gullsmykker og krone på

¹⁴³ Durgā ble altså ikke skapt av de mannlige gudene, men ble til av gudenes samlende kraft. Ettersom de mannlige gudenes kraft (*śakti*) tilskrives Gudinnen, var den kraften som dannet Durgā egentlig hennes egen, som nå ble gitt tilbake til henne. Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 41 f.

¹⁴⁴ Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 45.

¹⁴⁵ Det er interessant at Durgā kan bære et skjold ettersom Jansen skriver “A god who has an invincible weapon never carries a shield – he/she does not need one.” Jansen, *The Book of Hindu Imagery*, s. 49.

¹⁴⁶ Det største antallet jeg har sett hun har – til nå – er 26 armer.

¹⁴⁷ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 71; Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 106.

¹⁴⁸ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 56.

hodet. Hun fremstilles ofte naken, men hun bærer et “smykke” av avkuttete hoder eller hodeskaller rundt halsen, og gjerne et “skjørt” av avkuttete armer rundt den magre kroppen hennes.¹⁴⁹ Kālī vises ofte selvstendig i krigssituasjoner hvor hun bærer de samme våpnene Durgā bærer.

I motsetning til Durgā har Kālī en relasjon til en mannlig guddom – Śiva. En av disse er Kālī stående oppå Śiva som ligger på bakken. En myten som forklarer denne relasjonen forteller at Kālī fikk et raserianfall og var en trussel for alle. Śiva ble sendt for å stoppe henne, og måten han gjorde det på var ved å legge seg ned foran henne. Da hun tråkket på ham ble hun umiddelbart rolig – uhyret i henne ble temt og hun var ikke lengre en trussel (bilde nr. 17 og bilde nr. 32 s. 92).¹⁵⁰ Kālī er med andre ord gudenes farligste våpen når hennes *śakti* ikke kontrolleres av Śiva. At Kālī har et tredje øye i pannen og månen i håret eller kronen, viser også hennes relasjon til Śiva.



Bilde nr. 17: Kālī

Som nevnt innledningsvis i kapittel 2.2 kan Kālī tilbes som en mor. Da fokuserer man på hennes gode side, som er årsaken til hennes raseri. Hun vekker oss opp fra illusjonen om at verden er god og livet behagelig ved å vise livets skrekkelige sider.¹⁵¹

Etter å ha sett relativt mange fremstillingen av Kālī i gudebilder, vil jeg si at hun i gudebildene aldri er mager, og at hun ofte ikke er intens og skremmende i ansiktet – selv om slike fremstillinger også eksisterer. Selv om hun tydelig er en kriger, har hun ofte et mildt ansiktsuttrykk. Noen ganger ser det faktisk ut som om hun smiler (se de tre nederste ansiktene i bilde nr. 4 s. 26).

3.5: Hvordan gjenkjenne gudene?

Hvem er hvem?

Den letteste måten å gjenkjenne gudene på, er for mange å gjenkjenne gudenes utseende, det vil si gudenes kropper, hudfarge og alle attributtene de bærer. Jeg observerte i India at denne

¹⁴⁹ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 105; Jacobsen, *til Gudinnen*, s. 71.

¹⁵⁰ Joshi, *Gods of Heaven, Home of Gods*, s. 282.

¹⁵¹ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 230.

gjenkjennelses-metoden var den vanligste blant mine informanter. Da jeg viste informantene *darśan*-bildene mine (bilde nr. 26–35 s. 86–95), fortalte de hvem som var hvem ut i fra hvordan gudene ser ut, hvilke attributt de har, og hvilket kroppsspråk de har. For å kunne gjenkjenne gudene på denne måten – å bruke ikonografi som metode, – må man vite hvordan gudene ifølge tradisjonen ser ut, og hvilke attributter de bærer.

Selv om gudene har et svært karakteristisk utseende, er det ikke alltid lett å vite hvem som er hvem. Min egen erfaring er at dette er spesielt vanskelig når den visuelle formen er en gudestatue i tempelet. Disse gudestatuene er ofte umalte, noe som gjør det mer utfordrende å gjenkjenne gudene – sammenlignet med gudebildene hvor alle attributtene til gudene ofte er svært tydelige. I tempelet kan også de fysiske klærne prestene kler gudestatuene med – samt blomsterkranser som statuene dekorerer med – dekke over attributtene, slik at man ikke ser dem. Likevel finnes det andre måter å identifisere gudene på, og disse grepene har vært til stor hjelp for meg.

3.5a Gudenes relasjoner i den visuelle formen

Som jeg alt har nevnt er ofte de guddommelige parene satt sammen i forening. Jeg har observert at i gudebilde-industrien, bærer Pārvatī, Sītā og Rādhā sjelden attributter. Ettersom de ofte står sammen med sine respektive ektefeller – og ikke sammen med en annen guddom – kan jeg følgelig navngi gudinnene, fordi jeg gjenkjenner de mannlige guddommene de står med som deres ledsager (bilde nr. 18–20). Andre relasjoner enn ekteskap kan også brukes som retningslinjer. Dersom man for eksempel ser Hanumān tilbe tre menneskeskikkelser, kan vi vite med sikkerhet at de han tilber er Sītā, Rāma og hans halvbror Lakṣmana. Det er nettopp fordi gudene opererer og settes sammen i bestemte relasjoner med utgangspunkt i mytene.



Bilde nr. 18: Śiva og Pārvatī,



19: Rāma og Sītā



20: Kṛṣṇa og Rādhā

3.5b: Gudenes *vāhana* og andre dyr

Mange av gudene har reisedyr eller dyr som de forbindes med. Dersom man vet hvilke dyr som har en relasjon til hvem, har man en kunnskap som gjør det lettere å gjenkjenne gudene. Som tidligere nevnt er utseende til Viṣṇu, Rāma og Kṛṣṇa svært likt. Det er først og fremst attributtene som skiller dem. Av disse tre er det bare Viṣṇu som har en *vāhana*. Selv om Kṛṣṇa ikke har reisedyr, er han knyttet til kyr fordi han omgås *gopī*er og da områder der kyrne er. Samtidig er han knyttet til påfuglen – han har nesten alltid en påfuglfjær festet i håret eller hodeplagget, og det er ofte en påfugl i nærheten av ham.

Da jeg intervjuet informantene mine viste jeg dem et *darśan*-bilde av gudinnen Bahucharaji (bilde nr. 35 s. 95). Hun tilbes først og fremst i delstaten Uttar Pradesh i Nord-India.¹⁵² Jeg antok at denne gudinnen ikke var populær i Puducherry, men valgte likevel å utforske om mine informanter visste hvem hun var. Alle informantene mine sa at de enten ikke visste hvem hun var – fordi de ikke hadde sett en gudinne med hane som reisedyr før – eller at hun var Durgā, Kālī, eller Pārvatī. De sa at hun var Durgā – eller en *avatāra* av henne – på grunn av attributtene hun bærer i hendene – som er de samme Durgā bærer, men de stusset over hvorfor hun satt på en hane i stedet for en løve eller en tiger. Ut i fra dette kan vi si at dyrene og reisedyrene både kan si hvem guden er, samt si hvem guden *ikke* er – eller bare skape forvirring.

3.5c: Gudenes guddommelige domene

Flere av gudene vises – spesielt i gudebilde-industrien – i sine guddommelige domener. Gudene har tilhørighet til én eller flere steder, og plasseres ofte i disse. Viṣṇu er den eneste av gudene som har slangen Śeṣa som sitt sete. Śiva er en av få som ofte er ute i skogen og mediterer. Lotusen derimot er det mange som sitter i, blant annet Lakṣmī, Gaṇeśa og Sarasvatī. Kan man gjenkjenne omgivelsene, er et lettere å gjenkjenne gudene.

3.5d: Mer kunnskap gir mer trygghet

Det siste verktøy er innlysende. Jo mer kunnskap man har og tilegner seg, dess lettere er det å gjenkjenne gudene. Alle visuelle uttrykk kan kobles til en myte, følgelig vil god innsikt i hinduismens myter være en uvurderlig hjelp. Samtidig vil man over tid bli tryggere på de ulike formene, og ha lettere for å kjenne igjen gudene.

¹⁵² Joshi, *Gods of Heaven, Home of Gods*, s. 306.

3.6: Oppsummering

I dette kapitlet har jeg fokusert på ulike former og roller det ytterste prinsipp har. Fordi rollene illustreres gjennom symboler, er det nødvendig å vite hvordan gudene og gudinnene blir oppfattet å se ut. Det er også viktig for hinduer å kunne gjenkjenne gudene, slik at de vet hvem de tilber – fordi de ulike gudene anses å ha spesielle virkeområder de bistår tilbederne sine i – og fordi man gjerne tilber gudene på forskjellige måter og ofrer det man vet de ønsker å få. Det er også en fordel å vite hvordan gudene ser ut, slik at man kan kjenne gudene igjen dersom de velger å åpenbare seg. Sammen beskriver gudene ulike sider ved det ytterste prinsipp som det er utfordrende å forene i én og samme fremstilling – en og samme *mūrti*.

Alle elementene i gudebildene og gudestatuene er nøye satt sammen for å beskrive en gud og hvilken sinnsstemning han eller hun har i den aktuelle fremstillingen. Jo mer kunnskap man har om hinduismens ikonografi, dess mer kan vi forstå hinduismen som religiøs tradisjon.

Selv om jeg i dette kapitlet har presentert noen av hinduismens mest kjente symbol og hvordan de ofte tolkes i hinduismen, er det viktig å merke seg det Stutley påpeker: “a symbol may mean different things to different people. In fact it can represent anything the observer thinks, or decides, it should mean.”¹⁵³

I neste kapittel vil jeg fokusere på hvordan menneskelagde gudestatuer blir til, og hvordan gudene tar bolig i dem og slik blir *mūrti*.

¹⁵³ Margaret Stutley, *The Illustrated Dictionary of Hindu Iconography*, s. x i introduksjonen.

Kapittel 4

En *mūrti* blir født

De aller fleste *mūrtier* er menneskeskapt. I dette kapitlet skal vi se på hvordan indiske skulptører *kan* gå frem når det formløse formes av mennesket, og hvordan hinduer *kan* gå frem for å få det formløse til å gå inn i formen – og slik bli *mūrti*. Innvielsesritualet jeg presenterer i kapittel 4.2a, er en generalisering av hovedmomentene i ritualet. For å vise noe av hinduismens mangfold vil jeg presentere et ritual som kalles *navakalevara* – som jeg opplever har svært få likheter med generaliseringen. Vi skal også se på en type *mūrtier* som kalles *svayambhū* – selvfødte *mūrtier*. Selv om presentasjonen først og fremst handler om gudestatuer, vil jeg også vise hvordan gudebilder blir guddommelige. Jeg hadde gjerne presentert hvordan gudebilder lages, men jeg har ikke kommet over litteratur som presenterer dette. Dette kan ha sammenheng med at gudebilde-industrien er relativt ny, og at ingen har undersøkt denne delen av industrien enda.

4.1: Det formløse formes

Det usynlige blir synlig

Å gi gud visuell form er en religiøs disiplin¹⁵⁴ og en hellig handling.¹⁵⁵ Denne prosessen er nøye beskrevet i skulptur-avhandlinger kalt *Śilpaśāstraer*. *Śilpaśāstraene* ble nedskrevet av *brahminer* som retningslinjer for å sikre at ritualet utføres riktig.¹⁵⁶ Avhandlingene som gir instruksjoner om hvordan en *śilpin* – indisk skulptør – skal gå frem i prosessen for å gjenskape “the true nature of reality”¹⁵⁷ finnes ifølge Klostermaier i *purāṇaene*, *āgamaene*, *samhitāene* og *tantraene*.¹⁵⁸

Ifølge *Śilpaśāstraene* er *śilpinens* første oppgave å gjennomgå rituell renselse. Han skal gi Gud form, og kan følgelig ikke være rituelt urein. *Śilpinen* anbefales på det sterkeste å meditere før han begynner på den fysiske oppgaven. Det er viktig for enhver *śilpin* å få – og

¹⁵⁴ Eck, *Darśan*, s. 52.

¹⁵⁵ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 29.

¹⁵⁶ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 29.

¹⁵⁷ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 29.

¹⁵⁸ Klostermaier, *A Survey of Hinduism*, s. 312.

følge – de indre åpenbaringene han får når han mediterer. Bare gjennom denne oppdagelsesprosessen blir *śilpinen* i stand til å oppdage – og formidle “the roots of the universe which he has been able to discover within himself.”¹⁵⁹ Den visuelle formen – som *śilpinen* har sett i sitt indre øye – skal deretter formes. *Śilpinen* anses ikke som en som skaper noe nytt, eller tolker verden på en ny måte – slik vi gjerne anser at kunstnere i Vesten gjør. *Śilpinen* er en “forsøker” som etterstreber å uttrykke en orden som allerede eksisterer – for så å fremstille den slik han har fått den åpenbart gjennom meditasjon.¹⁶⁰

Śilpinen bør vise respekt til de verktøy og materialer han skal bruke i prosessen – for eksempel malingen, penselen, og materialet som brukes for å gi guden en fysisk form. *Śilpaśāstraene* foreslår hvilke materialer som er gunstig for *śilpinen* å bruke.¹⁶¹

La oss si at en *śilpin* skal bruke stein som materiale for å lage en visuell form av Viṣṇu som skal plasseres i tempelets skjødrom. Dette rommet – som kalles *garbhagr̥ha* – er senteret i tempelet. Templer er ofte viet til en gud, nemlig guden i skjødrommet. Det er hovedsakelig bare prester som har adgang inn i skjødrommet. Rommet består av tre tykke vegger og en åpning foran guden. Det er bare gjennom denne åpningen tilbederne kan se guden.¹⁶²

Śilpinen som skal lage statuen av Viṣṇu vil velge den steinsorten *Śilpaśāstraene* anbefaler for akkurat den guddommen. Dersom materialet hadde vært tre istedenfor stein, måtte han ha hugget treet når det er mest lykkebringende at treet hugges ned.¹⁶³ Derfor er det legitimt å anta at steinen som skal bli en gudestatue også må fjernes fra sitt naturlige oppholdssted på det mest lykkebringende tidspunktet.

Før man går i gang med å forme materialet er neste oppgave å overtale ånder som bor eller oppholder seg i materialet om å finne en ny boplass. Dette er viktig fordi materialet må fremstå som nytt, slik at Viṣṇu vil ta bolig i formen når guddommen inviteres inn i den under innvielsesritualet.¹⁶⁴

I hovedsak er *Śilpaśāstraene* retningslinjer for *śilpinen* fra *śilpinen* ser den visuelle formen i sitt indre øye til den visuelle formen ferdigstilles.¹⁶⁵ Gudenes utseende – det vil si alt fra gudens hudfarge, klær, attributter, antall kroppsdelene, positurer, reisedyr og så videre – blir beskrevet i avhandlingene. Med andre ord er det lite rom for *śilpinen* å være kreativ når han gir guddommen form. Det er forventet at *śilpinen* skal lage den nye visuelle formen i samsvar

¹⁵⁹ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 39.

¹⁶⁰ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 29.

¹⁶¹ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 29.

¹⁶² Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 124.

¹⁶³ Eck, *Darśan*, s. 52.

¹⁶⁴ Eck, *Darśan*, s. 52.

¹⁶⁵ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 29.

med avhandlingens retningslinjer. En grunn til at retningslinjene er så strenge, er nettopp på grunn av *mūrti*ens funksjon – å være bolig for guddommen. Det er en generell forståelse om at gudene bare vil ta bolig i former som er vakre nok. Som vi alt har vært inne på, kan gudene visualiseres ikonisk, anikonisk eller som en hybrid. Uavhengig av hvilken form guden får skal den fremstilles så vakker som mulig. Det er *Śilpaśāstra*ene – ikke *śilp*inen – som avgjør hva som er vakkert. En viktig faktor som avgjør om den visuelle formen blir oppfattet som vakker eller ei, er at de ulike delene i formen står i et harmonisk forhold til hverandre.¹⁶⁶ Når en visuell form stemmer overens med retningslinjene, når formene harmoniserer med hverandre, og når formen forestiller guden, da – og bare da – vil guden ta bolig i formen.¹⁶⁷

En annen viktig grunn til at *śilp*inen må følge *Śilpaśāstra*enes retningslinjer – særlig når det gjelder proporsjonsforhold – er faren for at andre vesener skal innta formen. Guddommen vil ikke gå inn i formen dersom formens proporsjonsforhold ikke holder mål, men demoner, spøkelseser og andre ondskapsfulle vesener vil alltid ta bolig i dem.¹⁶⁸ Enda en annen grunn, er at retningslinjene antas å være gitt i en guddommelige åpenbaring, følgelig må reglene ikke brytes ettersom formen faktisk skal være gudenes oppholdssted.¹⁶⁹

Når man lager en menneskelignende form til en gud er øynene det siste *śilp*inen former, og noen ganger ferdigstilles ikke øynene før i innvielsesritualet når guden går inn i formen.¹⁷⁰ Til slutt skrubbes statuen med olje, hår, sinober – et rødt mineral – og diamanter for å gjøre den så vakker som mulig.¹⁷¹

“Though one can say that all images that are to be used as cult objects in temples and homes have to conform to definite rules, one cannot reduce these rules to one single canon. We have, in different centers, different canons of art.”¹⁷² Dette poenget til Klostermaier belyser at det ikke er mulig å snakke om én kunsttradisjon i India og hinduismen.

4.2: Guddommen og den visuelle formen blir ett

En mūrti blir til – objekt blir subjekt

På samme måte som kapittel 4.1, er kapittel 4.2a – som nevnt i kapittel 1.5 – basert på ulik

¹⁶⁶ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 30.

¹⁶⁷ Eck, *Darśan*, s. 51 f.; Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 30.

¹⁶⁸ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 31, som viser til Kramrisch, S, *Vishnudharmatorram* (part 3). Calcutta University Press (1924).

¹⁶⁹ Klostermaier, *A Survey of Hinduism*, s. 312 f.

¹⁷⁰ Eck, *Darśan*, s. 7.

¹⁷¹ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 30.

¹⁷² Klostermaier, *A Survey of Hinduism*, s. 313.

sekundærlitteratur. Igjen har jeg valgt å forsøke å flette presentasjonene sammen – noe som kan være problematisk. Jeg anser det som fornuftig å presentere innvielsesprosessens ulike sider under ett, med det forbehold at et innvielsesritual ikke nødvendigvis inneholder alle ritene som presenteres her, og at det er store variasjoner mellom geografiske områder, samt mellom ulike tradisjoner.

I innvielsesritualet forvandles den visuelle formen fra å være “bare en form” til å bli bolig for, eller selve guden. *Pratiṣṭhāpana* – innvielsesritualet – anses å være essensielt for at formen skal virke – det vil si få guddommelig liv. Innvielse av steinstatuer – altså statuer som skal plasseres permanent i tempelet – markerer ofte den formelle åpningen av et nytt tempel.¹⁷³ Presentasjonen som følger i 4.2a angår nettopp denne type gudestatuer.

4.2a: Gudestatuer

Tekstene som beskriver hvordan en statue skal innvies – og bli en gudestatue – kalles ifølge Elgood *āgama*.¹⁷⁴ Disse anses som autoritative. *Āgama*ene inneholder *mantra*er – hellige lyder – på det “guddommelige språket” sanskrit. *Mantra*ene må uttales korrekt under innvielsesritualet. Ifølge J.C. Fuller er det få som kjenner til disse tekstene i dag. Fuller har studert prester som er spesialister på ritualer og de forteller at presteelever som skal lære å utføre innvielsesritualet *ikke* leser *āgamatekstene*, men lærer seg hvordan de skal gjennomføre ritualet ved å se og høre andre prester utføre det. Presteelevne memorerer så ritualet til minste detalj. Argumentet for å videreføre praksisen på denne måten er åpenbar – presteelevne kan ikke lære riktig uttale ved å lese en bok.¹⁷⁵ I hinduismen er nøyaktig gjengivelse av lyden av essensielt betydning. Å for eksempel bøye eller uttale ord feil i en rituell kontekst kan gi katastrofale følger. I tillegg til korrekt uttale må lyden gjengis korrekt, ettersom lyden – ikke ordets mening – ofte er det sentrale.¹⁷⁶

De fleste ritene i ritualet gjennomføres på et alter i innvielses-boder plassert utenfor tempelet – som gjerne er et avsperrert område. Alteret drysses med sand og *darbha* – en hellig gress-sort som blir oppfattet å være kraftfull. Noen steder vil hele innvielses-boden drysses med *darbha*.¹⁷⁷ Statuens øyner vil på dette stadiet være tildekket.¹⁷⁸ På dette stadiet har ikke

¹⁷³ Klostermaier, *A Survey of Hinduism*, s. 313.

¹⁷⁴ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 32.

¹⁷⁵ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 32 som viser til Fuller, C: *Servants of the Goddesses: The Priests of a South Indian Temple*. Cambridge (1984), s. 143.

¹⁷⁶ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 51.

¹⁷⁷ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 32; Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 93; Eck, *Darśan*, s. 52.

¹⁷⁸ Eck, *Darśan*, s. 53.

guddommen gått inn i statuen enda – noe som betyr at den ikke kan se. Men når statuen får guddommelig liv, er det ønskelig – og nødvendig – å kontrollere hvor og når guden ser for første gang. Følgelig er øynene foreløpig tildekket.

I innvielses-boden blir statuen rensset med ulike rituelt rene materialer. Det er et stort antall ulike materier som anses som rituelt rene. Noen av disse er *darbha*, honning, ulike trær, hellig vann fra urter og/eller *tīrthaer* – som kan være blandet med gull og edelstener, og de fem gavene kua gir – *ghī* (rensende smør), urin, møkk, melk og ostemasse.¹⁷⁹

Deretter kan riten *nyāsa* utføres. Da berøres statuen på forskjellige steder samtidig som *mantraer* uttales. *Nyāsa* kan oversettes til ‘å montere,’ eller ‘å plassere ned,’¹⁸⁰ men både Eck og Elgood oversetter det til ‘å røre – eller ta – på.’¹⁸¹ På de stedene statuen røres ved, vil ulike guder – symbolsk eller konkret – etableres. Ifølge Elgood etableres flere guder i én og samme form.¹⁸² Eck skriver derimot at statuen nå er “*symbolically* inhabited by a number of deities.”¹⁸³

Det er bare vediske guder som går inn i statuen på denne måten. De vediske gudene viser til forholdet mellom dem, kroppsdelen og urmennesket Puruṣa. I *Aitareya-upaniṣaden* beskrives dette forholdet, og hvordan verden ble til. Ifølge teksten ble himmelen, atmosfæren, jorden og helvete skap av Selvet – som på dette tidspunktet var alene. Selvet skapte også Puruṣa – urmennesket – som skal ha hatt en formløs substans. Etter hvert oppstod ulike guder som solguden, vindguden og ildguden. Gudene – som var i det store havet – ble utsatt for sult, og ba Selvet produsere dem et hvilested. Etter å ha takket nei til en ku og en hest som hvilested, takket gudene ja til Puruṣa. Da sa Selvet til gudene: “Dra inn i deres respektive hvilesteder.”¹⁸⁴ Gudene så gjorde. Slik ble vinden pust – og gikk inn i nesen, ild ble tale – og gikk inn i munnen, planter og trær ble hår – og gikk inn i huden – og så videre.¹⁸⁵ I *nyāsa*-riten plasseres disse gudene symbolsk – eller permanent – i statuen. Slik etableres for eksempel Sūrya – solguden – i øynene som synet.¹⁸⁶

Nyāsa-riten – samt *prāna* og *netra moksa* som blir presentert nedenfor – nevnes ikke av Klostermaier som gjengir et utdrag fra teksten *Bṛhatsaṃhitā* når han beskriver innvielsesritualet i *A survey of Hinduism*. Han nevner derimot *homa*-riten – ild-offeret – noe

¹⁷⁹ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 32; Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 128; Klostermaier, *A Survey of Hinduism*, s. 314.

¹⁸⁰ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 224.

¹⁸¹ Eck, *Darśan*, s. 52; Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 32.

¹⁸² Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 32.

¹⁸³ Min kursiv. Eck, *Darśan*, s. 52.

¹⁸⁴ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 74.

¹⁸⁵ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 74 f.

¹⁸⁶ Eck, *Darśan*, s. 52; Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 32.

Eck og Elgood ikke gjør. Under *homa* er det ikke-lykkebringende dersom ilden blir full av røyk og/eller dersom flammene svinger fra høyre til venstre eller svinger bakover, og/eller dersom det oppstår hyppige gnister. Skulle presten som bærer ilden glemme eller uttale *mantraene* feil, vil det være svært ikke-lykkebringende.¹⁸⁷

Å tilføre statuen liv er den viktigste riten i ritualet. Dette skjer gjennom å uttale *mantraer*. Eck og Elgood nevner ulike *mantraer* i denne riten, noe som viser at det er rom for ulik praksis. Funksjonen til *mantraene* er essensiell – det er gjennom dem den visuelle formen salves. De ulike *mantraversene* har ulik betydning, men de fleste henvender seg til guden som man ønsker å invitere inn i formen. Innholdsmessig kan en *mantra* lyde (oversatt til engelsk): “O Viṣṇu, approach this image and wake it up with thy embodiment of knowledge and divine energies, which are concentrated in this one image.”¹⁸⁸ Gjennom *mantraene* kontaktes, aktiveres og fremkalles gudene.¹⁸⁹ Når *mantraen* har blitt uttalt, har gudestatuen fått *prāna* – livspust. Den er nå levende, og må behandles deretter.

Ifølge Eck er det nå dekket foran øynene tas av. “Å åpne øynene” er en egen rite som – ifølge Freedberg – kalles *netra moksa*.¹⁹⁰ Eck forklarer at øynene åpnes ved at man maler et siste strøk på øynene – som på dette tidspunktet ikke har vært 100% ferdigstilt.¹⁹¹ En annen måte å åpne øynene på, er å fjerne et fysisk klede som har blitt festet rundt statuens hode, og slik dekket øynene.¹⁹²

Ifølge Elgood fjernes kledet foran øynene tidligere i ritualet – nærmere bestemt før *nyāsa*-riten (å ta eller røre på). Øynene åpnes når dekket fjernes.¹⁹³ Når statuen har *prāna* – livspust – bør den ifølge Elgood og Klostermaier legges ned. Gudestatuen skal sove gjennom natten for så å våkne og tilbes om morgenen med blomster, sang, dans og lyden av konkylie-skjell – dersom astrologen har regnet ut at det er lykkebringende at guden vekkes på det tidspunktet.¹⁹⁴

Selv om gudestatuen er fremstilt med klær – det vil si at den ikke vises som naken – er det vanlig at gudestatuen i templene kles i nydelige stoffer. Gudestatuer som ikke er plassert inni selve tempelet – men som gjerne dekorerer tempelets yttervegger, eller er plassert langs veier etc. – er sjelden bekledd med fysiske stoffer. Disse gudestatuen er ofte – men slett ikke alltid

¹⁸⁷ Klostermaier, *A Survey of Hinduism*, s. 314.

¹⁸⁸ Eck, *Darśan*, s. 52f.

¹⁸⁹ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 32.

¹⁹⁰ David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), s. 86.

¹⁹¹ Eck, *Darśan*, s. 7.

¹⁹² Jacobsen, *Hinduismen*, s. 225.

¹⁹³ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 32.

¹⁹⁴ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 32; Klostermaier, *A Survey of Hinduism*, s. 314.

– malt i sterke farger, men gudestatuerne i tempelets skjød-rom er oftest umalt – med unntak av øynene som kan være malt på. Når gudestatuerne er kledd føres den inn i skjøddrommet. Der plasseres den oppå verdifulle gjenstander som for eksempel penger, gull, edelstener og lignende som ligger på eller inni *pīṭhaen* – pidestallen.¹⁹⁵

Noen gudestatuer – for eksempel Venkaṭeśvara – anses å ha så sterk blick at kledet foran øynene aldri tas av.¹⁹⁶ Gudens blick kan drepe – og det har ifølge tradisjonen skjedd flere ganger. Det er nettopp derfor man enten ikke ferdigstiller øynene eller fjerner dekket foran øynene før man ønsker at gudens blick skal “fungere.” Uavhengig av når man tar av dekket foran øynene og/eller øynene åpnes (fordi de ferdigstilles), er det essensielt at gudens blick faller på noe tiltalende. Det kan for eksempel være en verdig ofring eller gudens eget speilbilde – man setter altså et speil foran guden slik at han eller hun ser seg selv.¹⁹⁷

Nå som objektet har blitt subjekt – guden har gått inn i statuen – er innvielsesritualet fullført.

4.2b: Gudebilder

Når et *darśan*-bilde installeres i et *pūjā*-rom eller *pūjā*-område, gjennomføres gjerne et kort ritual som består av å tenne en lampe foran *darśan*-bildet, samt å gi guden et symbolsk bad ved å sprute vann på *darśan*-bildet. Deretter gis guden et merke i pannen, og guden blir sunget til og det blir ofret søtsaker.¹⁹⁸ De fleste hinduer rammer inn *darśan*-bildene i rammer med glass, slik at *darśan*-bildet ikke blir skadet av vannet og pulveret som plasseres i pannen.

4.3: Navakalevara

“*New Embodiment*”

Dette ritualet praktiseres bare i tempelet Jagannātha i Purī og er derfor unikt. Ritualet gjennomføres av tempelets tjenere som kalles *daitaer* hvert 12. eller 19. år.¹⁹⁹

Tempelet har trestatuer av guden Kṛṣṇa, hans bror Balarāma og deres søster Subhadrā. Her kalles Kṛṣṇa Jagannātha – ‘verdens hersker.’²⁰⁰ I det månedslange ritualet byttes trestatuene ut

¹⁹⁵ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 32.

¹⁹⁶ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 225.

¹⁹⁷ Eck, *Darśan*, s. 7.

¹⁹⁸ Joshi, *Gods of Heaven, Home of Gods*, s. 6.

¹⁹⁹ Johnson beskriver ikke ritualet i detalj, men skriver at de tre trestatuene “are ritually renewed every twelve years.” Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 152. Eck derimot – som presenterer hele ritualet – skriver at det praktiseres hvert 19. år. Eck, *Darśan*, s. 53.

²⁰⁰ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 152.

med nylagde trestatuer. Byttingen skjer midt på natten. Den eldste *daitaen* åpner et hulrom i brystet på hver av de tre statuene i tempelet og tar ut en urne som er i hulrommet. Urnen inneholder *brahmapadārtha* – *brahman*-substans. *Brahman*-substansen – som ingen vet hva er – er så hellig at *daitaen* verken kan se eller berøre den. Derfor får tempeltjenerne bind for øynene samt beskyttelse på hendene. Urnene med *brahman*-substansen skal så plasseres i de nye trestatuene, som deretter forsegles. Nå som *brahman*-substansen er fjernet fra de gamle trestatuene, anses de som livløse. De føres ut og begravnes,²⁰¹ som er vanlig praksis når hellige personer dør.²⁰²

4.4: *Svayambhū*

Selv fødte mūrtier

Noen *mūrtier* anses å være hellige av natur. Disse er selvfødte og innvies ikke, rett og slett fordi det er unødvendig.²⁰³ Eksempel på en *svayambhū* er *śalagrāma* – en rund og myk stein (bilde nr. 21).

Steinen er et fossil av en utdødd blekksprutart kalt

ammonitt. Spiralen i fossilet kan minne om *cakra* – Viṣṇus diskos.



Bilde 21: *Śalagrāma*

Ifølge Jacobsen er Viṣṇu knyttet til solen, og strekene i fossilet minner

om denne relasjonen.²⁰⁴ Steinen anses av *viṣṇuitter* å være gjennomsyret av Viṣṇu.²⁰⁵ Med andre ord: steinen er Viṣṇu i naturlig form.²⁰⁶ Fossilet – eller Viṣṇu – får en rituell vask når han fraktes hjem, og vannet fra rensingen drikkes deretter fordi vannet anses å fjerne urenheter.²⁰⁷

Det finnes mange ulike selvfødte *mūrtier*. Fellesnevneren for *svayambhūer* er at de hovedsakelig er anikoniske. *Liṅgaer* kan også være selvfødte. Slike *liṅgaer* kalles *svayambhū-liṅga* – selvfødte *liṅgaer*. Disse kan for eksempel være formet av stein eller is – gjerne en frossen elv som gjør at den får den karakteristiske sylindervermen *liṅgaen* har. Fordi disse *liṅgaene* ikke er formet av menneskehender, men har kommet til syne på egen hånd – “[the

²⁰¹ Eck, *Darśan*, s. 53 f.

²⁰² Jacobsen, *Hinduismen*, s. 219 f.

²⁰³ Eck, *Darśan*, s. 54 f.

²⁰⁴ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 227.

²⁰⁵ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 281.

²⁰⁶ Eck, *Darśan*, s. 34.

²⁰⁷ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 281.

liṅgas] have been revealed by Śiva himself”²⁰⁸ – anses de som spesielt virksomme og hellige.²⁰⁹ Klostermaier omtaler noen *mūrtier* som ikke er menneskelagd men som man mener mirakuløst har blitt “sent by God himself.”²¹⁰ Han kaller disse *svayam-vyaktā mūrtier*, og disse *mūrtiene* kan for eksempel komme drivende med tidevannet, eller lokaliseres og oppdages av noen som har fått beskrivelser om hvor *mūrtien* er å finne i en åpenbaring i en drøm.²¹¹

4.5: Innvielsesritualet i lys av Freedbergs teoretiske perspektiv

Jeg forstår innvielse slik David Freedberg beskriver ritualet: “the rite that [...] [identifies] the image with the divinity, and that [...] [invests] it with the life of that divinity”.²¹² Freedberg omtaler ikke innvielse i hinduismen, men han nevner innvielsesritual både i gammel-egyptisk religion, buddhismen og kristendom når han illustrer teorien sin. Følgelig tolker jeg det slik at han anser sin teori å være universell, og derfor har jeg benyttet meg av den.

Ettersom *mūrtien* enten får guddommelig liv gjennom et innvielsesritual, eller er guddommelig naturlig, skal vi se på teoriene rundt innvielse fra to sider. Disse er innvielse som et bestemt og gjerne omfattende ritual – altså innvielse av menneskeskapte *mūrtier* – samt innvielse som et sett av riter som utføres fordi man er overbevist om at formen er guddommelig av seg selv – og derfor behandles deretter.

4.5a: Menneskeskapte *mūrtier*

Ifølge Freedberg inneholder alle innvielsesritual av menneskeskapte former en seremoni som inneholder minst én av følgende riter: vasking, salving, kroning eller velsignelse av objektet.²¹³ Seremonien utføres fordi man ønsker at objektet skal skifte status, altså at objektet skal bli fylt med guddommelig liv, slik at det følgelig kan kalles et subjekt. Innvielsesritualet markerer derfor en overgang, fordi det markerer at den visuelle formen er ferdiglaget, samtidig som ritualet markerer formens overgang til å bli guddommelig.²¹⁴ Det er først når innvielsesritualet er utført at formen virker – så sant ritualet utføres korrekt. Dersom ritualet

²⁰⁸ Klostermaier, *A Survey of Hinduism*, s. 314.

²⁰⁹ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 316.

²¹⁰ Klostermaier, *A Survey of Hinduism*, s. 313.

²¹¹ Klostermaier, *A Survey of Hinduism*, s. 313.

²¹² Jeg har endret verbene “identify” og “invest” fra fortid til presens, og slettet en parentes Freedberg hadde i setningen som ikke er aktuell i denne sammenhengen. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, s. 82.

²¹³ Freedberg, *The Power of Images*, s. 83.

²¹⁴ Freedberg, *The Power of Images*, s. 82.

ikke utføres korrekt – for eksempel fordi en *mantra* uttales feil – vil ikke formen fungere fordi formen ikke blir gitt guddommelig liv.²¹⁵ Hva som er korrekt vil varierer fra tradisjon til tradisjon. Innvidde former virker enten fordi de nå blir oppfattet som bolig for guddommen, eller som guddommen.²¹⁶ Det er altså på grunn av innvielsesritualet at den visuelle formen får kraft – og følgelig kan motta tilbedelse, velsignelse, samt hjelpe sine tilbedere.²¹⁷ Det at innvielsesritualet gjennomføres – og at det i tillegg gjennomføres i et lukket område – er ifølge Freedberg “a confirmation of the power of these practices.”²¹⁸

4.5b: Selvfødte *mūrtier*

Som nevnt i kapittel 2.1, er det guddommelige i hinduismen til stede i alt – i mennesker, trær, fjell, dyr, elver og så videre. Men det er først og fremst de formene som enten blir oppfattet å ligne på det guddommelige – med tanke på form og/eller utseende – og/eller former som har egenskaper som minner om gudenes egenskaper, som opphøyes som guddommelige. Gud er i alt, men fossilet *śalagrāma* og *svayambhū-liṅgaen* opphøyes *nettopp* fordi de minner om Viṣṇu og Śiva – “the fossilized spirals resemble Viṣṇu’s *cakra*.”²¹⁹ Der er derfor disse formene tilbes. Følgelig navngis de – de er ikke lengre “bare en stein” eller “bare en frossen elv/bekk” – de er *svayambhū* – et av *brahmans* tilnavn.²²⁰ Fossilene som oppdages i elveleier fraktes til hjemmet hvor de betraktes som hellige objekter og vaskes.²²¹ Jacobsen skriver at mange templer har *svayambhū-liṅgaer*.²²² Disse *liṅgaene* kan flyttes fra sitt “fødested” – altså stedet *svayambhū-liṅgaen* kom til syne, og inn i et tempel. Det kan også bygges et tempel over “fødestedet.” Noen *liṅgaer* kommer til syne i huler, og da er hulen dens tempel – altså dens bolig. Med andre ord flyttes *mūrtien* til en bolig, ellers bygges det et fysisk rom for selvfødte *mūrtier* – og hvorfor dette er viktig skal jeg komme tilbake til.

En viktig faktor til at man ser det guddommelige i anikoniske former, er at man i utgangspunktet tenker at den anikoniske formen kan være guddommelig, eller at det guddommelige kan ta bolig i formen.²²³ Sagt på en annen måte – *śalagrāma*-fossilet og de selvfødte *liṅgaene* vil ikke bli betraktet som Viṣṇu og Śiva dersom ingen er overbevist om at

²¹⁵ Freedberg, *The Power of Images*, s.89.

²¹⁶ Freedberg, *The Power of Images*, s. 84.

²¹⁷ Freedberg, *The Power of Images*, s. 84

²¹⁸ Freedberg, *The Power of Images*, s. 87.

²¹⁹ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 281.

²²⁰ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 316.

²²¹ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 281.

²²² Jacobsen, *Hinduismen*, s. 229.

²²³ Freedberg, *The Power of Images*, s. 28.

objektene kan være guddommelige eller bolig for det guddommelige.

Å oppleve at *svayambhūter* eksisterer, fører gjerne til at man kommuniserer med dem. Det at man begynner å tilbe dem som guddommelige, kan i en vid forståelse kalles et innvielsesritual – nettopp fordi *svayambhūtene* på et tidspunkt guddommeliggjøres når man begynner å tilbe dem. Overgangen fra å være et fossil til å bli betraktet – og følgelig bekreftet til å være Viṣṇu – eller overgangen fra å være frosset vann til å betraktes som Śiva, kan omtales som et overgangsritual, fordi formen får ny status ut i fra hvordan den betraktes. Den naturlige formen blir guddommelig når den oppdages, navngis, får en bolig på et rituelt rent sted og tilbes. Freedberg skriver: “in an extended sense they [...] [self born forms] are [...] consecrated – by removing them to shrines (often specially constructed), by washing them, anointing them [...] [and] garlanding them.”²²⁴ Følgelig vil jeg si at selvfødte *mūrtier* også innvies, fordi formene *bekreftes* å være naturlige former av det guddommelige gjennom disse ritene. Det er altså den rituelle bruken av *mūrtien* som innvier den, ikke et omfattende ritual.

4.6: Oppsummering

I dette kapitlet har jeg fokusert på hvordan det formløse *kan* få en ikonisk form, og hvordan formen *kan* bli fylt med guddommelig liv. Innvielse av *mūrtiene* er av essensiell betydning. Det er gjennom innvielse av menneskeskapte *mūrtier* formen begynner å virke. Selvfødte *mūrtier* bekreftes å være guddommelige gjennom innvielse.

I neste kapittel vil den rituelle bruken av *mūrtier* stå i fokus. Ritualene som blir presentert i neste kapittel er blikkhandlingen *darśan*, og tilbedelsesritualet *pūjā* i ulike kontekster.

²²⁴ Freedberg, *The Power of Images*, s. 96.

Kapittel 5

Rituell bruk av *mūrtier*

Som nevnt tidligere har kunsten i hinduismen en viktig funksjon i det rituelle livet ettersom visuelle former viser gudenes tilstedeværelse her og nå. Gudestatuene og gudebildene gjør kanskje *mokṣa* (frelse fra gjenfødelse) lettere å nå – nettopp fordi “few people are able to worship an abstraction”.²²⁵ Gudestatuene og gudebildene gjør det usynlige synlig – som vil si at den ytterste virkelighet kanskje blir lettere å begripe og kommunisere med. I dette kapitlet vil jeg rette fokuset mot hvordan *mūrtier* brukes i en religiøs kontekst – hvordan *mūrtier* behandles fordi de blir oppfattet å være guddommelige. Ritualene jeg vil fokusere på er *darśan* og *pūjā*, samt ulike kontekster de praktiseres i, som for eksempel festivalen *Gaṇeśa Caturthī*. Ettersom *darśan* er en vesentlig rite i *pūjā*-ritualet – men også et eget ritual – omtaler jeg *darśan* indirekte når jeg omtaler *pūjā*. Avslutningsvis i kapitlet vil jeg presentere teorier som belyser hvordan og hvorfor visuelle former fungerer i rituelle kontekster som *darśan* og *pūjā*.

5.1: *Darśan*

Se og bli sett av guddommen

Som nevnt i kapittel 1.7 kan vi forstå *darśan* som en handling hvor man ser og bli sett av Gud. Før vi går mer i dybden på hvordan *darśan* kan forstås, må vi se nærmere på aktivitetene “å se” og “å betrakte,” ettersom de er to verb som ofte brukes synonymt – og begge aktivitetene finner sted i *darśan*.

5.1a: Å se og å betrakte

Det er fort gjort å tenke at når vi ser, ser vi avtrykk av den ytre verden som setter seg på netthinnen – noe som er misvisende. Når vi ser tolker vi det vi ser som “noe.” Vi setter ord på det vi ser, noe som betyr at vi ikke bare beskriver det vi ser, men også beskriver hvordan vi ser det. Følgelig forstår jeg det *å se* som et sanseintrykk av visuelle stimuli fra den fysiske

²²⁵ Stutley, *The Illustrated Dictionary of Hindu Iconography*, s. viii i introduksjonen.

verden, mens det å *betrakte* er å tolke sanseinntrykket.²²⁶ Man kan ikke forstå det man ser med mindre man har et begrepsapparat som både kan forklare og gi mening til sanseinntrykket. Vi kan for eksempel ikke se en *liṅga* som en form av Śiva med mindre man vet at *liṅgaen* er en anikonisk fremstilling av han. Med andre ord er det å *se* det sammen som å anvende begreper.²²⁷

Å *se noe som noe* kaller kunsthistorikeren Ernst H. Gombrich “som-om-skjemaer.”²²⁸ Dette skjemaet er en måte å sortere og ordne det vi ikke kjenner fra før inn i et system.²²⁹ La oss bruke *liṅgaen* som eksempel for å tydeliggjøre “som-om-skjemaet.” Misjonærer og reisende fra Europa som besøkte India på 1700-tallet så ikke *liṅgaen* og tilbedelsen av den som motbydelig og uanstendig *bare* fordi hinduene ikke var kristne. Europeerne så tilbedelsen som umoralsk fordi de så *liṅgaen* som det den ligner på – en fallos. Følgelig så europeerne *liṅga*-tilbedelsen som fallostillbedelse. Europeernes nye sanseinntrykk – “sylinder-søylen med avrundet «hode»” (*liṅgaen*) – betraktet de som en fallos – et begrep de kjente fra før. Selv om det finnes myter om *liṅgaens* opphav som er forbundet med kastrasjon – og *liṅgaens* form minner om en erigert penis, anses *liṅgaen* først og fremst av hinduer å være en form av Śiva. De som tilber *liṅgaen* er “appalled to hear it [the *liṅga*] understood as phallic.”²³⁰ Vi kan følgelig si at europeerne gjorde det Eck påpeker: “we are bound to misinterpret what we see by placing it solely within the context of what we already know from our own world of experience.”²³¹ Følgelig kan vi si at hvordan vi betrakter det vi ser, avhenger av hvem vi er. Mer konkret handler det om hvor gammel man er, hvor man bor og har bodd, hvilken oppdragelse man har hatt, hvilke interesser man har, og ikke minst hva man har sett før og hva man forventer å se.²³² La oss eksperimentere for å tydeliggjøre dette.



Over er det to sorte prikker. Hva minner de også om – eller formulert annerledes – hva kan vi si at prikkene er? Kanskje øyner i et ansikt? Grisens nesebor? To pupiller? To doc-pastiller med lakrissmak? Svarene vil være mange og varierte. Alle som utfører dette eksperimentet ser

²²⁶ Siri Meyer, *Hva er et bilde: om visuell kultur* (Oslo: Pax, 2009), s. 26–28.

²²⁷ Danbolt, Gunnar & Siri Meyer. *Når bilder formidler: en bok om visuell kommunikasjon*. Oslo: Universitetsforlaget, 1988

²²⁸ Meyer, *Hva er et bilde*, s. 29.

²²⁹ Meyer, *Hva er et bilde*, s. 29.

²³⁰ Eck, *Darśan*, s. 35 f.

²³¹ Eck, *Darśan*, s. 16.

²³² Rosemary Davidson, *Kunsten å se kunst*, oversatt av Knut Ljøgdott (Oslo: Orion, 1996), s. 4.

de samme sanseinntrykket – prikkene – men hva vi ser når vi ser, kan være svært individuelt. Uansett hvilke sanseinntrykk vi får – enten det er prikker slik som her, eller noe helt annet – søker hjernen å sette sanseinntrykket inn i en sammenheng, altså å koble det med tidligere erfarte sanseinntrykk. Når vi ser noe nytt og fremmed og plasserer det inn i vår kjente kontekst, vil man sannsynligvis – som Eck påpeker – mistolke det nye inntrykket.

David Morgan beskriver “gaze” – som jeg oversetter til betraktning – som en slags samlebetegnelse som består av fem deler. Disse fem er han eller hun som betrakter, andre som betrakter det samme, subjektet eller gjenstanden de betrakter, konteksten betraktningen utløper seg i, og reglene som styrer betraktningen og forholdet mellom det som betraktes og betrakterne.²³³ *Å betrakte* er ifølge Morgan med andre ord en spesiell måte å se på, som består av flere faktorer.

Det *å se* kan forstås som en samlebetegnelse av ulike prosesser der den som ser avgjør hvordan han eller hun faktisk tolker fysiske stimuli. Vi har alle den samme forutsetningen for å se – øynene – men hvordan vi identifiserer det vi ser og gir det mening, kommer an på hvem vi er og vår visuelle erfaring.²³⁴ Følgelig kan man også si at de tingene man *ikke* har begreper for, er det vi oftest overser. Som eksempel vil gjerne en urban mann fra Vesten som besøker Egypt knapt skille en kamel fra en dromedar. Beduiner derimot kan ikke bare skille dyrene, men også si hvilke dyr som tilhører hvem.²³⁵ *Å se* bør følgelig ikke oppfattes som et passivt mottak av inntrykk, men som en kontinuerlig tolkningsprosess av sanseinntrykk som finner sted enten det er bevisst eller ubevisst.²³⁶

Å se og *å betrakte* er mer komplisert enn hva jeg presenterer her, men forhåpentligvis gjør presentasjonen det likevel lettere å forstå *darśan*.²³⁷

5.1b: *Darśan*

Darśan kommer fra sanskrittroten ‘*drś*’ som betyr ‘å se’ eller ‘å se på’.²³⁸ Eck beskriver *darśan* som “å visuelt iaktta det hellige,” “å se på en religiøs måte,” eller “det lykkebringende blikket.”²³⁹ Ettersom *darśan* ikke bare blir oppfattet som å se, men også som å bli sett av det guddommelige, må en forstå *darśan* som et toveis forhold – en seerhandling – der to parter

²³³ Morgan bruker “viewer, viewers og viewing.” Jeg forstår disse som “betrakter, betraktere og betraktning.” Morgan, *The Sacred Gaze*, s. 3.

²³⁴ Davidson, *Kunsten å se kunst*, s. 4; Meyer, *Hva er et bilde*, s. 29.

²³⁵ Meyer, *Hva er et bilde*, s. 32.

²³⁶ Morgan, *The Sacred Gaze*, s. 5.

²³⁷ Ikonografi som metode har mange likhetstrekk med å betrakte det man ser.

²³⁸ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 93.

²³⁹ Eck, *Darśan*, s. 3.

ser hverandre. Begge parter ser og blir sett.²⁴⁰ Likevel påpeker for eksempel Johnson at tilbederne mottar *darśan* – fordi de blir sett – mens gudene gir *darśan* – fordi de ser.²⁴¹ Uavhengig av om blikket går begge veier eller ei, kan vi si at *darśan* er en blikkutveksling, noe som betyr at en utveksling finner sted.²⁴² Via blikket gir guddommen velsignelse og beskyttelse. Det er nettopp derfor gudenes øyne ofte er store og kan få sterke farger. De er ment å bli sett. Der og også derfor der er viktig å ha en god ståplass i tempelet når forhenget foran skjødrommet åpnes i forbindelse med *pūjā*. Dette erfarte jeg da jeg besøkte hindutempelet i Bergen for første gang våren 2011. Til å begynne med kunne jeg ikke begripe hvorfor det var så viktig å se Gaṇeśa i skjødrommet. Jeg tenkte “de (tilbederne) har jo sett guden mange ganger før... Hvorfor er det da så viktig å se ham? De vet jo hvordan han ser ut!” Ifølge Eck står tilbederne på tå og strekker hals på denne måten for å kunne praktisere – eller motta – *darśan*. De må gjøre seg synlig for guddommen, slik at guden eller gudinnen kan gi tilbederne velsignelse via blikket. Samtidig er det viktig at guddommen blir oppmerksom på at han eller hun tilbes, ettersom tilbederen uttrykker tilbedelse via blikket.²⁴³ I tillegg til å se, folder tilbederne håndflatene sine løst sammen med fingrene utstrakt og vendt oppover foran brystet. Denne håndbevegelsen – som kalles *añjali* og indikerer tilbedelse – er den vanligste gesten som uttrykkes av tilbederne foran det guddommelige – samt i sekulære omstendigheter for å uttrykke respekt. Det er også vanlig å løfte hendene til pannen i denne håndbevegelsen – som da kalles *añjalibandhana* – for å uttrykke påkallelse.²⁴⁴ Kombinasjonen av å se guden og å uttrykke tilbedelse via håndstillinger, ærer guden og tilegner den “power from the energy of the reverence it receives.”²⁴⁵ Guden som blir æret får med andre ord stadig større og flere krefter – noe som fører til at guddommen kan gi mer tilbake til sine tilbedere. I tillegg dannes en kraftig velsignelse når partene i *darśan*-forholdet ser hverandre. Denne velsignelsen kan kurere, fjerne og beskytte mot sykdommer og spøkelses-ånder.²⁴⁶ Følgelig kan man si at partene i *darśan*-forholdet er i et gjensidig avhengighetsforhold til hverandre,²⁴⁷ og at dette forholdet er et “vinn-vinn-forhold.”

Å se anes også å være en form for fysisk berøring eller kontakt mellom deltakerne i

²⁴⁰ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 225.

²⁴¹ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 94.

²⁴² Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 94.

²⁴³ Eck, *Darśan*, s. 7.

²⁴⁴ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 20.

²⁴⁵ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 38.

²⁴⁶ Valpey, “Pūjā and Darśan,” s. 390.

²⁴⁷ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 38.

darśan-forholdet.²⁴⁸ Det vil si at *å se* og *å ta på* er beslektet aktiviteter. Via blikket beveger man seg “fysisk” til det man ser, “berører” det, og tilegner seg slik formen man ser på²⁴⁹ – uten å *fysisk* berøre det. Dette betyr at de som anses som urene eller uverdige kan anses å gjøre andre urene eller “forsøple” det de betrakter – både guden og rommet guden er i – via blikket. Denne forståelsen av blikkets makt finner vi bl.a i Jagannātha-tempelet i Purī, hvor ikke-hinduer ikke er velkomne inn i templet fordi de anses å være uverdige.²⁵⁰

Som tidligere nevnt, anser man at blick kan drepe i hinduismen. Blikk-kontakt er altså ikke alltid ønskelig. De tidene som anses som ikke-lykkebringende – eller direkte farlige – for *darśan*, vil templene gjerne være stengt, eller åpningen foran skjødrommet vil tildekkes. Disse tidene er først og fremst når guden for eksempel skal mates, bades, få nye klær, eller hvile. De eneste som får ta del i gudens privatliv er prestene. Likevel må også prestene respekterer guden, og alltid gjøre guden oppmerksom på at han er på vei inn i skjødrommet. I Rādhāramaṇa-tempelet i Vrindavan skal en prest ha dødd momentant da han “recklessly entered the deity’s sanctum in the early morning [...]. He had barged in, without warning”.²⁵¹ Dette eksempelet – som anses å være et eksempel på hva som kan skje dersom guden blir forstyrret – bekrefter Freedbergs uttalelse: “as soon as the image is consecrated, it has at all times to be properly venerated; insult to the image is insult to what it embodies, represents, or signifies; and terrible punishment is visited on those guilty of such lèse-majesté.”²⁵²

Selv om *darśan* er en blikkhandling, kan *darśan* praktiseres uten blick-kontakt. Venkateśvara – en av Viṣṇus former – har som tidligere nevnt et dekke foran øynene (bilde nr. 22). Det er flere myter som forklarer hvorfor øynene er tildekket. Lalita – en av mine kvinnelige informanter som vi skal bli bedre kjent med i del II – var den eneste av mine 13 informanter som forklarte tildekningen av øynene da vi snakket om bilde nr. 28 s. 88 som jeg hadde med i intervjuene. De andre informantene fortalte meg at tildekningen ikke var et dekke foran øynene, men et veldig stort *nāman* – det tamilske ordet for *tilaka* (merke i pannen) – som *viṣṇu*itter bruker for å vise at de tilber en av gudene i *viṣṇu*ismen.



Bilde nr. 22: Venkateśvara (detalj fra bilde nr. 28 s. 88)

²⁴⁸ Eck, *Darśan*, s. 9.

²⁴⁹ Eck, *Darśan*, s. 9.

²⁵⁰ Valpey, “Pūjā and Darśan,” s. 388. De fleste hindutempler i Kerala, samt Kāśīviśvanāth templet i Benares har også denne forståelse av blikkets makt. Meddelt av Jacobsen i et veiledningsmøte.

²⁵¹ Valpey, “Pūjā and Darśan,” s. 388.

²⁵² Freedberg, *The Power of Images*, s. 32.

Informantene fortalte meg at *nāmanet* var laget overdrevet stor for å være godt synlig. Ingen unntatt Lalita – selv ikke dem som tilber Veṅkaṭeśvara som sin *iṣṭadevatā* (utvalgt eller yndlingsgud) – kjente til at Veṅkaṭeśvaras blikk anses å være så sterkt – og følgelig potensielt farlig – at det tildekkes.²⁵³ Informantene hadde ikke lagt merke til at Veṅkaṭeśvaras øyner nesten ikke er synlige på grunn av merket – selv om flere av dem har det samme *darśan*-bildet hjemme i deres *pūjā*-område. Chandran – en annen informant – *tippet* at tildekningen *kunne* bety at Veṅkaṭeśvaras blikk er så sterkt at det må tildekkes.

Tiya – som jeg intervjuet i Puducherry – beskriver *darśan* som “in my vision [*darśan* is] the appearance of God. [The appearance] of God will be different. My sister’s vision will be different [than mine]. The face of God will be different, the style of God will be different, but God is [the] same.” Raam – en mannlig informant vi også blir bedre kjent med sener – sier dette om *darśan*: “It’s like communication. [...] I will feel the God. I can worship God without statues or pictures. Eye contact [with the God(s)] is not important. This [way of worship] is actually abnormal, [but] there is nothing wrong in it.”

5.1c: Partene i *darśan*-forholdet

Flere av definisjonene av *darśan* påpeker at seerhandlingen praktiseres mellom mennesker og Gud eller det guddommelige. Som nevnt tidligere (i kapittel 2.1 og 4.5b) kan så og si “alt” anses som guddommelig. Følgelig kan for eksempel *darśan* praktiseres mellom mennesker, og mellom mennesker og naturområder som anses som guddommelige. Personer man ønsker å se og bli sett av, er for eksempel, *sādhvīer* (kvinnelige asketer) og *sādhuer* (asketer) eller *guruer*.²⁵⁴ I tillegg ønsker mange å praktisere *darśan* på *tīrthaer* – pilgrimssteder. Hva som gjør et pilgrimssted til et pilgrimssted varierer, og den diskusjonen får ingen plass i denne oppgaven. Svært enkelt kan man si at et pilgrimssted er et geografisk område som på en eller annen måte har religiøs betydning for han eller hun som ønsker å dra dit, og grunnen er ofte at stedet har vært “vitne” til guddommelig aktivitet – noe som gjør at stedet anses å være hellig. På disse pilgrimsstedene er det svært ofte et tempel hvor guden som assosieres med stedet er plassert i skjødrommet. Ifølge Jacobsen er det å praktisere *darśan* med gudestatuen i tempelet på *tīrtha*-stedet pilgrimsreisens høydepunkt for mange pilgrimer.²⁵⁵ Selv om noen *tīrtha*-steder besøkes hele året, er det mange *tīrtha*-steder som besøkes først og fremst når det er

²⁵³ Narayanan, “Veṅkaṭeśvara,” s. 782.

²⁵⁴ Eck, *Darśan*, s. 5.

²⁵⁵ Meddelt av Jacobsen i et veiledningsmøte.

spesielt lykkebringende å praktisere *darśan* der.²⁵⁶ Tirupati i Andhra Pradesh – hvor Venkatesvara “bor” – er det pilegrimsstedet som flest hinduer besøker. Det antas at omkring 25 millioner pilegrimer besøker dette stedet årlig.²⁵⁷

5.1d: Når og hvor *darśan* praktiseres

Det er mest vanlig å praktisere *darśan* i *pūjā*-rommet eller *pūjā*-området i hinduhjemmet, eller i tempelet som en del av – og gjerne høydepunktet – i *pūjā*.²⁵⁸ Man kan ikke praktisere *pūjā* uten å praktisere *darśan*, men man kan praktisere *darśan* uten å praktisere hele *pūjā*-ritualet. Flere av mine informanter fortalte meg at i en travel hverdag har de ikke tid til å utføre *pūjā* så ofte som de egentlig ønsker. Likevel tar de seg tid til å praktisere *darśan* med gudene i *pūjā*-området hjemme hver morgen etter morgenstellet på badet.

Darśan praktiseres også i andre sammenhenger, for eksempel via ulike skjermer.²⁵⁹ De mest vanlige kontekstene *darśan* praktiseres i skal vi se nærmere på i kapittel 5.2b.

Termen *darśan* er langt mer komplisert enn presentasjonen her tilsier. Valpey beskriver *darśan* som “an umbrella term indicating activities and experiences associated with the sighting or ‘deep viewing’ that occurs or is intended to occur between a person and the (usually) divine”.²⁶⁰

Nå som vi vet hvordan *darśan* kan forstås og kan praktiseres, skal vi se nærmere på *pūjā*.

5.2: *Pūjā*

Tilbedelse – oppvartning – hyllest

Sammenlignet med *darśan* har *pūjā* et mer uklart opphav.²⁶¹ På samme måte som *darśan*, er *pūjā* en term som inneholder flere tilbedelsesaktiviteter som oftest er rettet mot det guddommelige.²⁶² Korrekt utførelse av ulike *pūjā*er er beskrevet i minste detalj i ritualtekster.

²⁵⁶ Knut A. Jacobsen, *Hva er hinduisme* (Oslo: Universitetsforlaget, 2009), s. 132.

²⁵⁷ Jacobsen, *Hva er hinduisme*, s. 88.

²⁵⁸ Elgood, *Hinduism and the Religious Arts*, s. 39.

²⁵⁹ I våre dager kan *darśan* praktiseres via internett og tv – og muligens også via kinolerret. Valpey, “Pūjā and Darśan,” s. 391.

²⁶⁰ Valpey, “Pūjā and Darśan,” s. 380.

²⁶¹ Forskere viser at *pūjā* kan komme av roten “*pūcu*” – å smøre inn/utover – fordi roten viser til riten å smøre sandeltredeig i pannen på en gjest. *Pūjā* kan også komme av roten “*puṣpa*” – blomster – fordi blomster er en viktig offergave i ritualet. I tillegg kan *pūjā* komme av roten “*prc*” – å mikse – som sannsynligvis viser til en ærende substans av miksede væsker. Valpey, “Pūjā and Darśan,” s. 381.

²⁶² Valpey, “Pūjā and Darśan,” s. 380.

Her nevnes alt som har med ritualet å gjøre; hvilke *mantraer* som skal sies, hva man kan ofre osv.²⁶³ Etter at jeg har presentert hva ritualet *kan* inneholde og hvordan *pūjā* kan utføres, retter jeg fokuset til hvor ritualet utføres.

5.2a: Innhold og utførelse av *pūjā*

I *pūjā* tilbes *mūrtien* som en konge eller en gjest etter et fast mønster. I forkant av praktisering av *pūjā* er det viktig å være rituell ren. Følgelig vil man ikke tilbe gudene uten først å vaske seg og ta av skoene.²⁶⁴ Da jeg var i Puducherry og skulle ta en utskrift i et lokalt kopieringslokale, ble jeg vist inn i et sidekontor med ledige datamaskiner. Jeg ble overrasket da jeg fikk beskjed om å ta av meg skoene. Det var ikke første gangen jeg var der, og visste at alle gikk med skoene på. Jeg ble nysgjerrig og spurte hvorfor jeg skulle gå barbent. Eieren viste meg da at rommet jeg stod i – som jeg ikke hadde vært i før – ikke bare var et rom med datamaskiner, men også et *pūjā*-rom. De påfølgende gangene jeg besøkte det samme kopieringslokalet, så jeg at de som jobber der tar skoene av når de skal inn på kontoret som også er et *pūjā*-rom, og at de tar skoene på når de beveger seg ut i det andre rommet i lokalet. Rituell renhet foran gudene er med andre ord veldig viktig. Flere av mine informanter som ikke er vegetarianere fortalte meg at de dagene de går i tempelet vil de ikke spise kjøtt fordi de skal inn i gudens hus og kan følgelig ikke ha konsumert kjøtt i kroppen. For dem er det å ikke spise kjøtt en måte å være rituell ren på.

Det neste tilbederne vanligvis gjør, er å gjøre en kort *pūjā* til Gaṇeśa – ettersom han skal tilbes først av gudene. Følgelig har så å si alle hinduhjem et *darśan*-bilde av Gaṇeśa i *pūjā*-rommet – selv om de som bor i hjemmet har en eller flere andre *iṣṭadevatāer*. Alle templer vil også ha et lite alter med Gaṇeśa i nærheten av inngangspartiet²⁶⁵ – selv om Gaṇeśa er tempelets hovedgud tilstede i skjødrommet – slik tilfellet er i hindutempelet i Bergen.

I tempelet er det mange mindre altere rundt skjødrommet hvor ulike *mūrtier* er plassert. I *pūjā*-området i hinduhjemmet – som er et slags alter hvor de visuelle formene av gudene er plassert – vil man også finne at flere guder er representert. Det er fordi gudene har ulike virkeområder, og for mange hinduer er det ønskelig å tilbe flere guder for å få bistand og hjelp i ulike kontekster. Samtidig kan foreldrene i familien ha ulik *iṣṭadevatā* fordi foreldrene

²⁶³ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 208.

²⁶⁴ En onsdags kveld våren 2011 besøkte jeg hindutempelet i Bergen for å se hvor mange som kom for å delta i kveldens *pūjā*. Selv om ingen kom under ritualet, kom en av prestens hjelpere når ritualet var ferdig for å hjelpe han å oversett et brev. Hjelperen ville ikke gå inn i tempelet fordi han kom rett fra jobb og hadde ikke dusjet. Følgelig gikk han ikke lengre inn enn til inngangspartiet hvor skoene og yttertøyet oppbevares.

²⁶⁵ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 225.

ønsker å fortsette å tilbe de gudene foreldrene deres igjen tilber, og disse kan være forskjellige.²⁶⁶

Etter å ha tilbedt Gaṇeśa, kan tilbederen tilbe den eller de gudene han eller hun ønsker å tilbe. Foran guden vil tilbederen vise ydmykhet og tilbedelse ved for eksempel å stå, knele eller legge seg på bakken foran *mūrtien*.²⁶⁷ Da jeg besøkte Śiva Naṭarāja-tempelet i Chidambaram i Tamil Nadu – et av Sør-Indias største og flotteste templer – var det en tilbeder som viste ydmykhet til *mūrtien* ved å smøre seg inn i aske og kumøkk for så å legge seg på bakken å rulle sidelengs rundt hele skjødrommet – en utfordrende oppgave på grunn av avstanden og den store folkemengden. Det å gå – eller bevege seg rundt *mūrtien* – med høyre side inn mot skjødrommet anses å være lykkebringende og en nødvendig del av *pūjā*.²⁶⁸

16 elementer som er vanlige *upacāraer* – tilbedelseselementer – i *pūjā* er 1) bønn eller påkallelse, 2) å tilby guden et sted å sitte, 3) vann for å vaske føttene, 4) vann – fordi det viser respekt – 5) vann å drikke, 6) et bad, 7) klær eller klesplagg 8) en hellig tråd, 9) salving med salve 10) blomster 11) røkelse, 12) lamper, 13) mat, 14) tegn på ydmykhet – som for eksempel dyp bukking eller knefalling – 15) å gå rundt den man ofrer til og 16) gaver.²⁶⁹

Tidlig i ritualet bes altså guden å sitte eller være tilstede. Jeg har lenge hatt store problemer med å skjønne hvorfor man skal be noen som alt er i en form om å være til stede. Jeg har tenkt: “*mūrtien er Guds form. Hvorfor skal man da be guden gå inn i formen når han alt er der?*” Etter mye om og men slo det meg at jeg kan dra paralleller mellom denne invitasjonen og en av mine høyst dagsaktuelle aktiviteter – nemlig å være student på lesesalen. Når jeg sitter på lesesalen vet mine medstudenter – som og studerer der – at jeg er på lesesalen for å jobbe. Følgelig hilser de på meg og respekterer at jeg er der ved å ikke opptre forstyrrende. Dersom en av mine medstudenter ønsker å kommunisere med meg, viser de det ved å komme bort til meg slik at de fanger min oppmerksomhet – fordi de ønsker å vite at jeg har fokuset mitt rettet mot dem. På lesesalen er jeg alltid tilgjengelig på samme måte som det guddommelige alltid er tilstede gjennom *mūrtien*. Følgelig respekteres vi begge to, og blir kontaktet først når noen vil kommunisere med oss. Jeg kan – på samme måte som *mūrtien* – sove, eller ikke være hundre prosent til stede – selv om jeg fysisk er til stede i rommet. Følgelig starter mine medstudenter kommunikasjon med meg ved å be meg være aktivt til stede når de formidler sitt budskap til meg. Det samme skjer i *pūjā*. Man ber guden være

²⁶⁶ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 226.

²⁶⁷ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 225.

²⁶⁸ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 225; Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 112 og 124.

²⁶⁹ Det er likevel variasjoner når det gjelder innholdet i *pūjā* til de ulike gudene. Gudene får det de liker eller trenger. Gaṇeśa får for eksempel ofte mye søtsaker.

aktivt til stede under ritualen slik at guden får med seg at han eller hun tilbes eller snakkes til. En invitasjon til Śiva kan lyde “O Lord, who protects the world, graciously be present in this *liṅga* until the end of the worship.”²⁷⁰

Når *mūrtien* er vekket eller gjort oppmerksom om å være til stede, vil prestene vaske, mate og salve guddommen. Deretter kles guddommen med en hellig tråd, rene klær og annen besmykning.²⁷¹ Alle disse nevnte ritene utføres av prestene i skjøddrommet bak dekket. Når guden er ferdigstelt trekker man dekket foran åpningen til side slik at *darśan* og resten av *pūjā* kan praktiseres.²⁷²

Det er vanlig at tilbederne som har med ofringer eller gaver til *mūrtien* gir disse til presten²⁷³ ettersom tilbederne ikke har tilgang inn til skjøddrommet. Presten gir følgelig gavene på vegne av tilbederne, men i *pūjā*-området hjemme er det familie-medlemmene selv som gir guden gaver. Etter at gavene er ofret – det vil si at gavene legges fremfor guden²⁷⁴ – anses restene av offeret å være “imbued with the deity’s power and grace”²⁷⁵ og kalles da *prasāda* – velsignede gaver. *Prasāda*ene gis tilbake til tilbederne – uten å ta hensyn til sosial status – som da blir fylt av kraften guden har tilegnet offeret.²⁷⁶ Det er ofte mat som blir *prasāda* – for eksempel frukt, ris, vann eller søtsaker – og *prasāda*en spises eller drikkes. Med andre ord kan vi si at tilbederne får gudens velsignede substanser *inn i kroppen*. Selv om *darśan* ofte omtales som høydepunktet i *pūjā*, kan *prasāda* være like viktig nettopp fordi gudens kraft og nærvær virkelig blir en fysisk erfaring – kraften kommer *fyller dem*. Jeg observerte at tilbederne i Chidambaram – hvor prestene ofret melk – drakk det meste av *prasāda*-melken, men at tilbederen også helte noe av melken over hodet. I tillegg til mat ofres røkelse, blomster og trær med god duft, penger og hilsninger som er guddommen verdig. Gjennom hele *pūjā*-ritualet messes *mantraer* som hyller guddommen,²⁷⁷ og bjeller ringes svært ofte.

En viktig *upacāra* er *āratī* – lys-riten – hvor levende lys i en stake vises foran *mūrtien*. Lysene eller flammene svinges eller sirkuleres foran gudens ansikt, beltested og føtter i samme retning som klokken går.²⁷⁸ Gjennom denne riten blir flammene fylt med gudens nåde og godhet som tilbederne deretter overfører til seg selv ved å strekke hendene mot eller over

²⁷⁰ Eck, *Darśan*, s. 49. som refererer til *Nityakarma Vidhi tathā Devapūjā Paddhati* (Vārānasī: Ratnadās Surekā, 1976).

²⁷¹ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 225 f. Jeg har observert at *mūrtien* i skjøddrommet i hindutempelet i Bergen kles i ulike stoffer og blir pyntet med ulik besmykning.

²⁷² Jacobsen, *Hinduismen*, s. 226.

²⁷³ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 224.

²⁷⁴ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 222.

²⁷⁵ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 243.

²⁷⁶ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 67.

²⁷⁷ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 222 og 226.

²⁷⁸ Jacobsen, *Hva er hinduisme*, s. 131.

flammen for deretter å berøre ens egen pannen og øyne. *Āratī* er et uttrykk for guddommens nærhet, og flammene anses å fjerne moralsk urenheter.²⁷⁹ Riten er en svært sentral del av gudstilbedelsen, noe som gjør at mange tilbedere planlegger tempelbesøket slik at de får delta i *āratī* som praktiseres hovedsakelig om morgenen og kvelden.

Avslutningsvis får tilbederne et merke i pannen – *tilaka* – som en synlig bekræftende mottaking av *prasāda*. *Tilakaet* kan være *bhasman* – asken Śiva er innsmørt i som anses å være rensende, eller *kumkum* – et rødt pulver som brukes spesielt i *pūjā* til Gudinnen.²⁸⁰

Pūjā avsluttes med å la guddommen trekke seg tilbake. En slik invitasjon til Śiva kan lyde “O excellent gods, O Supreme Śiva, return now to your own abode so that you may come again for the benefit of the worshiper.”²⁸¹

Ettersom man i *pūjā* virkelig tar i bruk alle sansene – man ser og blir sett, smaker gudens nåde og kraft, fremsier *mantraer* og bønner, lukter røkelse og andre godluktende substanser, føler den rensende ilden og overfører den til seg selv, og hører bl.a. *mantraene* og bjellene – kan *pūjā* oppleves å være en svært intenst opplevelse.

Innholdsmessig er ritualet tilnærmet likt i tempelet og i hjemmet, men i omfang er *pūjā* i tempelet større, og mer kompleks enn i de fleste *pūjā*-rom. I tillegg har prestene en viktig rolle i gjennomførelsen av ritualet i tempelet som de praktiserer på vegne av tilbederne for alles velferd.²⁸² En viktig forskjell er likevel at *mūrtiene* i templene hovedsakelig er gudestatuer, mens *mūrtiene* i hjemmet hovedsakelig er *darśan*-bilder. Forskjellen på disse visuelle formene diskuteres i kapittel 9.

5.2b: Når og hvor *pūjā* praktiseres

Pūjā utføres flere ganger om dagen i tempelet, og mange hindufamilier praktiserer et kjapt *pūjā*-ritual hver morgen hvor de vekker guden, samt et kjapt ritual hver kveld hvor guden ønskes god natt.²⁸³

Tempelet er – som nevnt i kapittel 1.7 – gudens kongelige palass. Disse templene er fysiske lokaler som tilbederne kan gå inn i. I tillegg finnes det et ukjent antall små helligdommer som *mūrtiene* også bor i. Disse er gjerne så små at tilbederne ikke kan gå inn i dem. I tillegg kan en *mūrti* – for eksempel en *liṅga* eller en rødmalt stein – stå alene eller være

²⁷⁹ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 223; Jacobsen, *Hva er hinduisme*, s. 131.

²⁸⁰ Jacobsen, *Hva er hinduisme*, s. 131; Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 56, 182 og 243.

²⁸¹ Eck, *Darśan*, s. 50, som refererer til *Nityakarma Vidhi tathā Devapūjā Paddhati* (Vārāṇasī: Ratnadās Surekā, 1976).

²⁸² Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 111.

²⁸³ Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 111.

plassert under et hellig tre i det offentlige rom. Alle disse stedene – som vil si et antall på millioner – er naturlige skueplasser for *pūjā* og *darśan*, og de største templene kan huse flere tusen tilbederne hver dag.²⁸⁴

I India arrangeres det tusenvis av små og store festivaler årlig. Høydepunktet i mange av festivalene er når visuelle former av gudene fraktes rundt i gatene slik at folkemengdene – som ofte er alle i byen eller landsbyen – skal kunne ta *darśan* av dem.²⁸⁵ *Ratha-yātrā* – “trevogn prosesjonfestivalen” – av trestatuene i Jagannātha-tempelet i Purī er kanskje Indias mest populære prosesjonsfestival.²⁸⁶ Festivalen utføres nettopp for at de som ikke har tilgang til tempelet – de som anses som ikke-verdige – kan praktisere (eller motta) *darśan* av *mūrtiene*. Det at *mūrtiene* kommer ut for å se og bli sett av de mange hundre tusen fremmøtte, er et tegn på gudenes nåde.

Spesielt i Sør-India består templer både av stein-statuer og bronsestatuer. Steinstatuene er permanente, mens bronsestatuene er mobile og fraktes rundt i gatene under festivaler. Følgelig kalles bronsestatuene *utsava-mūrti* – festival-*mūrtier*.²⁸⁷ Man kan kanskje si at under festivalene bytter tilbederne og *mūrtiene* roller. I stedet for at tilbederne kommer til *mūrtiene*, kommer *utsava-mūrtiene* “to the people and give them *darśan* in the street. The images, [...] in a manner not unlike that of royalty, [...] travel by chariot or palanquin through the streets”.²⁸⁸ I tillegg til *utsava-mūrtiene* finnes det også festival-*mūrtier* som lages spesielt for festivaler, og er gudens bolig bare under festivalen. Disse *mūrtiene* lages for eksempel i pappmasjé²⁸⁹ og leire som ikke herdes via brenning.

Da jeg var i India feiret hinduene *Gaṇeśa Caturthī* – Gaṇeśas bursdag. Denne feiringen feires i hele India ettersom Gaṇeśa er en pan-Indisk gud – og kanskje hinduismens mest tilbedte guddom ettersom han alltid tilbes først. I forkant av festivalen fylles gatene av små leirstatuer av Gaṇeśa på omtrent 20–30 cm høyde som selges til en relativt billig penge. Hinduene kjøper disse og tilber dem hjemme i en eller flere dager.²⁹⁰ Hvor lenge man har Gaṇeśa-*mūrtien* hjemme kommer an på familietradisjonen. Den siste dagen i festivalen fraktes Gaṇeśa-*mūrtien* – som gjerne er dekorert av familien – ned til sjøen, et vann, en elv,

²⁸⁴ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 223 f.

²⁸⁵ Jacobsen, *Hva er hinduisme*, s. 132.

²⁸⁶ Valpey, “Pūjā and Darśan,” s. 388; Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 268; Eck, *Darśan*, s. 54 og 57.

²⁸⁷ Johnson, *A Dictionary of Hinduism*, s. 335.

²⁸⁸ Eck, *Darśan*, s. 57.

²⁸⁹ Pappmasjé er en teknikk hvor man sammenbinder papirstoff – eller tekstil – via lim – eller en annen sammenbindende væskesubstans – som størkner og stivner når det flytende bindemidlet tørker. Man kan kanskje kalle gipsbandasje som en form for pappmasjé som teknikk.

²⁹⁰ Festivalen strekker seg over noen dager i månedsskiftet august-september. Flere nettsider skriver at festivalen varer i 11 dager, og at den i 2011 begynte 1. September.

en brønn eller lignende, hvor Gaṇeśa-*mūrtien* senkes ned i vannet etter at familien først har tent et lys foran statuen og tilbedt den (bilde nr. 23). Ettersom *mūrtien* er laget av leire går *mūrtien* i oppløsning når den kommer i kontakt med vann. Byens templer og/eller nabolag har egne Gaṇeśa-*mūrtier* som de senker i vannet. Disse er større enn de som selges i gatene. Jeg ble fortalt at disse store *mūrtiene* som ble senket for å markere avslutningen av feiringen var laget i pappmasjé (bilde nr. 24). Den største *mūrtien* – som var fremst i posisjonen ut mot havet – var 2–3 meter høy og ble fraktet i en bil ut på bryggen hvor den ble heist ned i sjøen med en heisekran.



Bilde nr. 23: Gaṇeśa formet i leire



Bilde nr. 24: Templene og/eller nabolagenes Gaṇeśa-*mūrtier* på strandpromenaden i Puducherry ved Mahātma Gāndhī-statuen, høsten 2011

Det er vanskelig å si hvor mange slike *mūrtier* som ble senket i Puducherry. Jeg forlot utsiktsposten min mot bryggen etter å ha observert ritualet i over 30 minutter – selv om det fortsatt kom dekorerte biler, traktorer og okser med vogn med hver sin Gaṇeśa ut på bryggen.

Ettersom det er en generell forståelse at gudestatuer krever mer rituell stell enn *darśan*-bilder – et tema som diskuteres i kapittel 9 – er det ønskelig å kvitte seg med festival-*mūrtien*. Fordi festival-*mūrtien* er Gaṇeśa kan man ikke kaste *mūrtien* i bosset. Gaṇeśa må behandles med respekt, og det å la formen gå i oppløsning i vann anses å være en respektabel måte å

slippen guden fri på. Man kan kanskje si at Gaṇeśa kommer hjem til hindufamilier på besøk for å la dem feire bursdagen hans. Når feiringen er ferdig, drar Gaṇeśa tilbake der han kom fra, noe som betyr av festival-*mūrtien* har gjort jobben sin – altså å være bolig for det guddommelige. For å markere dette – og for å slippe Gaṇeśa fri – senkes han i vannet til stor jubel, samtidig som man ber Gaṇeśa komme tidlig igjen neste år. Alle midlertidige festival-*mūrtier* senkes i vann på tilsvarende måter.²⁹¹

5.3: Hvorfor *darśan* og *pūjā* praktiseres

Det er ikke utenkelig at hinduer kan oppleve at det er deres ansvar å forsørge menneskeskapte *mūrtier* med alt gudene trenger og ønsker nettopp fordi *mūrtiene* er formet og innvidde av mennesket. Gudene er nådige og oppfyller menneskets ønske om å se guddommen – eller sider ved den – ved å gå inn i de visuelle formene. Selv om *mūrtiene* er selve guddommen, anses *mūrtien* å være “dependent upon people, upon their nurturance and caretaking.”²⁹²

De ulike ritene *pūjā* består av er i utførelse – med unntak av *mantraene* – svært enkle. Så å si enhver tilbeder kan plassere seg foran *mūrtien* og ofre en liten gave – selv om man er svært fattig. Ifølge Eck er det nettopp den enkle formen som preger *pūjā* som gjør ritualet virksomt. Å gi noen mat – og mate dem – og/eller vaske og kle noen, samt å vekke og legge noen “are precisely the acts which ordinary people have most carefully refined though daily practice with loved ones in the home.”²⁹³ Man kan også hevde – som Eck også gjør – at man utfører akkurat disse ritene fordi “these are the gestures of honor and devotion we know best.”²⁹⁴ I en slik forståelse blir tjenester som for eksempel å vifte bort irriterende fluer, å sette frem godluktende substanser, og å sette frem vann – for å kjøle guden ned – praktisert fordi det er tilbedernes måte å uttrykke og vise respekt. Tjenestene er ikke nødvendigvis oppvartninger guddommen er avhengig av eller ønsker.²⁹⁵ Det at man utfører ritualet kan være en kombinasjon av flere faktorer hvor en faktor ikke utelukker en annen.

Selv om man kan si at *pūjā* utføres fordi *mūrtien* “is the divine guest and must be treated as such,”²⁹⁶ er *darśan* et uttrykk for ønsket om en visjon av guddommen – selv om en slik visjon kan være skremmende.²⁹⁷ Selv om ønsket om å få en visjon – som oppfattes å være et visuelt

²⁹¹ Meddelt av Jacobsen i et veiledningsmøte.

²⁹² Eck, *Darśan*, s. 48.

²⁹³ Eck, *Darśan*, s. 47.

²⁹⁴ Eck, *Darśan*, s. 49.

²⁹⁵ Eck, *Darśan*, s. 48 f.

²⁹⁶ Eck, *Darśan*, s. 48.

²⁹⁷ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 225. og Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 61.

møte med guddommen – står sentralt i hinduismen, er åpenbaringer av det guddommelige langt fra hverdagskost. Som nevnt i kapittel 2.2 åpenbarer guddommen seg bare når guden selv ønsker det. Med andre ord kan det guddommelige ikke tvinges, og de som ønsker en visjon er avhengig av det guddommeliges nåde.

Det finnes ikke statistisk tall angående hvor mange som har opplevd en visjon av det guddommelige – og hvor ofte disse oppleves. Likevel er det ifølge Jacobsen en forventning at hellige personer har opplevd – og kanskje fortsatt opplever – slike visjoner.²⁹⁸ Det er fordi guddommelige visjoner – som man ifølge tradisjonen *kan* erfare når man minst forventer det – oftest er et resultat og ønske etter mange år med askese.²⁹⁹ *Darśan* er et uttrykk for at man ønsker et visuelt møte med guddommen – nettopp fordi filosofiske ord og myter som beskriver guddommen ikke er tilfredsstillende for å forklare det guddommelige. Selv om man kan få en idé om hvordan og hvem en gud er gjennom andres vitnesbyrd – som har hatt et visuelt møte med guden – ønsker mange å oppleve dette møtet selv. Kong Suratha og handelsmannen Samādhis ønske om en egen åpenbaring av Gudinnen er omtalt i siste kapittel av Gudineteksten *Devī-Māhātmya*. Den er minst 1000 – men antakeligvis 1500 år gammel.³⁰⁰ Teksten forteller at mennene satte seg ved en elv for å tilbe Gudinnen. Ettersom de fleste elvene i India – som for eksempel Ganges og Yamunā – anses å være gudinner i vannform, er elvebredder et utmerket sted å tilbe Gudinnen. Der tilba de en statue av Gudinnen de selv lagde av jord med substanser som er vanlige *upacāra* i *pūjā* som røkelse, blomster og vann. I tillegg ofret de sitt eget blod.³⁰¹ Da kongen og handelsmannen hadde praktisert askese og tilbedelse – samt resitert *Devī-Māhātmya* – i tre år, åpenbarte Gudinnen seg for mennene som både så og snakket med Henne.³⁰² Teksten viser – som Jacobsen selv formulere det – “hvordan askese, ritualer og visjoner henger nøye sammen.”³⁰³

Ramakrishna Paramahansa (1836–1886) – en av hinduismens store mystikere – opplevde også gudinnevisjoner. Han ønsket en åpenbaring av Kālī – som han betraktet som sin mor. I fortvilelse over å ikke oppleve å se henne, ønsket Ramakrishna å begå selvmord. I siste sekund åpenbarte Kālī seg for ham. Ramakrishna beskrev denne første av mange visjoner med disse ordene “i hjertet mitt var det en strøm av intens salig lykke som jeg aldri hadde opplevd

²⁹⁸ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 64.

²⁹⁹ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 61.

³⁰⁰ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 36 og 62.

³⁰¹ Blodoffer – spesielt fra handyr – er en *upacāra* i *pūjā* til flere lokale landsbygudinner i dagens India.

Jacobsen, *Hinduismen*, s. 230.

³⁰² Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 62 f.

³⁰³ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 64.

før”.³⁰⁴ Da Ramakrishna skal ha blitt spurt om han trodde på Gud, skal han ikke bare ha svart “ja” men også “jeg ser [...] [guden] akkurat slik jeg ser deg, bare på en mye mer intens måte.”³⁰⁵ Disse ulike erfaringsbeskrivelsene danner grunnlag for en forståelse av hvordan en visjon av det guddommelige *kan* oppleves i hinduismen. Det er slike personlige møter med guddommen mange hinduer søker å oppnå gjennom *darśan*.

Selv om Jacobsen skriver at det guddommelige ikke kan tvinges, sier han også at gudene må belønne askese.³⁰⁶ Gjennom å praktisere askese kan man med andre ord “tvinge gudene” til å åpenbare seg. Derfor er kanskje askese – i noen retninger av hinduismen – en av veiene å gå dersom man virkelig ønsker en visjon av det guddommelige.

Darśan praktiseres også fordi det er det lykkebringende å bli sett av gudene. Flere av mine informanter ble svært glade da jeg viste dem *darśan*-bildene mine – som viste seg å være deres *iṣṭadevatā*(er). Informantene smilte nesten fra øre til øre, og fortalte at grunnen til de ble så glade for å se sine *iṣṭadevatā*(er), var fordi de opplevde der og da – under intervjuene – at gudene virkelig så og velsignet dem.

Man kan gjerne si at troende ser guden(e) de tilber i visuelle former fordi de ønsker og/eller forventer at guden(e) skal værere i de visuelle formene. Troende ser det fysiske objektet – som også er synlig for ikke-troende. Forskjellen er at troende ser “forbi det de ser.” I tillegg til det som fysisk er synlig, ser troende hva de blir fortalt å se, og/eller hva de forventer å se, og/eller hva de ønsker skal være der.³⁰⁷ I et forsøk på å tydeliggjøre dette, skal vi igjen eksperimentere. Og tro det eller ei – vi har alt eksperimentert.



Bilde nr. 25

³⁰⁴ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 239 f., som viser til Saranda, Swami SriRamakrishna: *The Great Master*. Oversatt av Swami Jagadananda. Madras: Sri Ramakrishna Math, (1952).

³⁰⁵ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 240., som viser til Dhat, Sailenda Nath: *A Comprehensive Biography of Swami Vivekananda*. Madras: Vivekananda Prakashan Kendra, (1975).

³⁰⁶ Meddelt av Jacobsen i et veiledningsmøte.

³⁰⁷ Morgan, *The Sacred Gaze*, s. 74.

På forrige side har jeg plassert et bilde (nr. 25). De fleste som ser bildet vil sannsynligvis ikke studere eller granske bildet ved første øyekast. De som ser bildet betrakter det sannsynligvis som et bilde av en tiger. Dersom betrakteren av bildet blir bedt å sette ord på hva han eller hun ser, vil de kanskje si: “en tiger som ser ut til å jakte” – nettopp fordi man forventer at tigre jakter – og at tigre ligger i denne eller lignende posisjoner når de forbereder seg til angrep. Dersom noen forteller betrakteren at bildet inneholder noe mer vil han eller hun sannsynligvis bli nysgjerrig, og betrakte bildet igjen i leting etter det “noe” han eller hun blir fortalt skal være der som personen har oversett. Det er kanskje først når betrakteren studerer bildet grundig – eller når noen peker på menneskeansiktet som er plassert i tigerens ansikt på høyre side (det vi oppfatter som venstre) – at betrakteren faktisk blir bevisst på menneskeansiktet – som var der hele tiden. Selv om dette eksperimentet står i en annen kontekst enn *mūrtier* – hvor det man ser “forbi det man ser” faktisk er usynlig, ikke bare skjult – viser eksperimentet hvordan det *å se* og *å betrakte* endrer karakter når man blir fortalt hva man skal se – eller hva som er der for å bli sett. Det at betraktere sannsynligvis ikke ser menneskeansiktet første gang de betrakter bildet, skyldes sannsynligvis at de ikke forventer å se et menneskeansikt på tigreren – fordi et slikt syn er uvanlig. Hadde betrakterne derimot visst at det var noe spesielt å se i bildet før de betraktet bildet første gang, hadde de kanskje sett ansiktet tidligere. Hinduer som blir fortalt – og følgelig forventer og/eller ønsker å se guden i *mūrtien* – ser sannsynligvis guden fordi de faktisk tror på gudene og deres evne til å være i – eller være – *mūrtien*. “One cannot believe that [...] [a Hindu god] is in the picture – or *is* the picture – unless one believes, to begin with, in [...] [the Hindu god].”³⁰⁸ Betrakteren av den visuelle formen må – som Morgen poengterer “act on faith”³⁰⁹ for å se det som er der for å bli sett. Følgelig ser ikke hinduer visuelle former av gudene som avtrykk av gudene i form av gudestatuer eller *darśan*-bilder – gudene er *i* gudestatuene og *i* *darśan*-bildene. Når man først har sett gudene i visuelle former er det så å si umulig å *ikke* se dem når formene betraktes på ny – på samme måte som det er umulig å ignorere menneskeansiktet i tigerens ansikt når man først har sett det.

Morgan har studert hvordan betraktere av visuelle former inngår en “pakt” eller “kontrakt” med det de ser. En slik pakt kan forstås som en viktig grunn – eller *grunnen* – til at mennesker kommuniserer med visse former. Kontrakten angår hvilke kriterier betraktere forholder seg til

³⁰⁸ Freedberg skriver om the Virgin – the Madonna of Rocamadour – som jeg har byttet ut med hindu-guder. Freedberg, *The Power of Images*, s. 28.

³⁰⁹ Morgan, *The Sacred Gaze*, s. 76.

for å betrakte det de ser som “ekte.”³¹⁰ En visuell form kan ifølge Morgan anses som ekte dersom:

- 1) den bærer eller innehar viljen til ens fellesskap – fordi den uttrykker sannhet;
- 2) noen med kunnskap uttrykker det – noe som gjør den visuelle formen gyldig;
- 3) den representerer ønskelige situasjoner eller idealer – noe som gjør den overbevisende; eller
- 4) den samsvarer med tidligere opplevelser eller bekreftelser – fordi de er tillitsvekkende.³¹¹

Ifølge Morgan er det nok at et av disse fire kriteriene oppfylles for at den visuelle formen kan anses som ekte, noe som gjør at forholdene ligger til rette for at betrakteren av den visuelle formen er “able to see what the image may reveal”³¹²– og at han eller hun vil kommunisere med den. Morgan poengterer at troende ubevisst kan forholde seg til disse kriteriene.

Det at *pūjā* og *darśan* praktiseres forsterker troen eller overbevisningen om at et objekt kan være et subjekt – forestillingen om at den visuelle formen er ekte. Selv om *pūjā* kan virke mekanisk, skriver Freedberg “people do not garland, wash, or crown images just out of habit; they do so because all such acts are symptoms of a relationship between image and respondent”.³¹³ Det at man steller objekter – enten det er bilder eller statuer – som subjekter “provides a mode of stressing the liveliness of an image, or more specifically, its potential for liveliness.”³¹⁴ Freedberg påpeker at rituell kommunikasjon kan skyldes at den visuelle formen har et livaktige utseende – som gjør at den kan oppfattes som et subjekt slik at troende kommuniserer med formen. Samtidig kan *utførelsen* av riter – som for eksempel *darśan* og *pūjā* – forårsake formens livlighet³¹⁵– teorier jeg belyste i kapittel 4.5b. Ettersom *pūjā* og/eller *darśan* utføres så å si daglig av tilbedere som opplever at guddommen virkelig er til stede i *mūrtien*, bidrar ritualene til å opprettholde fellesskapet tilbederen har med guden og med andre tilbedere. Samtidig utføres ritualene fordi det blir oppfattet at de nytter. De fører til noe lykkebringende og/eller hindrer noe ikke-lykkebringende å skje – og dette “noe” kan være svært individuelt.

Selv om ritualer som *pūjā* og *darśan* er en sentral del av *bhakti* – som en vei til frelse – er ritualene ifølge Jacobsen først og fremst ikke knyttet til virkeliggjøring av *mokṣa*, men mot

³¹⁰ Morgan bruker termen “true”– som jeg oversetter til ekte – men Morgan sier at termen kan sidestilles med credible, accurate, correct, faithful og loyal. Morgan, *The Sacred Gaze*, s. 77.

³¹¹ Morgan, *The Sacred Gaze*, s. 77.

³¹² Morgan, *The Sacred Gaze*, s. 76 f.

³¹³ Freedberg, *The Power of Images*, s. 91.

³¹⁴ Freedberg, *The Power of Images*, s. 91.

³¹⁵ Freedberg, *The Power of Images*, s. 96.

velferd i dette livet.³¹⁶ Selv om det er lykkebringende å reise til Tirupati å praktisere eller motta *darśan* av Venkateśvara eller feire Gaṇeśas bursdag, praktiserer sannsynligvis de fleste hinduer disse og lignende ritualer fordi det er lykkebringende her og nå. Man skal ikke glemme at praktiseringen av disse ritene også er lykkebringende på sikt, men for mange hinduer er det viktig å gjennomføre ritualer som gjør eller fører til at dette livet blir eller forblir godt å leve her og nå.

Nabhi – en av mine kvinnelige informanter vi straks skal bli bedre kjent med – fortalte meg at dersom hun glemmer å tilbe Venkateśvara – hennes *iṣṭadevatā* – kun én dag, føler hun at hun mangler noe hele dagen. Hun er en av snart en milliard hinduer som oppsøker *mūrtier* nettopp fordi “there is something very powerful there to see.”³¹⁷

“God is present in the image, whether for a moment, for a week, or forever.”³¹⁸ Denne forståelsen om Guds tilstedeværelse i denne verdenen her og nå er selve utgangspunktet for at tilbederne oppsøker og kommuniserer med *mūrtier*.

5.4: Oppsummering

Hinduer kommuniserer med sine guder hovedsakelig gjennom visuelle former som representerer dem. Kunsten i hinduismen har med andre ord en viktig funksjon i det rituelle livet. Den gjør gudene tilgjengelige her og nå, og frelsen lettere å oppnå. Derfor gir det mening at hinduismen har det største antall templer og visuelle former av gudene sammenlignet med alle andre religioner.

Innen *bhakti* – og andre grupper i hinduismen – oppfattes Gud og hans ulike manifestasjoner som en person³¹⁹ – for eksempel som ens barn, søsken, elsker eller forelder. Derfor ønsker mange å stille sin *iṣṭadevatā* fra morgen til kveld – handlinger som i seg selv er tilbedelse. Ritualene utføres nettopp fordi hinduer er overbevist om at ritualene fungerer – de vil føre til noe lykkebringende. Ritene i *darśan* og *pūjā* er de man opplever ærer, oppvarter og hyller guden på en måte som er guddommen verdig.

Til nå har oppgaven hovedsakelig hatt en generell tilnærming til materialet med noen konkrete eksempler for å vise *noe* av hinduismens mangfold. I neste del rettes fokuset bort fra makroperspektivet, til bare å omhandle materialet jeg samlet inn i Puducherry. Delens første kapittel er først og fremst en presentasjon av mine informanter.

³¹⁶ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 209.

³¹⁷ Eck, *Darśan*, s. 51.

³¹⁸ Eck, *Darśan*, s. 51.

³¹⁹ Jacobsen, *Hinduismen og buddhismen*, s. 80.

DEL II

Hinduistiske visuelle former

av det guddommelige i

mikroperspektiv

Kapittel 6

Informantene

Jeg var på feltarbeid i India i byen Puducherry i delstaten Tamil Nadu i 10 uker høsten 2011. Jeg var der for å intervju et utvalg hinduer om deres betraktning og forståelse av hinduismens *darśan*-bilder. Dette kapitlet inneholder en kort presentasjon av Puducherry, mitt *darśan*-bildeutvalg som jeg brukte under intervjuene, intervjuer med bilder som metode (*image elicitation*) og en presentasjon av mine informanter. Jeg velger å presentere observasjonene mine i de fire påfølgende kapitlene (kapittel 7–10). Kapitlene heter – og besvare spørsmålene:

Kap.7: Er guden i *darśan*-bildet, eller er *darśan*-bildet “bare” et bilde av guden?;

Kap.8: Hvor bør *darśan*-bilder plasseres?;

Kap.9: Hvilke visuelle former av det guddommelige er mest virksomme av gudestatuer og *darśan*-bilder; og

Kap.10: Informantenes inntrykk av *darśan*-bildeutvalget.

I kapittel 10 presenterer jeg de generelle og/eller spesifikke svarene eller beskrivelsene informantene ga om de 10 *darśan*-bildene. Følgelig blir kapitlet en presentasjon av “andre observasjoner.” Jeg avslutter hvert kapittel med en konkluderende oppsummering.

6.1: Puducherry

“Pondi” er med sine omtrent 1 million innbyggere en mellomstorby i India. Dr. Sudha Ramachandran – en anerkjent frilanse journalist – meddelte i en forelesning om India og Tamil Nadu i India at 88% av befolkningen i Tamil Nadu er hinduer, 5% er muslimer, mens 6% er kristne.³²⁰ Den etniske gruppen i Pondi er hovedsakelig tamiler. Byen har vært en fransk koloni. I dag er byen delt i en fransk og en indisk del. Den indiske delen er som enhver sørindisk by – fargerik og tett befolket. Den franske delen kan minne om en fransk

³²⁰ De samme tallene for Indias religionstilhørighet som en helhet er – ifølge Ramachandran – 80,5% hinduer, 13,4% muslimer, 2,3% kristne, 1,9% sikher, 0,8% buddhister, mens den siste prosenten er “andre” (for eksempel jøder og jainer). Tallene viser at det i dag hovedsakelig er færre hinduer, samt flere muslimer på landsbasis i India sammenlignet med tall fra 1999, hvor 82,25% var hinduer og 11,5% var muslimer. Jacobsen *Hinduismen og buddhismen*, s. 43

middelhavsbys. Selv om befolkningen hovedsakelig snakker tamil, er det mange som også behersker engelsk.³²¹

6.2: Gudebilde-utvalget

Ettersom mengden gudebilder i India er *enormt*, måtte jeg velge hvilke sjangrer gudebilder jeg ville fokusere på. Etter mye om og men og endringer i planene, gikk jeg bort fra utgangspunktet mitt som var å ha 5 *darśan*-bilder og 5 *līlā*-bilder, til å ha 10 *darśan*-bilder.³²²

Neste steg var å sette sammen utvalget – det vil si velge hvilke guder som sammen skulle bli *darśan*-bildeutvalget. Utvalget hadde jeg klart etter to uker. *Darśan*-bildene jeg brukte under intervjuene er vist på de siste sidene i dette kapitlet (bilde nr. 26–35 s. 86–95).

I kapittel 10 – hvor jeg trekker frem det generelle og/eller spesifikke informantene fortalte meg om hvert *darśan*-bilde – forteller jeg hvorfor jeg valgte å la de ulike *darśan*-bildene bli en del av mitt *darśan*-bildeutvalg.

6.3: Image elicitation

Som nevnt avslutningsvis i kapittel 1.3c, benyttet jeg metoden *image elicitation*. Metoden søker å vekke eller fremkalle informasjon, minner og følelser ved betraktning av visuelle former som man ikke klarer å fremkalle med bruk av verbal kommunikasjon. Professor Doug Harper skriver at metoden “enlarges the possibilities of conventional empirical research. In addition, the [...] photo elicitation also produces a different kind of information.”³²³ Kombinasjonen av verbal kommunikasjon og betraktning av en eller flere visuelle former i en intervjusammenheng, fremkaller mer informasjon enn hva en tekst eller en samtale gjør alene. Ifølge Harper er delene av hjernen som behandler visuell informasjon evolusjonsmessig eldre enn de delene som behandler verbal informasjon. Derfor mener han at “images evoke deeper elements of human consciousness [...] [than] words.”³²⁴ Forskere som søker å studere

³²¹ Kulturstudier, “India”–“Pondicherry” <http://www.kulturstudier.no/studier-i-india> (06.05.12).

³²² Jeg ble overrasket da jeg oppdaget at det var svært få – det vil si nesten ingen – *līlā*-bilder å oppspore i Puducherry. De *līlā*-bildene som fantes, var romantiske bilder med Kṛṣṇa og Rādhā, samt episoden fra *Rāmāyaṇa* – det episke verket om Rāma og Sītās adskillelse og gjenforening – når Hanumān hjelper Rāma og Lakṣmana å bygge steinbroen fra fastlandet til Sri Lanka for å befri Sītā. Jeg tok et valg om å bare fokusere på *darśan*-bilder fordi *līlā*-bilde materialet som var å oppspore var begrenset – og fordi jeg vurderte at det kunne være spennende å bare fokusere på *darśan*-bilder.

³²³ Selv om Harper kaller metoden *photo elicitation*, påpeker han at så å si alle visuelle former – for eksempel bilder, tegneserier, grafittig og så videre kan brukes i metoden i stedet for fotografier. Douglas Harper, “Talking About Pictures: A Case for Photo Elicitation,” *Visual Studies* 17, 1 (2002): s. 13.

³²⁴ Harper, “Talking About Pictures,” s. 13.

menneskers minner, tanker, følelser og annen informasjon om noe visuelt, har derfor stor nytte av *image elicitation* som metode. Fordi et bilde kan si mer enn tusen ord – og fordi hva man ser når man betrakter et bilde kan være svært individuelt – kan en forsker som benytter denne metoden oppleve den som en døråpner inn i menneskers minner, følelser, og annen informasjon om konkrete visuelle former. Visuelle former har evnen til å påvirke mennesker – deres tanker, ideer, holdninger, adferd og så videre. Hvilke evner de visuelle formene har, kommer tydeligst frem når man ser og betrakter det man snakker om – sammenlignet med å *ikke* ha det visuelle foran seg når man snakker om det. Dette fikk jeg selv erfare i Puducherry. Jeg vil si meg enig med Harper i at metoden kan nå “deeper shafts into a different part of human consciousness than do words-alone interviews.”

6.4: Informantene mine

Jeg fikk ikke et nært personlig forhold til informantene. Alle de kvinnelige informanter – med unntak av Lalita – møtte jeg først da vi skulle ha intervjuet. Det var andre som organiserte intervjuene jeg hadde med de kvinnelige informantene, ettersom fedrene og/eller ektemennene til informantene avgjorde om døtrene eller konene fikk la seg intervjuet av meg.

Fordi jeg ikke ønsker å omtale informantene mine som *Informant 1*, *Informant 2* og så videre opp til *Informant 13*, velger jeg å gi informantene mine oppdiktete navn som jeg bruker når jeg refererer til en konkret informant. Alle navnene har jeg plukket ut strategisk og tilfeldig³²⁵ fra internettsiden <http://www.indianhindunames.com/>.

Alle informantene har relasjoner til minst én annen informant – enten gjennom vennskap, ekteskap eller familie. De er født og oppvokst i India i hindufamilier. Alle mine gifte informanter lever i et arrangert ekteskap, og alle som er gift har barn.

Lalita

er den eneste av informantene mine som er separert. Hun er i midten av 30 årene, og jobber som bestyrer på et studieinstitutt. Hun har vært bestyrer der i 6 år. Lalita har en sønn og en datter – datteren bor hos henne, sønnen bor hos faren. Som barn elsket Lalita Murugan, men da hun var 29 år valgte hun å ha Śiva som sin *iṣṭadevatā* – som også er hennes *kuladevatā* –

³²⁵ Det strategiske var å velge hindunavn som har få likhetstrekk med hverandre – i et forsøk på å unngå at leseren blir forvirret og lurer på hvem som er hvem fordi navnene er like. Navnene skulle også være lette å lese og å skrive – og *ikke* være kjente gudenavn. Alle navnene – med unntak av Lalita – er tilfeldig plukket ut så sant de tilfredsstillende strategiske kravene.

familien eller slektens gud eller gudinne som ofte går i arv.³²⁶ Både hjemme hos Lalita og hjemme hos hennes foreldre er det mange guder i *pūjā*-rommet. Lalita sammenligner Gud med vann. Selv om vann har mange navn i India – og resten av verden – er vann det samme over alt. Vannet omtales med ulike navn og ulike former – gass, flytende eller is – men alle navn og former av vann er likevel vann. På samme måte er det med religion. Kristne, muslimer, hinduer og så videre har gitt Gud ulike navn, men egentlig er alle gudene den samme.³²⁷ Selv om religionen er veldig viktig for Lalita, går hun sjelden i tempelet. Det siste halvannet året har hun bare gått på datterens bursdag fordi tempelet ikke gir henne ro. Hun hilser gudene i *pūjā*-rommet sitt hver dag – et kort *darśan*-ritual – og utfører *pūjā* fast to ganger i uken. Disse dagene spiser hun ikke kjøtt. I tillegg utfører hun en form for *pūjā* hver måned ved fullmåne. Da går hun barføtt rundt fjellet Arunachala – en lengde på omtrent 14 kilometer. Jeg gikk fullmåneruten sammen med Lalita – og omtrent 1 million andre hinduer – i oktober 2011. Fjellet anses å være en form av Śiva.

Lalita er i mine øyne et fantastisk menneske. For det første er Lalita den informanten som hadde mest å fortelle da jeg intervjuet henne – følgelig har hun gitt meg større innsikt i hennes forståelse av hinduismen med hovedvekt på gudene, gudestatuer og *darśan*-bilder enn samtlige av mine andre informanter. Samtidig var Lalita svært åpen og ærlig under intervjuet. Hun tok seg god tid til å forklare det hun hadde å fortelle meg for å være sikker på at jeg forstod hva hun sa. For det tredje hjalp Lalita meg å komme i kontakt med hinduer hun mente kunne være informanter – altså hinduer som behersker engelsk – i hvert fall til en viss grad. Følgelig er hun den eneste av mine informanter jeg har gitt navn til ut i fra navnets betydning – “beautiful woman.”³²⁸

Mannan, Komali og Biren

Mannan kom jeg i kontakt med gjennom Lalita. Mannan er gift med sin egen søsters datter – noe som betyr at Mannan er onkel til sin egen kone. Hun heter Komali – og har altså sin egen mormor som svigermor. Ekteparet har vært gift i 8 år og har en sønn og en datter sammen. Mannan er i slutten av trettiårene og jobber som hotellresepsjonist. Komali er i begynnelsen av trettiårene, og jobber som lærer i barneskolen. Ekteparet og barna deres bor sammen med

³²⁶ Jacobsen, *Hva er hinduisme*, s. 129.

³²⁷ Det ser ut som Lalita forstår Gud ut i fra en neo-hinduistisk tanke – en idé om at alle religioner er sanne fordi Gud er den samme i alle religionene. Forskjellen er religion – som i dette tilfellet vil si hvordan guden forstås. Jacobsen, *Hinduismen*, s. 240.

³²⁸ IndianHinduNames “Indian girl baby names – «Indian baby names or hindu girl names with letter L»” (12.04.12) <http://www.indianhindunames.com/indian-hindu-girl-name-1.htm>

Mannans foreldre og Biren – Mannas bror. Jeg hadde avtalt på forhånd å intervju ekteparet, men ganske tidlig i intervjuet kom Biren hjem og deltok i samtalen vi hadde. Alle tre er *viṣṇu*itter og har Venkateśvara som deres *iṣṭadevatā*. Intervjuet var dominert av svar fra Mannan, men Komali og Biren kommenterte dersom de var uenige eller hadde noe å tilføye. På det meste var det 6 personer i rommet hvor intervjuet foregikk – det vil si hjemme hos familien. Disse 6 var de tre informantene, barna til Mannan og Komali og Mannans mor.

Chandran

kom jeg også i kontakt med gjennom Lalita. Han er i midten av trettiårene, singel og jobber som advokat. Selv om Chandran er hindu, besøker han kirker og moskeer i tillegg til hindutempler. Chandran ønsker å tilbe alle gudene, men hans *iṣṭadevatā* er likevel Gaṇeśa. Chandran hjalp meg med å finne flere informanter.

Advait og Mamata

kom jeg i kontakt med gjennom Chandran. Advait er advokat og god venn med Chandran. Advait er i slutten av trettiårene og gift med Mamata som er i slutten av tjuårene. Hun studerer og går hjemme med sønnen deres som bare er et par år gammel. Selv om både Advait og Mamata har Gaṇeśa som sin *iṣṭadevatā*, poengterer Advait at de er *viṣṇu*itter. Ekteparet går i tempelet så ofte de kan. De har en dag i uken hvor de går fast om ettermiddagen som en familie. I *pūjā*-området deres har Advait og Mamata kun *darśan*-bilder, og disse bildene er det foreldrene deres som har valgt for dem. Hjemme praktiserer ekteparet *pūjā* hver morgen med bl.a. frukt, friske blomster og ild. Ekteparet eier huset de bor i som de har bygget selv. I etasjen over leier de ut to leiligheter, og i den ene leiligheten bor Nabhi.

Nabhi

er student og i slutten av tenårene. Hun er singel og bor sammen med sin mor og søster. Nabhis *iṣṭadevatā* er Venkateśvara, men hun er også svært glad i Gaṇeśa. Hun tilber gudene hver morgen, og noen kvelder dersom det passer seg. Nabhi går i tempelet så ofte hun kan, og går alltid ved spesielle anledninger. Som eksempel går hun alltid på bursdagen for å be om flere gode bursdager. Jeg kom i kontakt med Nabhi gjennom hennes husverter.

Tiya og Tamira

er søstre. Tiya er gift og er i midten av tjuårene. Hun ble nylig mor til en nydelig datter og går hjemme med henne når hun ikke underviser matematikk på skolen. Śiva er Tiyas

iṣṭadevatā. Før Tiya ble gift gikk hun ofte i tempelet, men nå går hun omtrent en gang i uken, helst om kvelden. Jeg kom i kontakt med Tiya og søsteren gjennom Chandran som kjenner Tiyas ektemann. Tamira er i begynnelsen på tjuårene. Hun er student, singel og bor hjemme hos foreldrene. Gaṇeśa – og kanskje Venkaṭeśvara – er Tamiras *iṣṭadevatā*er. Tamira har en fast dag i uken hun besøker Manakula Vinayagar-tempelet som er kjent for å ha hyppige besøk av en elefant som går inn i tempelet og en del av *pūjā*en. Etterpå gir elefanten velsignelse til tilbederne som gir den mat eller penger. Han velsigner dem ved å la snabelen berøre tilbederne på hodet.

Omesa

Jeg hadde mitt aller første intervju med Omesa. Han er i begynnelsen av tjuårene, singel og jobber i turistbransjen. Omesa sidestiller Śiva og Gaṇeśa som sine *iṣṭadevatā*er og vil ikke sette den ene guden over den andre. Jeg kom selv i kontakt med Omesa.

Raam og Jasmin

er søsken – Raam er Jasmins storebror. Begge er i begynnelsen av tjuårene, single og bor hjemme hos foreldrene. Raam har nettopp fullført veterinærstudiet og begynt å jobbe som veterinær. Han og Omesa har flere felles venner. Raam er den eneste av mine informanter som har Hanumān som sin *iṣṭadevatā* – til forskjell fra lillesøsteren som først og fremst tilber Gaṇeśa. Jeg kom selv i kontakt med Raam. Jeg stiftet bekjentskap med ham før intervjuet, og hadde også kontakt med ham i ettertid. Raam er den eneste av mine informanter som spiser ku-kjøtt. Han er fullt klar over at så å si alle hinduer ikke spiser ku-kjøtt, men han spiser kjøttet fordi han mener det er en god kilde til protein.

Jasmin var veldig opptatt av å forsikre seg om at jeg forstod hva hun sa. Raam og Jasmin er de eneste av mine informanter som virkelig likte Kālī-bildet (bilde nr. 32 s. 92). Selv om de har andre *iṣṭadevatā* enn Kālī, plukket begge ut Kālī-bildet i utvalget mitt som favorittbildet av mine 10 *darśan*-bilder – noe de var alene om. Raam valgte dette fordi han opplever at Kālī er den eneste guden som tydelig uttrykker sine guddommelige krefter.

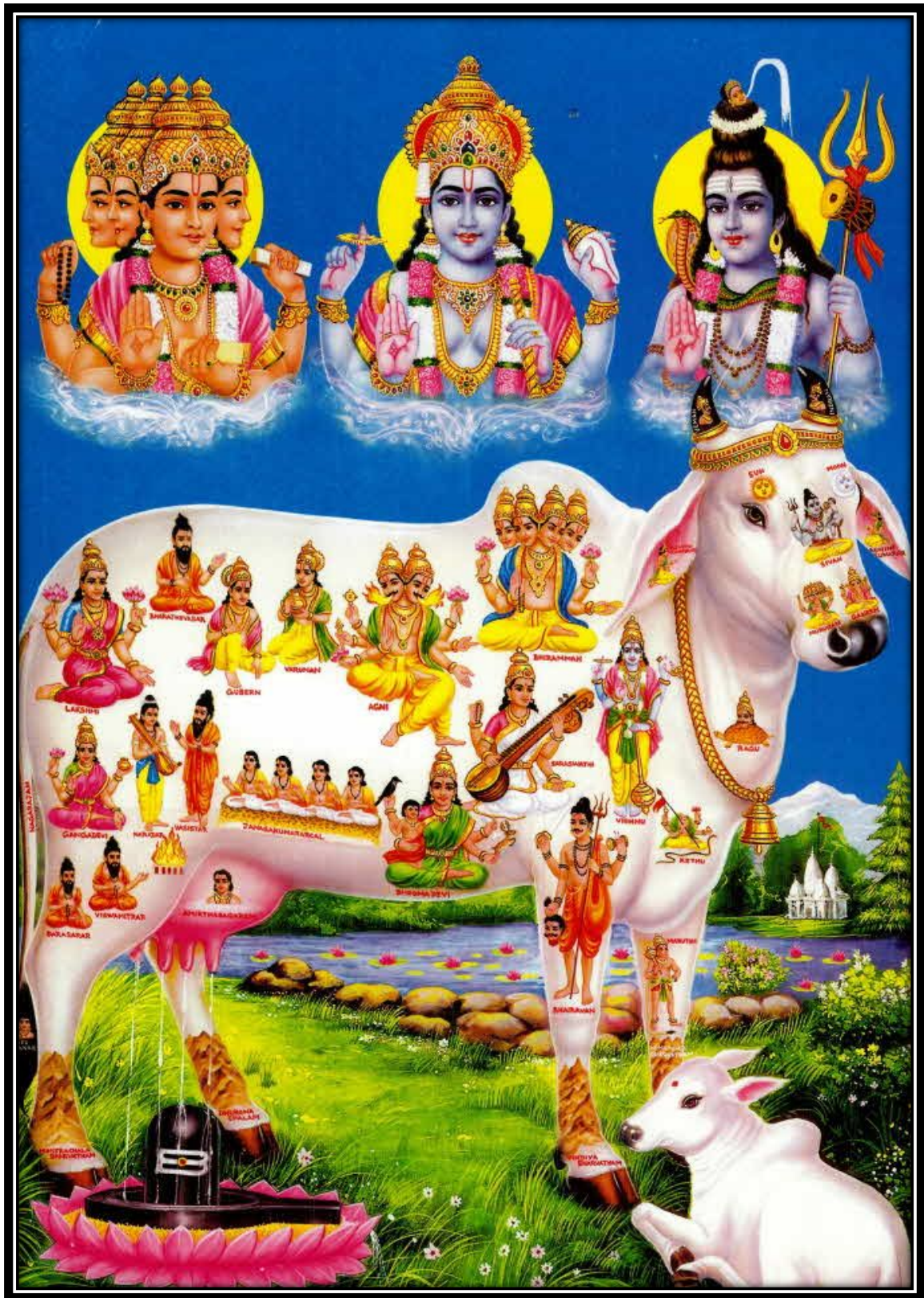
På neste side har jeg laget et skjema som skal gjøre det enklere å huske og gå tilbake å se raskt hvem de ulike informantene er. Informantenes navn, kjønn, omtrentlig alder, yrke, sivilstatus, *iṣṭadevatā*, relasjon til de andre informantene, samt dato(e) jeg intervjuet informantene, er kategoriene i skjemaet.

Informant	m/k	Ca. alder	Yrke	Sivilstatus	Iṣṭadevatā	Relasjon til de andre informantene	Dato(er) intervjuene ble gjennomført
Lalita	K	Midten av 30-årene	Bestyrer ved et studieinstitutt	Separert	Śiva	Kjenner Chandran og Mannan (og muligens hans kone Komali)	15/09-11 20/09-11
Mannan	M	Slutten av 30-årene	Hotellresepsjonist	Gift med niesen	Veṅkaṭeśvara	Gift med Komali, storebror til Biren, kjenner Lalita	21/09-11
Komali	K	Begynnelsen av 30-årene	Førskolelærer	Gift med onkelen	Veṅkaṭeśvara	Gift med Mannan, bor sammen med Biren	21/09-11
Biren	M	Yngre enn Mannan	Fikk ikke denne informasjonen	Singel	Veṅkaṭeśvara	Lillebror til Mannan, bor med Komali	21/09-11
Chandran	M	Midten av 30-årene	Advokat	Singel	Gaṇeśa	Venn av Lalita, Advait og Mamata. Kjenner også Tiya's ektemann	23/09-11 10/10-11
Advait	M	Slutten av 30-årene	Advokat	Gift	Gaṇeśa	Gift med Mamata, leier ut til Nabhi, kjenner Chandran	13/10-11 20/10-11
Mamata	K	Slutten av 20-årene	Student	Gift	Gaṇeśa	Gift med Advait, leier ut til Nabhi, kjenner Chandran	20/10-11
Nabhi	K	Slutten av ten-årene	Student	Singel	Veṅkaṭeśvara	Kjenner Advait og Mamata som familien leier hos	27/10-11
Tiya	K	Midten av 20-årene	Lærer	Gift	Śiva	Storesøster til Tamira, kjenner Chandran	24/10-11
Tamira	K	Begynnelsen av 20-årene	Student	Singel	Gaṇeśa	Lillesøster til Tiya	28/10-11
Omesa	M	Begynnelsen av 20-årene	Jobber innen turismen	Singel	Gaṇeśa og Śiva	Har mange fellesvenner med Raam	12/09-11
Raam	M	Begynnelsen av 20-årene	Veterinær	Singel	Hanumān	Har mange fellesvenner med Omesa, er storebror til Jasmin	03/10-11 08/10-11
Jasmin	K	Begynnelsen av 20-årene	Student	Singel	Gaṇeśa	Lillesøster til Raam	01/11-11

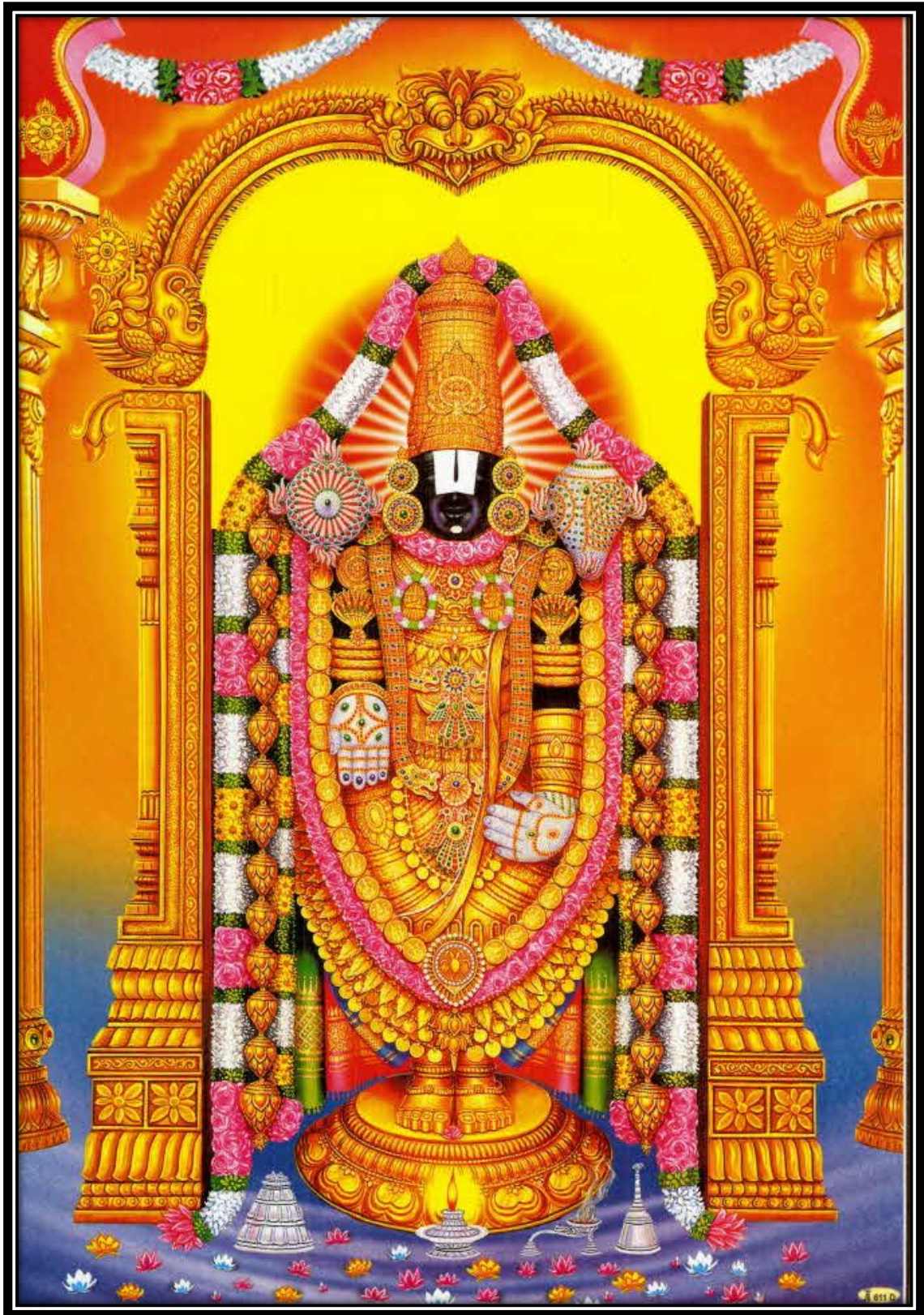
Figur nr. 2: Informantskjema



Bilde nr 26: Lakṣmī, Gaṇeśa og Sarasvatī



Bilde nr 27: Kāmadhenu



Bilde nr. 28: Venkateswara



Bilde nr. 29: Ardhanārīśvara



Bilde nr. 30: Baby-Kṛṣṇa



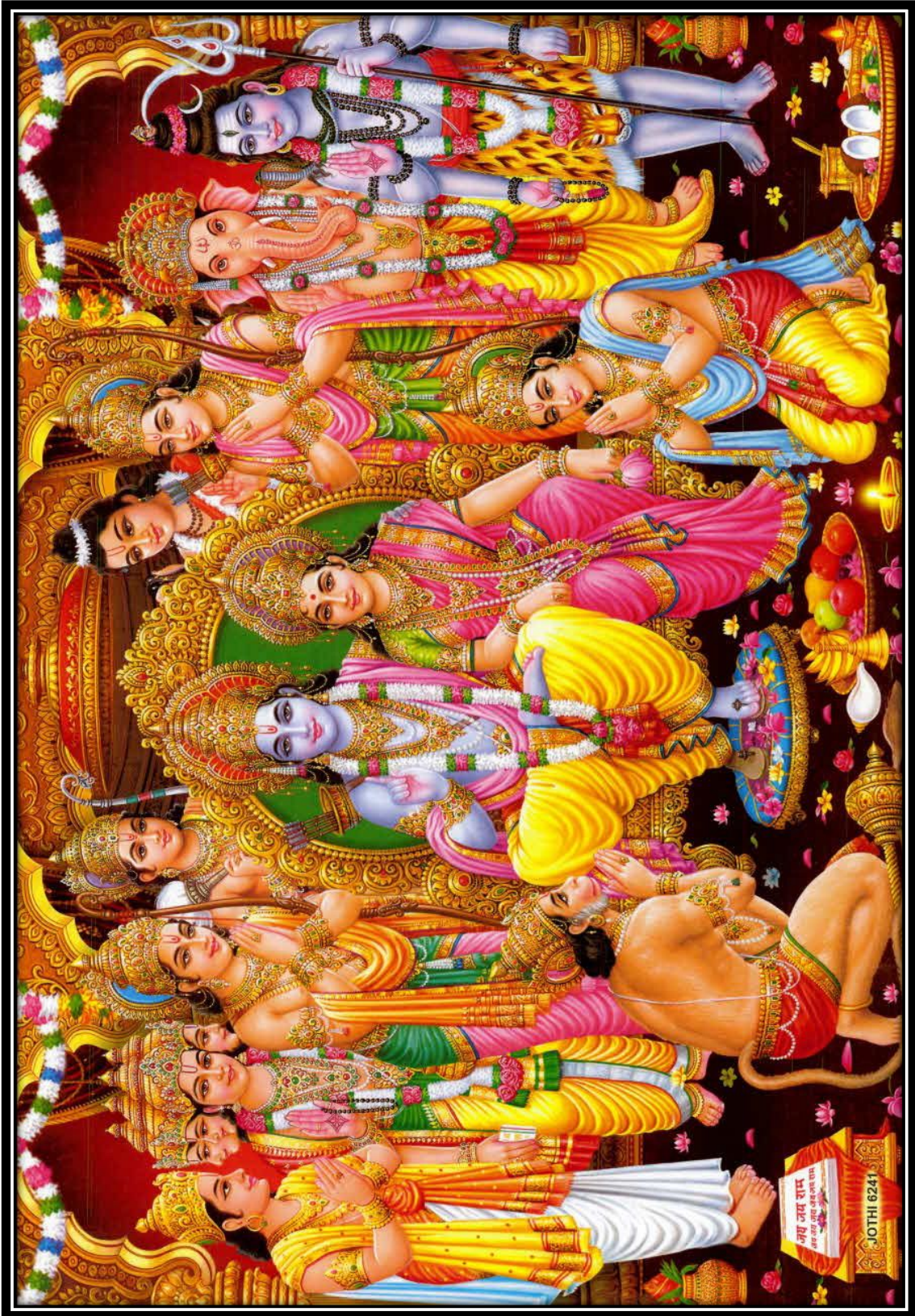
Bilde nr. 31: Murugan, Valli og Devayani



Bilde nr. 32: Kālī



Bilde nr. 33: Scene fra Bhagavadgītā



Bilde nr. 34: Rāma og Sītā



Bilde nr. 35: Bahucharaji

Kapittel 7

Er guden i *darśan*-bildet, eller er *darśan*-bildet “bare” et bilde av guden?

Den første presentasjonen av mitt innsamlede materiale angår spørsmålet om *darśan*-bildenes “guddommelighet.” Med andre ord tar presentasjonen opp spørsmålet: *når anses et darśan-bilde å være guddommelig – et bilde guden er inni – og når er darśan-bildet “bare” et bilde av guden?*

For å tydeliggjøre denne forskjellen brukte jeg meg selv som eksempel. Jeg forklarte – og spurte informantene mine om de var enige i – at jeg under intervjuet var “der,” fysisk til stede som en person – noe de var enige i. Jeg hadde også med et bilde av meg selv. Jeg forklarte at bildet “bare” er et bilde av meg. Bildet av meg gjør meg ikke fysisk til stede i rommet på samme måte som jeg og min kropp er fysisk til stede i rommet – en oppfatning informantene forstod og var enig i. Videre spurte jeg informantene om de opplevde at *darśan*-bildene mine var bilder av guden – a-la bildet av meg – eller om *darśan*-bildene gjorde gudene fysisk til stede slik jeg var fysisk til stede. Denne sammenligningen fungerte godt.

I India er gudebilder – som nevnt i kapittel 1.7 – plassert så å si over alt, blant annet på enkelte forbruksvarer som risposer (bilde nr. 36). For å gjøre spørsmålet mitt om gudebildenes guddommelighet enda mer konkret, valgte jeg å spørre informantene mine om risposer med gudebilder er bilder av gudene, eller bilder gudene er *inni*.

I denne delen har jeg valgt å ha få sitat, samt å ikke lage et oppsett som viser mine spørsmål og informantenes svar. Jeg mener det viktigste er å få frem informantenes syn på *darśan*-bildenes guddommelighet, derfor gjenforteller jeg samtalen jeg hadde med informantene mine med min stemme.

Da jeg var i India og gjorde mitt feltarbeid, kjente jeg ikke til *mūrti* som begrep. Jeg kjente betydningen av det, men ikke selve begrepet. Følgelig kunne jeg ikke spørre informantene mine om de oppfattet *darśan*-bildene å være en form for *mūrti* eller ei. Jeg spurte informantene mine om de oppfattet at gudene i *darśan*-bildet var i *darśan*-bildet, eller om det “bare” var et bilde av guden. De *darśan*-bildene informantene mine



Bilde nr. 36: Rispose med Śiva og Pārvatī

oppfatter er *mūrti* – bolig for det guddommelige, eller selve guddommen i konkret form – altså et bilde guden(e) er *i*, beskriver jeg foreløpig i dette kapitlet som guddommelig. *Darśan*-bilder som derimot *ikke* oppfattes som *mūrti* – men som et bilde *av* guden(e) – beskriver jeg som *ikke* guddommelig eller “bare bilder.”

Lalita

Det første *darśan*-bildet jeg og Lalita snakket om, var *darśan*-bildet av Murugan og hans to koner – Valli og Devayani. Om dette sa Lalita “I don’t say this is Murugans photo, I say this is my god.” Lalita påpekte at selv om hun elsket Murugan da hun var liten, er hun ikke særlig imponert over ham nå. Likevel vil Lalita tilbe Murugan med håndgester og berøringer – dersom det er fysisk mulig. Deretter vil hun ta på seg selv – helst over øynene. Dette er Lalitas måte å respektere gudene på. Selv om Lalita ønsker å tilbe alle gudene, påpeker hun at hun først og fremst tilber *darśan*-bilder med Śiva – ettersom det er han som er hennes *iṣṭadevatā*. Videre fortalte Lalita at hun respekterer alle typer gudebilder – enten de er i en butikk, i et *pūjā*-rom eller på en rispakke. Hun respekterer dem fordi hun har stor tro på gudene, og er overbevist om at gudene kan være til stede i alle gudebilder. Derfor opplever hun at alle gudebilder er guddommelige, uavhengig av hvor de er plassert. Følgelig vil hun tilbe bilder både i tempelet, *pūjā*-rommet, gudebilder på risposer og gudebilder i butikker – for å nevne noen eksempler. Ettersom gudebildene i butikker ofte er plassert bak kjøpmannsdisken, er det ikke alltid like enkelt å fysisk ta på gudebildene – slik Lalita ønsker å gjøre. Følgelig strekker hun ut en arm og symbolsk rører ved gudebildene i respekt, og tar deretter på seg selv. Av mine informanter er Lalita den eneste som vil tilbe gudebilder utenfor hjemmet og tempelet på denne måten.

Mannan, Komali og Biren

Under dette intervjuet – som var hjemme hos informantene – lå *darśan*-bildene på gulvet. Jeg satt i en sofa, Mannan satt i en stol ovenfor meg, Komali satt på gulvet, og da Biren kom satte han seg ved siden av meg i sofaen. Vi hadde ikke noe bord eller lignende *darśan*-bildene kunne ligge på. Følgelig lå de på gulvet, slik at alle informantene kunne se dem. Etter en stund sendte viften i taket en vind som fikk *darśan*-bildene til å lette. Jeg tenkte “å nei, det er ikke bra dersom de flyr veggimellom. Jeg må stoppe dem!” Alt skjedde veldig fort, og jeg handlet automatisk. Jeg forsøkte å stoppe *darśan*-bildene ved å bruke det ene beinet. Ettersom jeg – bokstavelig talt – trakk på et *darśan*-bilde – noe jeg selvfølgelig ikke skulle gjort – fikk jeg beskjed om å be gudene om unnskyldning og tilgivelse for min oppførsel –

noe jeg gjorde. Jeg tråkket ikke på selve guden, men i ytterkanten av bildet. Dette uhellet – som jeg *gjærne* skulle være foruten – illustrerer informantens syn om at gudene er *i darśan*-bildet, og må følgelig behandles med respekt.

Komali påpekte at tro er en vesentlig faktor når det gjelder visuelle formers guddommelighet. Hun eksemplifiserte dette med å omtale gudestatuer istedenfor *darśan*-bilder. Hun fortalte at dersom man tror steinstatuer bare er en stein, er de bare en stein. Dersom man derimot tror at statuen er Gud – og ber helhjertet – får man en god følelse. De tre informantene påpekte at det ikke er nødvendig å innvie et *darśan*-bilde for at det skal bli guddommelig – det *er* alt guddommelig fordi Gud er i alt.

Chandran

Da jeg viste Chandran *darśan*-bildet av Venkateśvara – en gud Chandran besøker hver dag i Venkateśvara-tempelet i parken – smilte han hjertelig og berørte guden og tok deretter på seg selv. Chandran føler at det er liv i *darśan*-bilder fordi han føler det er en kraft i dem når han tilber dem. Fordi Chandran anser gudene å være i *darśan*-bildet, ønsker han å berøre det – spesielt på gudens ben – for deretter å ta på seg selv. Da Chandran så gudebildet med Rāma og Sītā påpekte han at ikke alle skikkelsene på *darśan*-bildet er guder – og at han bare kjente kraften fra gudene, ikke de andre skikkelsene.

Advait

Advait fortalte meg han bare vil tilbe *darśan*-bildene i sitt eget *pūjā*-rom, samt *darśan*-bilder og gudestatuer i tempelet fordi han vet at de visuelle formene er innviet på en ordentlig måte – de formene *er* guddommelige. *Darśan*-bildene i Advait's *pūjā*-rom ble innviet av en prest – følgelig vet Advait at de er guddommelige. Advait fortalte også at han ikke ønsker å dele sine religiøse følelser (de følelsene han deler med gudene) med andre enn familien – med unntak av i tempelet under *pūjā*. Av den grunn – og fordi Advait ikke vet om *darśan*-bildene utenfor *pūjā*-rommet og templene er korrekt innviet – vil ikke Advait tilbe disse offentlig. *Darśan*-bilder i andre kontekster enn i hans eget *pūjā*-rom og i templer, vil Advait respektere med en følelse. Han fortalte at han vil føle at *darśan*-bilder viser gudene, men han vil likevel ikke tilbe dem på andre måter enn med denne følelsen. Denne følelsen kan forstås som en slags “indre bekjennelse” som i seg selv er en bekreftelse om at *darśan*-bildet viser gudene, og denne “indre bekreftelsen” er en form for skjult tilbedelse. Selv om mine *darśan*-bilder ikke er innviet, fortalte Advait at gudene var *i* dem – mine bilder var guddommelige. Disse tilba han med en følelse.

Mamata

Jeg og Mamata snakket om *darśan*-bildenes guddommelighet i begynnelsen av intervjuet, da *darśan*-bildet med Gaṇeśa, Lakṣmī og Sarasvatī var synlig mellom oss. Mamata fortalte meg at når hun er i tempelet og ser statuer av Lakṣmī, kjenner hun at Lakṣmī ser henne. Følelsen av å bli sett av Lakṣmī fikk hun ikke under intervjuet da hun så *darśan*-bildet med Lakṣmī. Derfor kunne Mamata si at *darśan*-bildene mine *ikke* var guddommelige. Videre i intervjuet fortalte Mamata meg at mine *darśan*-bilder bare er bilder, mens de hun og ektemannen har i *pūjā*-rommet, er *darśan*-bilder gudene er *i*, fordi de tilbes daglig med slagord og *mantraer*. Siden Mamata tilber *darśan*-bildene i *pūjā*-området deres hver dag “kjenner” hun dem, og føler at gudene er *i* dem – fordi hun vet at *darśan*-bildene tilbes. Jeg oppfatter det slik at det ikke er nok at Mamata gjenkjenner gudene i *darśan*-bildet for at hun skal vite og føle at gudene er tilstede i det. Det er kun *hennes darśan*-bilder – det vil si de hun og familien tilber – som er guddommelige. Dersom jeg hadde hatt en kopi som var 100% lik et av Mamatas gudebilder fra *pūjā*-området hennes (noe jeg vet jeg *ikke* hadde fordi jeg fikk se *pūjā*-området deres) ville Mamata – slik jeg forstod henne – likevel si at mitt gudebilde ikke er guddommelig. Det som er avgjørende for å si om et *darśan*-bilde er guddommelig eller ei, er om det tilbes. Hva eller hvem som er synlig er ikke det vesentlige. *Darśan*-bilder som ikke tilbes er bare *darśan*-bilder av guden. De er ikke guddommelige.

Da Mamata fortalte meg at hun bare beholder for eksempel risposer med gudebilder som hun synes er fine, oppfatter jeg det som en bekreftelse angående hennes syn om at gudene bare er tilstede i visuelle former som tilbes. Det inntrykket jeg har fått av andre informanter, er at selv om man har en eller flere *iṣṭadevatāer* viser man – som regel – likevel respekt for alle gudene. Dersom Manata hadde trodd at alle gudebilder er guddommelige, ville det *kanskje* være problematisk å velge hvilke gudebilder man vil beholde ut i fra deres utseende. Fordi Mamata *ikke* tror gudene er *i* eller *på* risposer, er det ikke like problematisk å velge hvilken emballasje man vil spare på eller kaste – fordi risposen bare er en pose med et bilde *av* guden. Risposen er *ikke* guddommelig.

Nabhi

Da vi diskuterte *darśan*-bildenes guddommelighet, hadde Nabhi Ardhanārīśvara-bildet foran seg. Hun fortalte at Śiva selvfølgelig er inni *darśan*-bildet, fordi han er over alt. Śiva er en levende gud, men han er ikke synlig for våre øyne. Nabhi opplevde at Śiva så og velsignet henne under intervjuet, samt at hun kunne kommunisere med ham dersom hun ønsket det. Nabhi påpekte at *darśan*-bildene mine ikke er like kraftfulle som de hun og familien har i

deres *pūjā*-område. De *darśan*-bildene tilbes hver dag, noe familien har gjort i mange år. Følgelig er de *darśan*-bildene svært kraftfulle. Nabhi påpeker at *darśan*-bildenes virksomhet er avhengig av hvilken tilbedelse de får. Som vi skal se i kapittel 8 mener Nabhi det er uproblematisk å plassere *darśan*-bilder på soverommet. *Darśan*-bilder som plasseres der eller i andre rom – som for eksempel i stuen – er ikke like kraftfulle som de i *pūjā*-området, fordi de på soverommet ikke tilbes på samme måte som de i *pūjā*-området.

Det er interessant at Nabhi opplevde at alle *darśan*-bildene mine var guddommelige, og at hun samtidig opplevde at Kālī og Bahucharaji ikke så henne. Nabhi fortalte at hun ikke har tiltro til Kālī, noe som gjør at hun ikke tilber henne. Fordi Nabhi ikke tilber Kālī, følte hun ikke at hun ble velsignet av den skremmende gudinnen. Det var ikke like tydelig hvorfor Nabhi følte at Bachucharaji ikke så henne, men slik jeg oppfattet det, var det fordi Nabhi aldri hadde sett Bachucharaji før, og ikke visste hvem gudinnen var. Selv om hun så at Bachucharaji er en gudinne – på grunn av hennes utseende – og selv om hun så at gudinnen så direkte på henne, følte ikke Nabhi at gudinnen ga henne *darśan*. Nabhi fortalte at hun opplevde at Kāmadhenu så henne, men at hun ikke ble velsignet av henne. Nabhi tilber kua sjelden, men dersom hun ser en ku i gaten, vil hun ta på kua – helst ved halen ettersom det er der Lakṣmī antas å være plassert.

Nabhi fortalte at hun vil tilbe *darśan*-bilder av Venkaṭeśvara i butikker og på busser. Disse vil hun ikke tilbe formelt med håndgester a-la *añjali*. Hun vil be i hjertet ved å uttale gudens navn og *mantraer* lydløst inni seg. Slik bekrefter hun at Venkaṭeśvara er guden – Venkaṭeśvara-bildet er guddommelig. Nabhi bekrefter at hun vil tilbe bilder av sin *iṣṭadevatā* uavhengig av hvor *darśan*-bilder av han er plassert. Hvorvidt dette bare gjelder *darśan*-bilder av ham, eller om det gjelder alle guder hun tilber, diskuterte vi ikke.

Tiya

Da jeg spurte Tiya om gudene er like mye tilstede i *darśan*-bildene som jeg var tilstede i rommet sammen med henne, var svaret ja. Tiya opplevde at mine *darśan*-bilder var guddommelige, og at gudene så henne der og da – med unntak av Venkaṭeśvara fordi øynene hans er delvis dekket. Selv om Venkaṭeśvara ikke så henne direkte, opplevde hun likevel at han velsignet henne. Når Tiya installerer et nytt *darśan*-bilde i *pūjā*-rommet, gjennomfører hun ikke et spesielt innvielsesritual. Hun påpeker at hun ofrer ekstra mange blomster til nye visuelle former i *pūjā*-rommet, men slike offer er ikke noe hun *må* gi, men offer hun selv ønsker å gi. Tiya fortalte at hun vil samle på for eksempel risposer med gudebilder, og gjøre

dem til bruksgjenstander. Hun vil ikke kaste emballasjen, men hun vil heller ikke plassere risposen i *pūjā*-rommet fordi emballasjen tar opp for mye plass.

Tamira

Tamira opplever at *darśan*-bilder forteller henne hva hun skal gjøre når hun står ovenfor valg. Ettersom Tamira ikke trengte svar på et spørsmål under intervjuet, fortalte ikke mine *darśan*-bilder henne noe da vi snakket om dem. Blant annet fordi *darśan*-bildene er formidlere, betrakter Tamira dem som guddommelige. På samme måte som Komali – Mannans kone – påpekte Tamira at *darśan*-bildene er mer enn “bare” bilder av gudene dersom man tror gudene er i *darśan*-bildet. Dersom man ikke tror, vil man ikke oppleve at guden eller gudinnen er i *darśan*-bildet, følgelig vil man heller ikke oppleve å *virkelig* bli sett av gudene.

Tamira opplevde at alle gudene så henne utenom Kālī – som følgelig ikke velsignet henne. Hun påpekte at øyekontakt er svært viktig – eller en forutsetning – for at gudene skal kunne gi velsignelse.

Tamira er den eneste av mine informanter som gjenkjente en av gudene i *darśan*-bildene mine hun var usikker på hvem var på grunn av følelser. Da Tamira så Bhagavadgītā-bildet, følte hun at skikkelsen i midten var Murugan. Da jeg spurte henne hvordan hun visste det, svarte hun at hun følte det inni seg. Litt senere – da Tamira hadde betraktet bildet en stund – fortalte hun meg at skikkelsen sannsynligvis ikke var Murugan likevel – men Viṣṇu. Hun gjenkjente Karṇa nede i hjørnet, og satte det da i kontekst til Bhagavadgītā.

Omesa

I begynnelsen av intervjuet så Omesa *darśan*-bildet av Murugan. Omesa fortalte at selv om han tilber Śiva og Gaṇeśa – som er i Murugans familie – tilber han aldri Murugan. Da Omesa så *darśan*-bildet av Murugan, sa han at det “bare” var et bilde av gudene fordi *darśan*-bilder ikke viser gudene “in the true face.” Senere i intervjuet – mer konkret da Omesa så Ardhanārīśvara-bildet ble han mer usikker angående *darśan*-bilders guddommelighet – sannsynligvis fordi det viste en av hans to *iṣṭadevatāer*. Omesa endret holdning fra å mene at *darśan*-bilder bare er bilder, til at gudene *kan* være tilstede i dem – siden Gud kan være i alt. Likevel var Omesa tydelig på at en ku bare er en ku da han så *darśan*-bildet av Kāmadhenu. Ifølge Omesa er kyr verken én gudinne eller “bolig,” “transportmiddel” – eller *mūrti* for andre guder. Omesa er den eneste av mine informanter som anser kyr å ikke være guddommelig.

Raam

Raam var veldig tydelig på at mine *darśan*-bilder ikke var guddommelige. Da jeg viste Raam Kāmadhenu-bildet – som var det første vi snakket om – sa han klart og tydelig “it’s just a poster.” *Darśan*-bilder som derimot er innvidd – og som er plassert på et rituell rent sted med *mantraer* på sanskrit eller hindi – er guddommelige. Ifølge Raam er det bare *darśan*-bilder som er innvidd på rituelle rene steder som er bolig for guden(e) og som legger forholdene til rette for *darśan*. Likevel fortalte Raam at Kālī-bildet var et unntak. Fordi Kālī er svært mektig – “the most powerful goddess” – mente Raam han kunne kjenne at Kālī-bildet skilte seg fra de andre. Han opplevde at det var en viss guddommelig kraft i Kālī-bildet – selv om han visste at *darśan*-bildet ikke var innvidd.

Som nevnt under presentasjonen av Raam, hadde jeg møtt Raam i forkant av intervjuet flere ganger. Da diskutert vi bl.a. religiøse spørsmål i en god tone. Derfor opplevde jeg at jeg kunne stille Raam litt mer utfordrende spørsmål enn jeg kunne til de andre informantene – fordi jeg visste han ikke ville ta seg nær av utfordrende spørsmål. Etersom Raam fortalte meg at mine *darśan*-bilder bare var bilder av gudene, spurte jeg om det var uproblematisk dersom noen trækker eller spytter på dem. Han svarte at selv om *darśan*-bildene ikke er guddommelige, skal man respektere dem. Dersom noen Raam kjenner står eller tramper på et *darśan*-bilde, vil han derfor be han eller hun om å holde opp. *Darśan*-bildene er hellige – selv om de ikke er guddommelige. Samtidig påpeker Raam at han ikke vil tilbe *darśan*-bilder som ikke er plassert på riktig sted, fordi de har ingen kraft – og har derfor liten verdi i hans øyne. Følgelig vil han ikke stoppe opp og respektere *darśan*-bilder i butikker, rickshawer, på risposer og lignende. Raam fortalte meg at det er en viss sjanse for at han plukker opp et *darśan*-bilde dersom han finner det langs med veien, men han påpeker at han sannsynligvis bare lar det ligge.

Raam er veldig tydelig på at han ser ulike ting i det samme *darśan*-bilde ut i fra hvor det er plassert. Han ser gudene bare i *darśan*-bilder på rituelle rene steder der han vet at de er korrekt innvidde – som for eksempel i familiens *pūjā*-rom, templer og hjemme hos prester.

Raam er den eneste av mine informanter som beskrev Kāmadhenu-bildet, Bhagavadgītā-bildet, og *darśan*-bildet av Gaṇeśa, Lakṣmī og Sarasvatī som falske. Da jeg spurte hva han mente med “falskt,” forklarte han – da han så Bhagavadgītā-bildet “this is a very fake picture [...] It never existed, this form. [...] There are many *avatāras* taken place among the Hindu gods, but this form is totally fake and unreal, it never happened. I’m very sure about that.” Raam fortalte at *darśan*-bildet med Gaṇeśa, Lakṣmī og Sarasvatī er falskt fordi disse tre gudene normalt sett ikke er satt sammen til en gruppe slik dette *darśan*-bildet viser. De er satt

sammen fordi det er ønskelig av mennesker at de er sammen, fordi sammen representerer de det mange anses som det viktigste i livet – penger (Lakṣmī), utdanning (Sarasvatī) og at man skal lykkes i prosjektene sine (Gaṇeśa). I templer vil man ikke se dem sammen slik som dette *darśan*-bildet viser. Derfor er det falskt. Raam har problem med å skjønne hvordan kyr kan være bolig for gudene. Samtidig påpeker Raam at han har tro på gudene – og understreker at han ikke er ateist – og kan derfor ikke utelukke muligheten om at kua kan være gudenes bolig. Han fortalte at han trodde 50% på ideen om at kua kan være guddommelig. Likevel påpekte Raam at han vil tilbe disse “falske” *darśan*-bildene *dersom* de er innvidde, og er på et rituelt rent sted.

Jasmin

Det første *darśan*-bildet Jasmin så var *darśan*-bildet med Gaṇeśa, Lakṣmī og Sarasvatī. Da jeg spurte Jasmin om det var et guddommelig eller ei, svarte hun at gudene selvfølgelig er i *darśan*-bildet, og at gudene selvfølgelig ser henne. Da jeg viste henne neste *darśan*-bilde – med Rāma og Sītā – og stilte det samme spørsmålet, var hun mer usikker. Hun opplevde ikke at gudene så og velsignet henne fordi hun ikke hadde sett *darśan*-bildet før, og fordi hun ikke tilber dette *darśan*-bildet. Hun sa videre at dersom hun begynner å tilbe *darśan*-bildet, vil gudene komme inn i det – og slik bli guddommelig. Først da vil hun kjenne at gudene er der, og at de ser og velsigner henne. Av mine *darśan*-bilder opplevde Jasmin at *darśan*-bildene av Gaṇeśa, Lakṣmī og Sarasvatī, Bahucharaji og Murugan var guddommelige, mens resten var “just a picture.” Slik jeg forstod henne, ser hun bare gudene i de *darśan*-bildene hun “knows by heart.” Grunnen til at hun så gudene i *darśan*-bildet av Gaṇeśa, Lakṣmī og Sarasvatī, er fordi Gaṇeśa er hennes *iṣṭadevatā*. I tillegg har familien hennes *darśan*-bilder av Lakṣmī og Sarasvatī i deres *pūjā*-rom. *Darśan*-bildet av Murugan har familien derimot ikke i *pūjā*-rommet, men det er på Jasmins skole – og derfor “kan” Jasmin det. Hun har sett det hver dag i lang tid. *Darśan*-bildet av Bahucharaji hadde Jasmin ikke sett før. Selv om Jasmin var usikker, kom hun frem til at gudinnen var Pārvatī. Hun var usikker på grunn av hanen og treforken – som hun påpekte ikke er knyttet til Pārvatī. Det som avgjorde at Jasmin opplevde at gudinnen er Pārvatī, var ansiktet hennes – noe jeg synes er svært fascinerende. Tidligere i intervjuet fortalte Jasmin at gudenes attributt er viktigere enn ansiktene deres – fordi forskjellige kunstnere kan gi gudene ulike ansiktstrekk, og fordi vi ikke kan vite hvordan gudene faktisk så ut. Hun påpekte at de som lager gudebildene bare har gitt gudene et ansikt. Det var for eksempel *gadāen* (klubben) og *cakraen* (diskosen) som gjorde det mulig for Jasmin å si at skikkelsen i Bhagavadgītā-bildet – som hun ikke hadde sett før – var Viṣṇu.

Hun anser derfor attributtene å være viktigere enn ansiktene. Da hun så *darśan*-bildet av Bahucharaji handlet hun bevisst direkte motsatt av hva hun sa tidligere. Selv om gudinnen – Bahucharaji – er koblet til attributter som Jasmin ikke forbinder med Pārvtatī, kunne Jasmin likevel si at gudinnen er Pārvtatī på grunn av ansiktet hennes – som minnet henne om Pārvtatīs ansikt som Jasmin hadde sett flere ganger tidligere i tempelet. Jasmin gjenkjente Pārvtatīs vennlige øynene som hun følte sa “ikke bekymre deg, jeg er her.” Jasmin var tydelig på at hun følte at Pārvtatī var i *darśan*-bildet.

Jeg oppfatter Jasmins syn på gudenes tilstedeværelse i *darśan*-bilder å være avhengig av om hun selv tilber gudene eller ikke. Det er ikke tilstrekkelig å ha sett *darśan*-bildet før, det må tilbes. Jasmin hadde bl.a. sett Baby-Kṛṣṇa-bildet, Ardhanārīśvara-bildet og Venkaṭeśvara-bildet tidligere, men hun følte ikke at disse var guddommelige. Likevel påpekte Jasmin at det er mulig at gudene i disse *darśan*-bildene *kan* høre henne. De *darśan*-bildene Jasmin anser å være mest virksomme, er de familien har hjemme i deres *pūjā*-rom. Jasmin mener gudebilder på risposer bare er et salgstriks for øke salget.

Konkluderende oppsummering

Som vi ser er det både variasjoner og noen generelle trekk som går igjen blant informantenes syn på *darśan*-bilders guddommelighet. Det alle informantene har felles, er troen eller overbevisningen om at *darśan*-bilder *kan* være guddommelige – altså *mūrti*. Ingen av dem ytret noen tvil om ideen at gudene kan være *i* bildet.

De informantene som påpekte at innvielse er viktig, var Advait og Raam. De andre informantene trakk ikke dette frem som en forutsetning for at *darśan*-bilder skal være eller bli guddommelige. Noen – slik som for eksempel Lalita, Tiya, Mannan, Komali og Biren – innvier ikke *darśan*-bilder fordi de anser dem å være guddommelige fordi Gud kan være i alt. Mamata og Jasmin avgjør *darśan*-bildenes guddommelighet ut i fra følelser. Forskjellen mellom disse to er at Jasmin føler at kopier av et *darśan*-bilde hun tilber er guddommelig, mens Mamata kun anerkjenner sine egne *darśan*-bilder å være guddommelige. Kopier av hennes *darśan*-bilder er bare “guddommelig-løse” kopier.

I mitt utvalg av informanter har jeg to ektepar og tre søskenpar. Som vi så har Mannan og Komali et forholdsvis likt syn på gudebilders guddommelighet. Dersom jeg hadde intervjuet dem hver for seg, hadde det vært lettere å fange opp forskjeller – dersom de eksisterer. Hjemme hos Advait og Mamata er det større forskjeller – og disse informantene intervjuet jeg hver for seg. Det som avgjør om Advait oppfatter *darśan*-bilder som guddommelige, er tilsynelatende om de er innvidd eller ei. Samtidig fortalte Advait at han også gir en form for

skjult tilbedelse til andre *darśan*-bilder. Denne tilbedelse er “hemmelig” mellom han og Gud og skjult for alle andre. Advait kan ikke vite om *darśan*-bilder som mottar hans skjulte tilbedelse er korrekt innvidd – eller om de er innvidd i det hele tatt. Likevel tilber han disse. Kona Mamata derimot tilber bare *darśan*-bilder hun føler er guddommelige, og denne følelsen får hun når hun ser *darśan*-bilder hun selv tilber. Søstrene Tiya og Tamira har – på samme måte som brødrene Mannan og Biren – et temmelig likt syn på *darśan*-bilders guddommelighet. Søskenene Raam og Jasmin derimot har noe ulikt syn. Raam vil kun tilbe *darśan*-bilder som er på rituelt rene steder som han vet er guddommelige, fordi de er de eneste som legger til rette for *darśan*. Jasmin derimot ser gudene i *darśan*-bilder hun har lært seg å kjenne “by heart.”

Jeg opplever at Lalita skiller seg ut blant mine informanter fordi hun ser Gud i alle gudebilder, og åpenlyst tilber dem alle sammen. Hun er den eneste som vil oppbevare emballasje og lignende med gudebilder på i *pūjā*-rommet. De andre informantene som tar vare på slik emballasje eller “redder” gudebilder fra bakken, vil bare ta vare på bildene, og/eller bruke for eksempel risposen til oppbevaring for noe annet.

I forkant av intervjuene trodde jeg informantene mine skulle fortelle meg at *darśan*-bildene mine bare var bilder av guden(e), og at *darśan*-bildene trengte innvielse for å bli guddommelig – fordi det er det litteraturen forteller meg om *darśan*-bilder.³²⁹ Jeg ble derfor overrasket over å oppdage at de fleste informantene mine anså mine uinnvidde *darśan*-bilder å være *mūrti*. Min erfaring er et konkret eksempel på Natvigs beskrivelse av hvilket resultat et feltarbeid gir: “gjennom feltarbeid vil ein kunna avsløra forskjellane det alltid er mellom ein religions normative uttrykk [...] og ‘vanlege’ folks religion”.³³⁰

³²⁹ Joshi, *Gods of Heaven, Home of Gods*, s. 6

³³⁰ Natvig, “Religionsvitenskapelig feltarbeid,” s. 211.

Kapittel 8

Hvor bør *darśan*-bilder plasseres?

Sammenlignet med forrige spørsmål, viste informantene større enighet omkring spørsmålet om hvor *darśan*-bilder bør, kan og skal oppbevares. Fordi alle informantene – med unntak av Lalita – mener at *darśan*-bilder hovedsakelig bør oppbevares i *pūjā*-rom eller i templer, velger jeg å ikke gjenfortelle dette synet hos alle informantene. Jeg velger derfor å vektlegge informantenes interessante utdyperinger eller andre syn omkring dette spørsmålet.

Lalita

mener *darśan*-bilder kan plasseres utenfor *pūjā*-rom og templer fordi Gud ikke forteller hvor han eller hun kan eller ikke kan plasseres. Hun forteller også at hinduer kan betrakte jobben og arbeidsplassen sin som en gud og et tempel – et syn hun deler med bl.a. Chandran og Tiya. Lalita bruker en kjøpmann som eksempel og forteller: “[the shopkeepers] life starts from the shop. He survives because of it. He works hard. He sees the working place and God together, so his work is his God. His place is his temple for him.” På grunn av denne ideen, er det helt i orden for Lalita at *darśan*-bilder oppbevares for eksempel i butikker og i rickshawer. Samtidig forteller Lalita at hun vil reagere negativt dersom hun ser *darśan*-bilder på steder hun oppfatter som upassende – for eksempel i et soverom eller et toalett. Lalita vil ikke fortelle andre hinduer hvor de skal eller ikke skal oppbevare *darśan*-bildene sine, men dersom hun ser et *darśan*-bilde i søppelet, blir hun svært sint. Som nevnt tidligere anser Lalita alle *darśan*-bilder å være guddommelige, følgelig er et *darśan*-bilde i søppelet det samme som at noen kaster guden hennes – og det kan Lalita ikke akseptere. Følgelig kaster Lalita ingen *darśan*-bilder, og hun tar vare på all form for emballasje og lignende med *darśan*-bilder på. I tillegg til å plukke opp og ta vare på *darśan*-bilder hun finner, vil Lalita også vaske dem, rette de ut – dersom de er skrukkete – og plassere dem i *pūjā*-rommet sammen med alle de andre *darśan*-bildene sine. Ettersom Lalita tror at gudene kan være hvor som helst, har plasseringen av *darśan*-bildene liten betydning – med unntak av direkte urene steder som soverommet, toalettet og i søppelet. Lalita påpeker også at det er viktig for henne og mange hinduer å ta gudene med i seg hele dagliglivet. Derfor har Lalita et lite *darśan*-bilde i vesken sin som hun alltid har med seg. Spesielt de gangene Lalita opplever at hun må søke Gud – og ikke kommer

seg til tempelet fort nok – vil hun ta frem *darśan*-bildet i vesken, legge det i hendene og tilbe det. Hun forteller at hun ofte gråter når hun ber slik, og hun opplever at denne tilbedelsesmetoden fungerer – fordi guden er i *darśan*-bildet uavhengig av hvor det er plassert.

Mannan, Komali og Biren

På samme måte som Lalita vil disse informantene ta vare på alle *darśan*-bilder de ser. Likevel påpeker de at de ikke ønsker å ha hvem som helst i deres *pūjā*-rom. Av mine *darśan*-bilder ville de ikke plassert Kālī-bildet og Bhagavadgītā-bildet i *pūjā*-rommet. De påpekte likevel at de ville tatt vare på *darśan*-bildene og “keep them safe.” Familien ønsker å bare ha *darśan*-bilder der gudene er rolige og vennlig i *pūjā*-rommet, noe som gjør at disse to er uaktuelle fordi de illustrerer krigsscener.

Chandran

Dersom Chandran finner et *darśan*-bilde liggende langs veien vil han ikke ta det med hjem, men plassere det hvor det ikke blir forstyrret, som for eksempel opp fra bakken/fortaus-nivået langs med veien, slik at det ikke blir skadet. På samme måte som Mannans familie ønsker ikke Chandran og hans familie å ha *darśan*-bilder som kan oppleves som skremmende – som for eksempel Kālī-bildet og Bhagavadgītā-bildet. Disse viser helt klart guder, men Chandran ønsker ikke å ha *darśan*-bilder han opplever er ubehagelige å se på.

Chandran har alltid et laminert *darśan*-bilde i brystlommen på skjorten – slik at han har Gaṇeśa nært hjertet. Han tror *darśan*-bildet vil beskytte han mot det ikke-lykkebringende.

Advait

blir såret når han ser visuelle former av Gud på upassende steder. Advait ga ikke konkrete eksempler på upassende steder, men han anser steder hvor de visuelle formene ikke blir ordenlig tatt vare på – det vil si visuelle former som for eksempel blir nedstøvet og oversett – som upassende steder. Fordi det er veldig viktig for Advait at gudene får ordentlig stell, har han og konen bare fem *darśan*-bilder i *pūjā*-rommet³³¹ – og Advait har gitt klar beskjed om at han ikke ønsker flere. Han har bevisst valgt å ha få *darśan*-bilder slik at alle *darśan*-bildene får tilstrekkelig oppmerksomhet og stell hver eneste dag. På samme måte som Chandran bærer Advait alltid et *darśan*-bilde av Gaṇeśa på brystlommen fordi det gir han en god følelse.

³³¹ Disse er Gaṇeśa, Saraswatī, Lakṣmī, Venkateśvara og Baby-Kṛṣṇa

Mamata

Mamata påpeker at vi mennesker oppfører oss “naturlig” når vi ikke er i tempelet eller foran *pūjā*-området. Som eksempel vil man gjerne ligge og slenge i sofaen i egen stue. Slike “oppførsler” passer seg ikke foran gudene, det vil si foran gudenes “synsvinkel” fra *darśan*-bildene. Følgelig bør ikke *darśan*-bildene plasseres i rom hvor man vil tillate seg å opptre naturlig. For å tillate seg å opptre naturlig – å være menneske – i visse rom i huset, plasseres *darśan*-bildene bare der man vil at de skal ha utsikt mot. Dersom man ikke vil at gudene skal se hva tilbederne gjør i stuen, bør man heller ikke ha *darśan*-bilder der. Hjemme hos Mamata og Advait er *pūjā*-området i en åpen kjøkkenløsning. *Darśan*-bildene som er plassert der, har blikket vendt mot en tom vegg, og ser verken inn på kjøkkenet, stuen, badet eller soverommene. *Pūjā*-området virker å være strategisk plassert – med tanke på at det er ekteparet selv som har tegnet og bygget huset de bor i.

Nabhi

Som nevnt i forrige kapittel mener Nabhi der er i orden å ha *darśan*-bilder på soverommet – et syn hun deler med Tamira og Jasmin. Grunnen til at det er greit, skyldes at man gjerne ønsker at guden skal være det første man ser når man står opp om morgenen, og det siste man ser før man legger seg om kvelden. For å kunne praktisere et slikt ønske, plasseres *darśan*-bilder på soverommet.

Tiya

mener det er problematisk å ha *darśan*-bilder i stuen dersom motivet er skremmende eller vekker negative følelser. Hun fortalte meg at hun ikke vil ha mitt *darśan*-bilde av Rāma og Sītā i stuen, fordi det minner henne om de 14 årene gudeparet var i skogen. Disse årene var svært kritiske, og *darśan*-bilder som minner om kritiske og/eller dårlige tider bør man ikke omgås. Samtidig påpekte Tiya – som den eneste av mine informanter – at det eksisterer noen regler angående hvilke *darśan*-bilder man har lov til å ha, og hvilke man ikke kan ha i et *pūjā*-rom. Da jeg spurte Tiya om hun kunne tenke seg å ha Ardhanārīśvara-bildet hjemme, svarte hun at hun gjerne vil det, men at dette er et *darśan*-bilde hun ikke vet om hun har lov å ha.

Tamira

Da jeg spurte Tamira om hun vil ha Kālī-bildet i hennes *pūjā*-rom når hun flytter – og skal velge selv hvilke *darśan*-bilder hun vil ha – svarte hun at det er for skummelt til at hun vil ha det inne i huset. Derfor vil hun heller plassere det over ytterdøren for å beskytte hjemmet.

Omesa

Omesa var veldig tydelig om at *darśan*-bilder bare skal oppbevares i *pūjā*-rom og templer.

Dette kan skyldes at han ikke kjenner til ideen noen har om at ens jobb er ens gud og tempel – og at rickshawer og butikker følgelig anses som rituelte rene steder.

Raam

Darśan-bilder som ikke er på rituelte rene steder er ifølge Raam ikke guddommelige. Han påpekte samtidig at noen *darśan*-bilder – for eksempel Kālī-bilder – er så virksomme, og krever så mye av sine tilbedere, at man ikke bør ha dem med mindre man kan tilfredsstille gudinnen. Selv om Raam har Hanumān som sin *iṣṭadevatā* var det tydelig Kālī-bildet som var Raams favoritt av mine *darśan*-bilder. Raam mente at om jeg i mitt *darśan*-bildeutvalg hadde hatt et *darśan*-bilde av bare Hanumān, hadde Raam likevel favorisert Kālī, fordi hun ikke er redd for å vise hvor mektig hun er. Likevel våger ikke Raam tilbe henne fordi hun krever svært mye – bl.a. blodoffer – gjerne av geiter. Derfor tilber Raam heller Hanumān – som regnes å være en av hinduismens mektigste guder.

Jasmin

Jasmin vil som de fleste andre informantene mine plukke opp *darśan*-bilder dersom hun finner noen liggende langs veien. Hun vil – som samtlige av mine informanter med unntak av Lalita – ikke plassere *darśan*-bilder hun finner i *pūjā*-rommet, men “keep them safe.”

Konkluderende oppsummering

Som nevnt i innledningen av dette diskusjonsspørsmålet, viser informantene mine stor enighet om hvor *darśan*-bilder kan plasseres. *Darśan*-bildene er guddommelige, og bør derfor behandles med respekt – blant annet ved å plassere de på steder som anses å være rituelte rene.

I motsetning til forrige spørsmål, ga informantene meg svar og informasjon på dette spørsmålet som jeg forventet å høre.

Samtlige av informantene fortalte meg at selv om de har en annen forståelse om hvor *darśan*-bilder kan plasseres enn hva de selv har, vil de ikke gjøre en sak og diskusjon ut av det. Med andre ord illustrerer svarene Jacobsens beskrivelse av hinduismen: “Toleranse og åpenhet [for mangfold] er typisk for hinduismen”.³³²

³³² Jacobsen & Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, s. 35.

Kapittel 9

Hvilke visuelle former av det guddommelige er mest virksomme av gudestatuer og *darśan*-bilder?

Sammenlignet med de to forrige spørsmålene, er dette spørsmålet kanskje mer konkret. Derfor presenterer jeg svarene i en annen struktur enn i de to forrige kapitlene. Svarene informantene ga kan sorteres ut i fra hvem som mener at det er stor forskjell, liten forskjell, og ingen forskjell mellom gudestatuer og *darśan*-bilder. Det var også to informanter som ga svar det er vanskelig å plassere. De presenteres samlet til slutt.

Stor forskjell

Advait og Omesa var begge tydelige på at gudestatuer og *darśan*-bilder ikke er like virksomme – og at gudestatuene er mest kraftfulle. Advait syntes det var vanskelig å forklare hvorfor det er en forskjell. Han fortalte at han har blitt fortalt at gudestatuer er mer virksomme enn *darśan*-bilder fra han var liten. I samtalen med Advait kom det frem at han anser gudestatuer å være mer virksomme enn *darśan*-bilder. Fordi han også mener gudestatuer krever mer stell enn *darśan*-bilder, har han ikke gudestatuer i sitt *pūjā*-rom. Stellet gudestatuene krever har han ikke kompetanse til å gi – det er det bare prestene som har. Derfor må han gå til tempelet og oppsøke gudestatuene dersom han *virkelig* trenger gudens hjelp. Med andre ord sa Advait indirekte at hans egne *darśan*-bilder kommer til kort i noen tilfeller. Advait mener at gudenes størrelse ikke påvirker hvor virksom den visuelle formen er, men at alderen har en faktor. Jo eldre formen er, dess mer virksom er den dersom den har mottatt tilbedelse opp gjennom årene.

Omesa er den eneste av mine informanter som fortalte meg at dersom han vil be guden om noe *må* han gå til tempelet – det er ikke tilstrekkelig å be i *pūjā*-rommet han har hjemme. Ettersom Omesa har denne oppfattelsen, skjer all verbal kommunikasjon mellom Omesa og gudene i tempelet. Omesa er den eneste av informantene som har et *pūjā*-område hjemme med *darśan*-bilder i som han *ikke* gir ofringer til. Hver morgen etter at Omesa har dusjet, vil han gå og hilse på gudene i *pūjā*-rommet, enten med *añjali*-gesten, eller ved først ta seg selv ved hjertet for så å kysse fingrene sine og sende et slengkyss mot *darśan*-bildene. Det er den tilbedelsen Omesa gir gudene i hans *pūjā*-rom.

Liten forskjell

Chandran og Mannan opplever at det er en viss forskjell mellom *darśan*-bilder og gudestatuer, men begge hadde problemer med å beskrive denne forskjellen. Mannan opplever at det er mer “feeling” i gudestatuene. Chandran fortalte at han alltid vil tilbe gudestatuene før han tilber *darśan*-bildene dersom han kommer til et sted hvor det både er gudestatuer og gudebilder representert.

Ingen forskjell

Lalita, Komali, Biren, Tiya, Tamira, Raam og Jasmin – altså over halvparten av informantene mine – mener at gudestatuer og *darśan*-bilder er like kraftfulle. Gud er like mye til stede i *darśan*-bilder som i gudestatuene. Av disse mener samtlige at gudens størrelse ikke påvirker dens virksomhet. Lalita er den eneste som – på samme måte som Advait – mener at alder er en viktig faktor. Hun sammenligner de guddommelige visuelle formenes alder med mennesker. En eldre person som har levd lenge har mer visdom enn et barn eller en ungdom. Derfor er eldre gudestatuer og *darśan*-bilder mer virksomme fordi de har levd lengre – følgelig har de mer visdom. Selv om Lalita er overbevist om at gudene er til stede i hennes *pūjā*-rom, er det i tempelet hun får hele gudsopplevelsen. Hun kjenner at gudene er 100% til stede i tempelet, og hun merker at når hun går inn i tempelet, entrer hun Guds hus. Grunnen til at hun merker en forskjell mellom tempelet og henne *pūjā*-rom, er at ritualene og omfanget av dem er mer komplekse enn de ritualene hun utfører hjemme. Med andre ord er de forskjellene Lalita viser til *totalopplevelsen* – ikke gudenes tilstedeværelse som hun opplever er lik i *darśan*-bilder og gudestatuer. Både Lalita, Tiya og Mannan og hans familie har minst én gudestatue i deres *pūjā*-rom.

Annet

Det var ikke lett å forstå hva Mamata mener om gudestatuers virksomhet sammenlignet med *darśan*-bilder. Da jeg spurte om gudene er like mye tilstede i *darśan*-bilder som gudestatuer, svarte hun at det ikke var forskjell – som er en annen forståelse enn hva hennes mann har. Etersom hun mener det ikke er forskjell, spurte jeg henne hvorfor hun ikke har gudestatuer i *pūjā*-rommet – siden jeg visste at hennes mann bevisst har valgt å ikke ha dem i *pūjā*-rommet. Hun smilte og forklarte at gudestatuer tar mer fysisk plass, og at det er vanskeligere å holde *pūjā*-området rent når man har gudestatuer sammenlignet med *darśan*-bilder i rammer. Derfor har de – ifølge Mamata ikke gudestatuer. Samtidig sa Mamata at gudestatuer er mer

virksomme enn *darśan*-bilder, fordi i prosessen med å lage gudestatuer messes det mange *mantra*er og slagord, noe som ikke skjer når man lager *darśan*-bilder.

Nabhi ga uttrykk for at hun ikke ønsket å svare på dette spørsmålet. Hun fortalte at dersom hun svarte, kunne det oppfattes som kritikk mot guden, fordi man stiller spørsmål med gudens krefter. Jeg respekterte hennes svar, og spurte ikke mer om dette.

Konkluderende oppsummering

I forkant av intervjuene forventet jeg å bli fortalt at forskjellen mellom *darśan*-bilder og gudestatuer er *pūjā*en de mottar og krever – bl.a. fordi litteraturen jeg hadde lest på forhånd forteller at mange hinduer har *darśan*-bilder i *pūjā*-rommet i stedet for statuer *nettopp* fordi gudestatuer krever mer stell enn gudebilder.³³³ Gudestatuen hinduer velger å ha i sine *pūjā*-rom anses å kreve tilsvarende stell som gudestatuen i tempelet får – noe Advait var alene om å påpeke.

Selv om litteraturen påpeker at gudestatuer krever mer stell enn *darśan*-bilder, sier ikke litteraturen at gudestatuer er mer virksomme av den grunn. Det som derimot kan gjøre gudestatuer mer virksomme – ifølge tradisjonen og litteraturen – er stedet gudestatuen er plassert. Noen steder er mer hellige enn andre, og gudestatuen på disse stedene anses også å være spesielt virksomme. De få informantene mine som mener det er en liten eller stor forskjell mellom de visuelle formene har trolig dette synet på grunn av tradisjon. Advait fortalte at hans foreldre hadde fortalt at gudestatuer er mer virksomme enn *darśan*-bilder. Advait er den eneste som sier “jeg tilber denne guden, men det er bare når jeg går til tempelet at guden er tilstede på det sterkeste.” Omesa er den eneste som ikke utfører ofringer til gudene i sitt *pūjā*-rom, fordi det er bare gudestatuen i templene som mottar hans bønner. Advait og Omesa er de eneste som følgelig mener at *darśan*-bildene ikke har tilstrekkelig kraft i alle situasjoner.

Det at 7 – eller 8 dersom jeg inkluderer Mamata – av mine informanter mener at det ikke er en forskjell mellom de visuelle formene, gjør at over halvparten av dem har et syn på gudebildenes virksomhet som stemmer overens med hva litteraturen tilsier – “gudefiguren på bildet tilsvarende den tredimensjonale statuen i tempelet. På samme måte som Gud er til stede i statuen i tempelet, er han til stede på bildet.”³³⁴

³³³ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 226.

³³⁴ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 232.

Kapittel 10

Informantenes betraktning av *darśan*-bildeutvalget

I dette kapitlet vil jeg presentere observasjoner knyttet til de 10 *darśan*-bildene mine. Da jeg intervjuet informantene mine, hadde jeg følgende hovedspørsmål:

- 1) Hva ser og føler du når du ser dette *darśan*-bildet?
- 2) Tenker på du et spesielt sted eller en spesiell tid når du ser dette *darśan*-bildet?
- 3) Er dette et *darśan*-bilde guden er *i*, eller “bare” et bilde *av* guden?
- 4) Opplever du at *darśan*-bildet forteller deg at du skal gjøre noe, i så fall hva?
- 5) Tenker du på et fellesskap når du ser dette *darśan*-bildet?
- 6) Påvirker gudebildets plassering hva du ser i *darśan*-bildet?

Disse spørsmålene ble utdypet av diverse – gjerne individuelle – oppfølgingsspørsmål.

I dette kapitlet vil jeg *kun* presentere de svarene som er av størst interesse i relasjon til informasjonen i litteraturen. Det betyr at ikke alle observasjonene blir presentert.

Gaṇeśa, Lakṣmī og Sarasvatī

Så å si alle informantene var enige i at dette *darśan*-bildet er Indias mest populære gudebilde.

Raam mener også det – selv om han personlig mener det er kunstnerens påfunn og derfor falskt. Ifølge informantene eier alle hinduer dette eller et tilsvarende *darśan*-bilde(r) med disse tre gudene. Et oppfølgings-spørsmål som gikk igjen, var “dersom man bare ønsker å tilbe noen få guder, er det da disse gudene man bør tilbe?” Samtlige av mine informanter svarte da ja – fordi disse tre representerer det nødvendige i livet – penger, utdanning og “mestringsevne.”

Jeg valgte å la dette *darśan*-bildet være en del av mitt *darśan*-bildeutvalg fordi jeg observerte hva informantene fortalte meg – *darśan*-bilder av disse tre gudene er *virkelig* over alt. Jeg måtte bare ha hinduismens kanskje mest populære *darśan*-bilde som en del av *darśan*-bildeutvalget.

Kāmadhenu

Flere av informantene påpekte at Kāmadhenu har samme status som forrige *darśan*-bilde fordi hun er bolig for alle gudene. Tilber man henne, tilber man alle gudene på en gang. Flere av de etablerte informantene fortalte at tiden og stedet de tenkte på når de så dette bildet, var når et nytt hus er ferdigbygget og skal “innvies.” Da vil man la en ku med kalven hennes være de første levende vesenene som går inn i huset – fordi det er lykkebringende.

Jeg valgt dette *darśan*-bildet fordi jeg ville snakke med hinduer om deres syn på kua. Jeg så det som en fin mulighet for meg å få mer kunnskap om kuas posisjon i hinduismen i dag.

Veṅkaṭeśvara

Samtlige av mine informanter tenkte på Tirupati da de så Veṅkaṭeśvara-bildet. De aller fleste av informantene har vært i Tirupati minst én gang. Biren er et unntak. I en periode reiste han til Tirupati hver eneste lørdag – fordi lørdager er Veṅkaṭeśvars dag. Samtlige av informantene fortalte også at Veṅkaṭeśvara er hinduismens rikeste gude fordi han mottar verdifulle offer hver dag.

Jeg kan ikke huske å ha hørt om Veṅkaṭeśvara før jeg kom til India. Jeg oppdaget tidlig at gudebilde-selgeren jeg handlet hos i Puducherry hadde mange *darśan*-bilder av ham. Jacobsen anbefalte meg å ha et Veṅkaṭeśvara-bilde i mitt bildeutvalg, fordi han er svært populær i Tamil Nadu.

Ardhanārīśvara

Flere av informantene – hovedsakelig kvinner, men også Mannan, Biren, Advait og Raam – fortalte at Ardhanārīśvara-bildet forteller at menn og kvinner bør være likstilt slik Śiva og Pārvatī er likstilt i denne fremstillingen. Da informantene fortalte meg dette, ble jeg overrasket. Jeg trodde ikke informantene skulle sammenligne gudene med mennesker. Cynthia Ann Humes observerte i en kvantitativ undersøkelse at mannlige og kvinnelige tilbedere av Gudinnen sa at det ikke var mulig å sammenligne Gudinnen og kvinner, eller at det er en enorm forskjell mellom dem. Hennes funn var at informantene hennes ikke oppfatter Gudinnen som en kvinne, men en gudinne. Gudinnen har kvinnelige trekk, men hun er likevel helt forskjellig fra kvinner grunnet hennes fødsel, hennes skaper- og beskyttelsesevner, samt hennes åndelige nivå som ikke kan forenes med kvinnen.³³⁵ Selv om mine informanter betraktet *darśan*-bildene som guder, så de gudene i flere tilfeller som forbilder for hvordan

³³⁵ Jacobsen, *Hyllest til Gudinnen*, s. 81–83., som viser til Humes, Cynthia Ann “*Is the Devi Mahatmya a feminist Scripture?*” s. 123–150, i Alf Hiltebeitel og Kathleen M. Erndl (red.) *Is the Goddess a Feminist?: The Politics of South Indian Goddesses*,

menn og kvinner bør oppføre seg eller ha det – for eksempel at kjønnene bør være likestilt, bl.a. fordi Śiva og Pārvatī er likestilt og har et godt ekteskap. Derfor vil jeg si at mine informanter oppfatter gudene annerledes enn informantene til Humes. Mine informanter sammenligner seg med gudene og har dem som forbilder.

Ardhanārīśvara-bildet var det eneste *darśan*-bildet jeg visste på forhånd at jeg ville ha som en del av utvalget mitt dersom jeg fant det. Personlig synes jeg det er et av hinduismens vakreste *darśan*-bilder, derfor ville jeg undersøke hvordan hinduer betrakter det.

Baby-Kṛṣṇa

Samtlige av informantene likte dette *darśan*-bilde, og de aller fleste eier en tilsvarende representasjon av Kṛṣṇa som barn. Flere av informantene opplevde at dette *darśan*-bildet fjerner sorg og vonde tanker, fordi man blir glad når man ser Baby-Kṛṣṇa. Mange av mine *darśan*-bilder hadde denne effekten på informantene, men det var først og fremst dette som fikk informantene til å både smile og le. Flere av dem – spesielt mødrene – tenkte på *gokulāṣṭamī* – en festival hvor man feirer Kṛṣṇas fødselsdag. Da vil mødrene kle og pynte sønnene sine slik at de ser ut som Kṛṣṇa – det vil si slik gudebildene fremstiller ham. Deretter vil de plassere pulver under beina på sønnene – slik at fotsporene blir tydelige på gulvet når barna går – fordi fotsporene viser at Kṛṣṇa entrer huset. Man vil også plassere smør i krukker som henges utenfor barnas rekkevidde, slik at barna må kruse krukkene og stjele smøret. Barna oppfører seg – og ser ut som Kṛṣṇa under denne festivalen.

Jeg valgte dette *darśan*-bildet fordi jeg ville ha et *darśan*-bilde av en guddom som barn. Etersom Baby-Kṛṣṇa er den mest kjente fremstillingen i denne formen – og fordi fremstillinger av andre guder som barn er et relativt nytt fenomen – ble jeg ikke overrasket over å bare finne gudebilder av Kṛṣṇa som barn.

Murugan, Valli og Devayani

Selv om mange av informantene kunne navnene på Murugans koner, var det ingen av dem som sa at de vil tilbe konene. De av informantene som tilber dette *darśan*-bildet – bl.a. Chandran, Nabhi og Jasmin – overser konene. Både Nabhi og Jasmin følte at Murugan var den eneste i *darśan*-bildet som virkelig var *inni* det – konene bare “var der” uten å virkelig være *i darśan*-bildet. Konene så og velsignet dem ikke. Chandran vil bare tilbe – og berører Murugans føtter – når han ser dette *darśan*-bildet, fordi Murugan er den viktigste i det.

Jeg må innrømme at jeg ble noe overrasket over at ingen av informantene hadde Murugan som sin *iṣṭadevatā* – ettersom Sør-India er det området han er mest populær i.³³⁶ Fordi jeg forventet at informantene tilba Murugan, valgte jeg ham som en del av mitt *darśan*-bildeutvalg.

Kālī

De informantene som opplevde at dette *darśan*-bildet sa hva de skulle gjøre, opplevde at det sa at man må kjempe mot urettferdighet og ondskap – på samme måte som Kālī. Samtidig opplevde for eksempel Raam *darśan*-bildet som et faresignal. Han opplevde at Kālī sa til ham at hun ville kappe hodet av ham dersom han ikke oppfører seg. Raam fortalte også at den samme gudinnen sa at hun vil gi ham alt han måtte ønske.

Da jeg var i India, kjøpte jeg 3 ulike fremstillinger av dette motivet – og jeg kunne kjøpt flere dersom jeg hadde ønsket det. Derfor ble jeg overrasket over at kun en eller to av informantene hadde sett dette *darśan*-bildet før. Likevel gjenkjente alle Kālī med navn – med unntak av Nabhi som ikke husket navnet hennes. Fordi Biren ikke hadde sett dette bildet før mente han bildet var feil – siden Kālī stod på Śiva istedet for en demon. Han – som samtlige av informantene – kjente ikke til til myten om hvorfor Kālī står på Śiva. Lalita og Tiya – som begge har Śiva som sin *iṣṭadevatā* – hadde vansker for å snakke om *darśan*-bildet. Spesielt Lalita kjente et ubehag over å se hennes Gud bli tråkket på av andre. Dersom jeg på forhånd hadde visst at dette *darśan*-bildet ville skape negative følelser hos mine informanter, ville jeg ikke valgt å ha dette som en del av utvalget mitt. Det gjorde inntrykk på meg å se at Lalita ble ukomfortabel da hun skulle snakke om dette *darśan*-bildet.

Kālī skiller seg ut utseendemessig. Samtidig oppfattes hun både som skremmende og som en god mor. Av disse grunnene – og fordi tilsvarende Kālī-bilder av henne stående på Śiva utvilsomt er den fremstillingen jeg har sett oftest av henne – ville jeg undersøke hvordan hinduer betrakter dette *darśan*-bildet.

Bhagavadgītā

Dette *darśan*-bildet illustrerer en scene i Bhagavadgītā, en av hinduismen mest kjente tekster som formidler samtalen mellom Kṛṣṇa og krigeren Arjuna. Det kommer frem i Bhagavadgītā at Arjuna ble forskrekket over å se Kṛṣṇas sanne ansikt.³³⁷ Jeg ville undersøke hvordan mine informanter betraktet dette bildet. Informantene ble ikke forskrekket, men fortalte likevel at

³³⁶ Jacobsen, *Hinduismen*, s. 132.

³³⁷ Det vil si som Viṣṇu, Jacobsen, *Hinduismen*, s. 105.

de ikke vil eie dette eller tilsvarende *darśan*-bilde, hovedsakelig på grunn av krigsscenen i bakgrunnen. Jeg valgte å ha dette med, fordi det illustrerer Guds nåde til å åpenbare seg. Det er sannsynligvis fordi dette *darśan*-bildet skildrer en ekstremversjon av en gudsåpenbaring at det ble oppfattet som skremmende.

Rāma og Sītā

De fleste informantene sa at gudeparet som sitter i midten av dette *darśan*-bildet er Rāma og Sītā. Da jeg spurte informantene om de tenkte på et fellesskap når de så det, var det flere som tenkte på forholdet mellom ektefeller. Informantene fortalte meg episoder fra *Rāmāyaṇa* med hovedvekt på at Rāma og Sītā var trofaste mot hverandre. Sītā forlot ikke Rāma da han ble forvist ut i skogen. Hun ble med ham selv om hun kunne bli hjemme. Informantene fortalte også at Rāma og Sītā er forbilder for mange hinduer. De er personifiseringen av den perfekte mann og kone. Igjen ser vi at informantene ser gudene som forbilder eller rollemodeller for mennesker.

Jeg valgte dette *darśan*-bildet fordi det var det eneste jeg oppsporet med Rāma og Sītā – et gudepar jeg ville ha som en del av *darśan*-bilde-utvalget.

Bahucharaji

Jeg ble overrasket da jeg fant dette Bahucharaji-bildet i Puducherry. Jeg hadde sett det før i O. P. Joshis bok *Gods of Heaven, Home of Gods: A Study of Popular Prints*, og visste at Bahucharaji er en lokal gudinne som tilbes i delstaten Uttar Pradesh. Det at jeg fant en lokal gudinne fra Nord-India i Sør-India, bekrefter den effekten Lawrence A. Babb mener gudebildene og andre media (for eksempel tegneserier og filmer) har i Sør-Asia. Han hevder slike medier “in various ways and by different means [...] have greatly increased what might be called the mobility of religious symbols in South Asia.”³³⁸

Jeg valgte å la dette *darśan*-bildet være en del av utvalget mitt fordi jeg ville undersøke i hvilken grad denne spredningen av religiøse symboler er utbredt ved å se om mine informanter kjente til denne gudinnen. Ingen av informantene visste hvem hun var, men flere betraktet henne som Durgā, Kālī eller Pārvatī ut i fra hennes attributter. Lalita, Biren og Raam fortalte meg at de kunne se at hun var en gudinne fra Nord-India. De så dette på grunn av skriften nederst i bildet som de mente er hindi – språket som er utbredt i Nord-India, tempelet

³³⁸ Lawrence A. Babb, “Introduction,” in *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, ed. Lawrence A. Babb & Susan S. Wadley (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1995), s. 3.

i bakgrunnen som kjennetegner tempelstilen i Nord-India, den store neseringen, samt bruken av *sārī* over hodet som – ifølge disse informantene – er typisk for Nord-India.

Det at ingen av mine informanter visste hvem hun er kan skyldes flere grunner. En kan være at ikke alle religiøse symbol – i dette tilfellet en lokal gudinne – som spres fra sitt geografiske område får (stor) betydning i det området symbolet spres til. En annen grunn er at slike prosesser tar tid. For alt jeg vet kan dette *darśan*-bildet nylig ha kommet til Tamil Nadu og Puducherry, og delstaten og byens befolkning har følgelig ikke rukket å observere henne enda.

Konkluderende oppsummering

Som vi så i kapittel 7 verifiserte mine informanter Morgans idé om at visuelle former gjør det guddommelige synlig ved å gi det usynlige konkret form. Hans idé om at visuelle former legger til rette for kommunikasjon med det guddommelige ble også verifisert av alle informantene mine. I tillegg til disse to funksjonene, observerte jeg at *darśan*-bildene også i stor grad fungerer som tid-og steds-ordner – enda en funksjon Morgan mener visuelle former kan ha.³³⁹ Visuelle former minner dens betraktere om et konkret – og gjerne glemt – ritual. Det er på grunn av den visuelle formen – for eksempel Kāmadhenu-bildet – at man tenker på et konkret ritual. Harper mener det er bruken av visuelle former i intervjuer – i kombinasjon med verbal kommunikasjon – som får informantene til å tenke på disse minnene. I tillegg er *darśan*-bildene ladet med informasjon som gjør at *darśan*-bildene og gudene i dem kan oppfattes som forbilder og uttrykke visse sannheter.

Darśan-bildenes evne til å ordne tid og sted, å påvirke informantenes tanker, ideer og handlinger, samt å gjøre gudene synlige, og gjøre kommunikasjonen med dem lettere for tilbederne, er de funksjonene jeg observerte at hinduismens *darśan*-bilder utfører. Hvordan *darśan*-bildene – eller *mūrti*ene – betraktes – og følgelig hvilke funksjoner de utretter – kan likevel være svært individuelt. “Images do what their users require of them, which may involve many things at once.”³⁴⁰

³³⁹ Morgan, *The Sacred Gaze*, s. 56–59.

³⁴⁰ Morgan, *The Sacred Gaze*, s. 73.

Kapittel 11

Konkluderende avslutning

I denne oppgaven har jeg forsøkt å vise både på makro og mikronivå hvordan visuelle former på ulike måter kan påvirke religiøse mennesker. I innledningen stilte jeg spørsmålet: *hvordan betrakter hinduer visuelle former – henholdsvis gudestatuer og darśan-bilder – som oppfattes å være mūr̥ti (gud i konkret form)?*

Mine informanter var samstemte i betraktningen av *darśan*-bildene når det gjelder *darśan*-bildenes evne til å bli bolig for – eller være selve guddommen. Informantene har likevel noen ulike kriterier de forholder seg til når de avgjør *darśan*-bildenes guddommelighet. Raam var den eneste av informantene som ytret tilsvarende syn angående gudestatuer. Han ser bare gudene i visuelle former på rituelt rene steder som er innvidd av prester – med unntak av visuelle former av Kālī. De *darśan*-bildene som anses å være guddommelige vil man respektere ved å plassere dem på et rituelt rent sted. Flere vil også kommunisere med dem, henholdsvis gjennom *darśan* og *pūjā*.

Hinduismen er *virkelig* en visuell religion hvor den formløse ytterste virkelighet er gitt mange ulike former. Det at det guddommelige gjøres synlig og sansbart for tilbederne gjør kommunikasjonen mellom dem og tilbederne lettere å praktisere, nettopp fordi det konkrete visuelle styrker troen på det abstrakte. Gudenes antropomorfe utseende er en spenning mellom likheter og forskjeller sammenlignet med menneskekroppen. Denne spenningen illustrerer gudenes guddommelighet. Samtidig er spenningen *kanskje* en forutsetning for at gudene kan oppfattes å være forbilder for tilbederne. Gudenes utseende bekrefter at de ikke er mennesker – de er bare *menneskelignende*. Det at gudene ligner på mennesker – de er barn, søsken, foreldre, elskere og/eller krigere – gjør også at de kan betraktes som forbilder for sine tilbedere.

Jeg vil med andre ord si meg enig i det Klostermaiers påpeker: “Though there is no uniformity as regards the theology of images in Hinduism and though one can hear Hindus nowadays, in a liberal way, explain the images as only symbolizing God, the average Hindu still sees in the image a real and physical presence of God and not a symbolic one.”³⁴¹

³⁴¹ Klostermaier: *A Survey of Hinduism*, s. 315.

Underveis i arbeidet med denne oppgaven oppdaget jeg at definisjonene av *mūrti* – begrepet som brukes om konkrete former som oppfattes å være bolig for, eller selve guden – *noen ganger kanskje* er ufullstendig. Selv om noen definerer *mūrti* som “an image” – i betydningen et 2. dimensjonalt bilde – er denne forståelsen som nevnt i kapittel 2.1 ikke like utbredt som ideen om at *mūrti* er gudestatuer. Ut i fra mine observasjoner i Puducherry, mener jeg rekkevidden av eksempler på hvilke materialer Gud kan ha i konkrete former i større grad må få tydeligere frem at *darśan*-bilder kan være et slikt materiale. Det er tydelig at samtlige av mine informanter betrakter *darśan*-bilder å være Guds form. *Darśan*-bildene er ment å tilsvare gudestatuen i templene. Følgelig utføres innvielsesritualer når *darśan*-bildene installeres i *pūjā*-rommet – dersom man mener det er nødvendig. Hinduene ser gudene i *darśan*-bildene. Derfor brukes de i rituelle kontekster som *darśan* og *pūjā*. *Darśan*-bildene er bolig for – eller selve guddommen. Derfor mener jeg de *kan* omtales som *mūrti* – Guds form.

Summary

In this master's thesis I show how visual images may influence religious people by exploring statues of gods and *darśan*-posters within Hinduism. I ask the question: *How do Hindus gaze upon images – respectively statues of gods and darśan-posters – they regard as residence for the divine or the deity in definite form (mūrti)?*

I answer this question on a macro- and a micro-level in two different parts. In part one I answer the question in general by looking at previous literature. In this part I examine statues of the Hindu gods and *darśan*-posters on different levels. I focus on their connection with *bhakti*, some of their appearances, how they may be made, how they may be invested with the divine, and how they may be used in a ritual context.

In part two I present information based on interviews of thirteen informants from Puducherry – a medium-sized town in Tamil Nadu, South-India. In my interviews we discussed the following questions: *Is the god inside the darśan-poster, or is the poster “just” a poster showing the god?, where should darśan-posters be placed? and which images of the divine has most power – god statues or darśan-posters?*

This master's thesis in total shows in different ways how Hindus today gaze upon and respond to different images of the Hindu gods, images they believe are residence of the divine or the deity in definite form (*mūrti*), and are regarded as divine.

Minileksikon

abhaya, håndstilling som uttrykker frelse, beskyttelse, beroligelse og velsignelse

āgama, śivaittiske tekster

alakṣmī, det ikke-lykkebringende

añjali, håndstilling som uttrykker tilbedels

añjalibandhana, håndstilling som uttrykker tilbedelse

Apasmāra, dvergen som symboliserer uvitenhet og/eller gal erkjennelse. Tråkkes på av Śiva i *tāṇḍava*

āraṭī, ritual der levende lys svinges foran gudestatuen, sentrale rite i *pūjā*

Ardhanārīśvara, Śiva som “guden som halvt kvinne”

ātman, selvet, det uforanderlige prinsipp

avatāra, gudenedstigning

Bahucharaji, lokal gudinne i Uttar Pradesh i Nord-India

Balarāma, Jagannāthas bror

Bhagavadgītā, anses som egen tekst, men utgjør kap. 23–40 av bok 6 i *Mahābhārata*

bhakta, en som følger *bhakti* som frelsesvei

bhakti, gudstilbedelse gjennom hengivelse til Gud

bhasman, asken Śiva er innsmørt i som anses å være rensende, brukes i *pūjā*,

Bhūdevī, Viṣṇus andre kone (i Sør-India)

Brahmā, gift med Sarasvatī, skaperguden i *trimūrti*

brahman, den ytterste virkelighet, væren, bevissthet, salighet. Hinduismens guder anses ofte å være ulike personifikasjoner av *brahman*

brahmapadārtha, *brahman*-substans

brahmin, presteklassen

Buddha, grunnlegger av buddhismen, men i hinduismen regnet som Viṣṇus niende *avatāra*

cakra, Viṣṇus dødelige diskosvåpen, ett av hans fire attributt

candra, månen i Śivas hår

daita, tempeltjenere i Jagannātha-tempelet i Purī

ḍamaru, Śivas tromme

darbha, en hellig og kraftfull gress-sort

darśan, se og bli sett av Gud, en sentral seerhandling. Er både et eget ritual og en rite i *pūjā*

darśan-bilder, den største underkategorien av samtidens gudebilder som er allesteds-

nærværende, men som først og fremst plasseres i *pūjā*-rom og brukes i gudstilbedelse

Devayani, gift med guden Murugan

Devī-Māhātmya, “hyllest til Gudinnen,” sentral Gudinetekst

Durgā, vakker krigsgudinne som tilbes alene uten en mannlig ledsager.

dvāparayuga, tredje del av en skapelsesperiode

gadā, Viṣṇus klubbe. Et av Viṣṇus fire attributt

Gaṇeśa, hindringenes gud. Sønn av Pārvatī (og Śiva)

Gaṇeśa Caturthī, Gaṇeśas fødselsdagsfeiring (festival)

Gaṅgā, gudinne identifisert med Ganges, den hellige elven som også er et av Śivas attributt.

Vannet renser moralsk urenheter

garbhagrha, tempelets skjødrom, det aller helligste

Garuḍa, Viṣṇus reisedyr (ørn)

Gāyatrī, *avatāra* av Sarasvatī

ghī, rensende smør

gokulāṣṭamī, festival hvor man feirer Kṛṣṇas fødselsdag

gopī, gjeterkvinne

guru, lærer, religiøs leder

halāhala, giften Śiva drakk som ga han blå hals og tilnavnet Nīlakaṇṭha. Giften kalles også

kālakūṭa

Hanumān, apeguden. Sterk og hjelpsom – spesielt overfor Rāma og Sītā

Hayagrīva, hesteskikkelsen som kan være Viṣṇus 18. *avatāra* som reddet Vedaene, eller han som stjal Vedaene fra Brahmā.

homa, ild-offeret, rite i innvielsesritualet av en *mūrti*

iṣṭadevatā, ens utvalgt gud

Jagannātha, ‘verdens hersker’ (Kṛṣṇa) i Jagannātha-tempelet i Purī

jaṭā, Śivas vanligste hårfrisyre som også brukes av asketer

jyotiṣa, astrolog

kālakūṭa, giften Śiva drakk som ga han blå hals og tilnavnet Nīlakaṇṭha. Giften kalles også

halāhala

Kālī, demondreperen. Er et eksempel på ukontrollert *śakti* når hun ikke kontrolleres av Śiva

kaliyuga, siste del av en skapelsesperiode (den vi lever i nå)

Kāma, kjærlighetens gud

Kāmadhenu, en hellig ku som innfrir ønsker

kamaṇḍalu, vannbeholderen i metall som brukes av asketer og *brahmin*er

karma, handling og resultat av handlingen

kirīṭamukta, den høyeste kronen, bæres av Viṣṇu og hans *avatāraer*

Kṛṣṇa, Viṣṇus åttende *avatāra*. Spesielt i Nord-India anses han av mange å være den ytterste virkelighet. Gift med Rādhā.

kathā-bilder, gudebilder som illustrerer religiøse temaer

kausthuba, edelstenen Viṣṇu bærer på brystet

kṛtayuga, første del av en skapelsesperiode

kuladevatā, familien eller slektens gud eller gudinne (som ofte går i arv)

kumkum, et rødt pulver som brukes spesielt i *pūjā* til Gudinnen

Kūrma, Viṣṇus andre *avatāra* (skilpadden)

Lakṣmana, Rāmas halvbror

Lakṣmī, gift med Viṣṇu, gudinne for økonomisk velstand, lykke, skjønnhet og fruktbarhet.

Sītā og Rādhā kan anses å være *avatāraer* av henne

lakṣmī, det lykkebringende

līlā-bilder, gudebilder som illustrerer gudenes liv

liṅga, “tegn,” “merke.” Anikonisk fremstilling av Śiva som ofte er plassert i en *yoni*

liṅga-yoni, *liṅga* forent med en *yoni*

Mahābhārata, et av hinduismens to store episke verk

Mahāyogin, den store *yogin*

mantra, hellig lyd, ofte brukt i ritualer

Matsya, Viṣṇus første *avatāra* (fisk)

mokṣa, frelse fra gjensødsel

Mṛga, antilopen Śiva bærer i Sør-India

mudrā, håndstillinger

muhūrta, den lykkebringende time

mūrti, 1) statue; 2) bolig for, eller selve guddommen i konkret form

Murugan, gift med Valli og Devayani, sønn av Śiva og Pārvatī. Kalles også Skanda, Kārttikeya og Subramanya.

nāman, det tamilske ordet for *tilaka*

Nandi, Śivas *vāhana* (oksen)

Naṭarāja, Śiva i salighetens dans som er forbundet med skapelse, opprettholdelse og ødeleggelse

navakalevara, ny inkarnasjon. Ritual som bare finner sted i Jagannātha-tempelet i Purī

netra moksa, ritene som åpner øynene i innvielsesritualet av en *mūrti*

Nīlakaṇṭha, “med blå hals.” Et av Śivas tilnavn

Nṛsiṃha, Viṣṇus fjerde *avatāra* (hybriden med løvehode og menneskekropp)
nirguṇa, “uten attributter og kvaliteter”
nyāsa, rite i innvielsesritualet av en *mūrti* hvor man permanent eller symbolsk etablerer ulike
vediske guder i *mūrtien*
oṃ, urlyden, hellig lyd
padama, lotusen, et av Viṣṇus fire attributt. Er guddommelig sete for flere guder og gudinner,
spesielt Lakṣmī, Gaṇeśa og Sarasvatī. Symboliserer skjønnhet, glede, renhet, velstand,
skapelse og evig fornyelse
pādasvastika, posituren Kṛṣṇa er kjent for å stå i, bena krysses og vekten ligger på tærne
padmasana, lotusposisjonen
Paraśurāma, Viṣṇus sjetten *avatāra* (menneske)
paraśu, øks. Bæres av Śiva i Sør-India, bæres også av Gaṇeśa
pīṭa, trone eller sete den visuelle formeren av guden er plassert oppå. *Yonien* er en type *pīṭa*
prakṛti, det materielle prinsipp
pratiṣṭhāpana, formelt innvielsesritual av en *mūrti*
prāna, riten i innvielsesritualet av en *mūrti* når livspusten etableres
prasāda, velsignede gaver, (mat)rester av offeret gitt til gudene. Betyr også nåde
pūjā, tilbedelsesritual
pūjā-rom, avsperrt rom eller område for tilbedelse (*pūjā*). Kalles også *pūjā*-område
purāṇa, en klasse tekster
Puruṣa, urmennesket
puruṣa, selvet, det uforanderlige prinsipp
Rādhā, *gopī*en som er gift med Kṛṣṇa
Rāma, Viṣṇus syvende *avatāra*. Gift med Sītā
Rāmayaṇa, et av hinduismens to store episke verk
rudrākṣa, bær. Brukes ofte for å lage kranser
rudrākṣamālās, krans av *rudrākṣa*
śabda, ur-lyden
sādhu, asket
sādhvi, kvinnelig asket
saguṇa, “med attributter og kvaliteter”
Śakti, tilnavn på Gudinnen som vektlegger hennes *śakti*
śakti, kraft, kvinnelig skaperprinsipp
śalagrāma, stein som representerer Viṣṇu

samhitā åpenbarte tekster til *viṣṇu*ittiske grupper

saṃsāra, rekken av gjenfødsler

śaṅkha, Viṣṇus konkylie. Et av hans fire attributt. Lyden av den skremmer demoner.

Sarasvatī, gudinnen for kunst og kultur. Gift med Brahmā

sārī, indisk klesplagg for kvinner

Śeṣa, slangen som Viṣṇu sover på

Śilpaśāstra, avhandlinger med retningslinjer ment for *śilpin*er

śilpin, indisk skulptør

Sītā, *avatāra* av Lakṣmī, gift med Rāma

Śiva, “motsetningenes gud” som både er asket, familiemann, den store *yogin*, og ødelegger av verden i *trimūrti*.

Śrīmad Bhāgavata Purāṇa, tekst som bl.a. omtaler hvilke 8 materialer en *mūrti* kan formes i (stein, tre, metall, sandeltre-masse, sand, verdifulle steiner, bilder unnfanget i sinnet, og fysiske bilder).

Subhadrā, Jagannāthas søster

svayambhū, selvfødt

svayambhū-liṅga, selvfødt *liṅga*

svayam-vyaktā-mūrti, selvfødt *mūrti*

tāṇḍava, salighetens dans

tantra, en type tekst

tilaka, merke i pannen som kan ha flere betydninger

tīrtha, pilegrimssted

tīrtha-bilder, gudebilder som illustrerer et pilegrimssted og representerer stedets kraft

tretāyuga, andre del av e skapelsesperiode

trimūrti, “med tre former” (Brahmā, Viṣṇu og Śiva) som sammen danner en enhet med skapelse, opprettholdelse og ødeleggelse

trinetra, “det tredje øyet,” innehas først og fremst av Śiva og Kālī. Symbol på visdom og kraft

triśūla, Śivas trefork. De tre spissene symboliserer guden som skaper, opprettholder og ødelegger

Umā, et annet navn brukt om Pārvatī

Umāpati, Śiva som familiemann

upacāra, tilbedelseelementer

utsava-mūrti, festival-*mūrtier* av bronse. Finnes spesielt i Sør-India

vāhana, reisedyr

Vāmana, Viṣṇus femte *avatāra* (dvergen)

varada, håndstilling som symboliserer at guden eller gudinnen vil innfri ønsker

Varāha, Viṣṇus tredje *avatāra* (hybriden med villsvinhode og menneskekropp)

Veda, åpenbarte tekster

Veṅkaṭeśvara, form av Viṣṇu. øynene hans anses å være så kraftfulle at de tildekkes

vīṇā, strengeinstrument, spilles av Sarasvatī

Viṣṇu, anses som opprettholder og stiger ned til jorden som *avatāra* for å bistå de gode. Rāma og Kṛṣṇa er hans mest populære nedstigninger

Viṣṇudharmatorra Purāṇa, tekst som bl.a. omtaler kunst

Yamunā, hellig elv som anses å være en gudinne i vannform

yoga, disiplin. Trening i kroppslig, verbal og mental selvkontroll

yogin, en som praktiserer *yoga*

yoni, en anikonisk form av Gudinnen

yuga, tidsalder. Hver tidsalder/skapelsesyklus bestående av perioder (*kṛtayuga*, *tretāyuga*, *dvāparayuga* og *kaliyuga*)

Bildeliste

Fremside: Gaṇeśa, samtidig gudebilde

Side 12, bilde nr. 1: Gaṇeśa, samtidig gudebilde

Side 24, bilde nr. 2: Gāyatrī, samtidig gudebilde

Side 24, bilde nr. 3: Hanumān med 5 hoder, samtidig gudebilde

Side 26, bilde nr. 4: detaljer fra 14 samtidige gudebilder redigert av Torunn Birkeland. Bildet inneholder ansiktene til: Rāma, Viṣṇu, Kṛṣṇa, Harihara, Śiva, Ardhanārīśvara, Lakṣmī, Sarasvatī, Pārvatī, Durgā, Murugan, Bahucharaji og Kālī

Side 27, bilde nr. 5: Kṛṣṇa og Rādhā, samtidig gudebilde

Side 29, bilde nr. 6: Sarasvatī, samtidig gudebilde

Side 31, bilde nr. 7, Viṣṇu på slangen Śeṣa sammen med konen Lakṣmī, samtidig gudebilde

Side 31, bilde nr. 8, Rāma, samtidig gudebilde

Side 32, bilde nr. 9: Kṛṣṇa samtidig gudebilde

Side 32, bilde nr. 10: Jagannātha og hans søsken i Purī, foto kopiert fra Vaishnava songs

Side 33, bilde nr. 11: Liṅga, Ganesh Utsav, Navratri Utsav, Ganesh wallpaper, Navratri wallpapers, Ganesh picture

Side 34, bilde nr. 12: Naṭarāja, samtidig gudebilde

Side 35, bilde nr. 13: Mahāyogin, samtidig gudebilde

Side 36, bilde nr. 14: Umāpati, samtidig gudebilde

Side 39, bilde nr. 15: Lakṣmī, samtidig gudebilde

Side 40, bilde nr. 16: Durgā, samtidig gudebilde

Side 41, bilde nr. 17: Kālī, samtidig gudebilde

Side 42, bilde nr. 18: Śiva og Pārvatī, samtidig gudebilde

Side 42, bilde nr. 19: Rāma og Sītā, samtidig gudebilde

Side 42, bilde nr. 20: Kṛṣṇa og Rādhā, samtidig gudebilde

Side 52, bilde nr. 21: Śalagrāma, Pomast

Side 61, bilde nr. 22: Venkateśvara, samtidig gudebilde

Side 69, bilde nr. 23: Gaṇeśa formet i leire, foto: Torunn Birkeland

Side 69, bilde nr. 24: Templene og /eller nabolagenes Gaṇeśa-*mūrtier* på strandpromenaden i Puducherry ved Mahātma Gāndhī-statuen, høsten 2011, foto: Torunn Birkeland

Side 72, bilde nr. 25: Tiger, Optical Illusion

Side 86, bilde nr. 26: Lakṣmī, Gaṇeśa og Sarasvatī, samtidig gudebilde

Side 87, bilde nr. 27: Kāmadhenu, samtidig gudebilde

Side 88, bilde nr. 28: Venkaṭeśvara, samtidig gudebilde
Side 89, bilde nr. 29: Ardhanārīsvara, samtidig gudebilde
Side 90, bilde nr. 30: Baby-Kṛṣṇa, samtidig gudebilde
Side 91, bilde nr. 31: Murugan, Valli og Devayani, samtidig gudebilde
Side 92, bilde nr. 32: Kālī, samtidig gudebilde
Side 93, bilde nr. 33: Scene fra Bhagavadgītā, samtidig gudebilde
Side 94, bilde nr. 34: Rāma og Sītā, samtidig gudebilde
Side 95, bilde nr. 35: Bahucharaji, samtidig gudebilde
Side 97, bilde nr. 36: Rispose med Śiva og Pārvatī, foto: Torunn Birkeland

Litteratur

- Babb, Lawrence A. "Introduction." I: *Media and the Transformation of Religion in South Asia*: 1–18. Red. av Lawrence A. Babb & Susan S. Wadley. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1995.
- Danbolt, Gunnar & Siri Meyer. *Når bilder formidler: en bok om visuell kommunikasjon*. Oslo: Universitetsforlaget, 1988.
- Davidson, Rosemary. *Kunsten å se kunst*. Oversatt av Knut Ljøgodt. Oslo: Orion, 1996.
- Eck, Diana L. *Darśan: Seeing the Divine Image in India*. New York: Columbia University Press, 1998.
- Elgood, Heather. *Hinduism and the Religious Arts*. London: Cassell, 1999.
- Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Harper, Douglas. "Talking about pictures: a case for photo elicitation." *Visual Studies* 17, 1 (2002): 13–26.
- Jacobsen, Knut A. "The child manifestation of Śiva in contemporary Hindu popular prints." *Numen* 51, 3 (2004): 237–264.
- Jacobsen, Knut A. *Hinduismen*. Oslo: Pax, 2003.
- Jacobsen, Knut A. *Hva er hinduisme*. Oslo: Universitetsforlaget, 2009.
- Jacobsen, Knut A. *Hyllest til Gudinnen: visjon og tilbedelse av hinduismens store gudinne*. Oslo: Emilia, 2007.
- Jacobsen, Knut A., & Notto R. Thelle. *Hinduismen og buddhismen*. Kristiansand: Høyskoleforlaget, 1999.
- Jain, Kajri. *Gods in the Bazaar: The Economies of Indian Calendar Art*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Jansen, Eva Rudy. *The Book of Hindu Imagery: Gods, Manifestations and Their Meaning*. Diever: Binkey Kok, 2005.
- Johnson, William J. *A Dictionary of Hinduism*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Joshi, O. P. *Gods of Heaven, Home of Gods: A Study of Popular Prints*. Jaipur: Illustrated Book Publishers, 1994.
- Klostermaier, Klaus K. *A Survey of Hinduism*. Albany, NY: State University of New York Press, 1994.
- Kramrisch, Stella. "Iconography: Hindu iconography." I: *The Encyclopedia of Religion*, vol. 7: 40–45. Edited by Mircea Eliade. New York: Macmillan, 1987.

- Kværne, Per, Kari Vogt, Per Bjørn Halvorsen & Bente Groth. *Religionsleksikon: religion og religiøse bevegelser i vår tid*. Oslo: Cappelen akademisk, 2002.
- Larsson, Lars Olof. *Metodelære i kunsthistorie*. [Oslo]: Cappelen, 1997.
- Lucie-Smith, Edward, Ellen Hirsch & Vidar Poulsson. *Illustrert Kunstordbok*. Oslo: NKS-forlaget, 1990.
- Markussen, Hege Irene. "Feltarbeid som metodisk strategi i møte med masseproduserte religiøse bilder." I: *Metode i religionsvitenskap*: 162–180. Red. av Siv-Ellen Kraft & Richard Johan Natvig. Oslo: Pax, 2006.
- Meyer, Siri. *Hva er et bilde: om visuell kultur*. Oslo: Pax, 2009.
- Morgan, David. *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. Berkeley, CA: University of California Press, 2005.
- Narayanan, Vasudha. "Śrī Lakṣmī" I: *Brill's Encyclopedia of Hinduism*, vol. 1: 755–763. Edited by Knut A. Jacobsen. Leiden: Brill, 2009.
- Narayanan, Vasudha. "Venkateśvara." I: *Brill's Encyclopedia of Hinduism*, vol. 1: 781–785. Edited by Red. av . Jacobsen. Leiden: Brill, 2009.
- Natvig, Richard Johan. "Religionsvitenskapelig feltarbeid." I: *Metode i religionsvitenskap*: 203–221. Red. av Siv-Ellen Kraft & Richard Johan Natvig. Oslo: Pax, 2006.
- Stutley, Margaret. *The Illustrated Dictionary of Hindu Iconography*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Valpey, Kenneth. "Pūjā and Darśan." I: *Brill's Encyclopedia of Hinduism*, vol. 2: 380–394. Red. av Knut A. Jacobsen. Leiden: Brill, 2010.
- Vivekjivandas, Sadhu. *Hinduism: An Introduction*, vol. 1. Ahmndabad: Swaminarayan Aksharpath, 2011.

Internettkilder

Exotic India "Hanuman,"

<http://www.exoticindiaart.com/product/sculptures/five-headed-pancha-mukhi-hanuman-RD64/> (besøkt 16.03.12).

Ganesh Utsav, Navratri Utsav, Ganesh wallpaper, Navratri wallpapers, Ganesh picture

<http://leelesh.blogspot.com/2010/07/shiva-lingam.html> (besøkt 14.05.12).

IndianHinduNames, "Indian girl baby names – «Indian baby names or hindu girl names with letter L»"

<http://www.indianhindunames.com/indian-hindu-girl-name-l.htm> (besøkt 12.04.12).

Kulturstudier, "India"–"Pondicherry"

<http://www.kulturstudier.no/studier-i-india> (06.05.12).

Optical Illusion

<http://www.frenblog.com/illusion/> (14.05.12).

Pomast

<http://www.google.no/imgres?q=salagrama+stone&start=39&num=10&hl=en&biw=1272&bih=706&tbn=isch&tbnid=->

[O_2i1AeisWUM:&imgrefurl=http://www.pomast.com/place/saligrama-61184&docid=qzcUO-rnCFBcuM&imgurl=http://www.ourkarnataka.com/images/others/saligrama009.jpg&w=367&h=275&ei=ZF6wT9GaFpTO4QSDtOzFDQ&zoom=1&iact=hc&vpx=788&vpy=251&dur=282&hovh=194&hovw=259&tx=116&ty=121&sig=116797745206186773899&page=3&tbnh=149&tbnw=199&ndsp=21&ved=1t:429,r:19,s:39,i:93](http://www.pomast.com/place/saligrama-61184&docid=qzcUO-rnCFBcuM&imgurl=http://www.ourkarnataka.com/images/others/saligrama009.jpg&w=367&h=275&ei=ZF6wT9GaFpTO4QSDtOzFDQ&zoom=1&iact=hc&vpx=788&vpy=251&dur=282&hovh=194&hovw=259&tx=116&ty=121&sig=116797745206186773899&page=3&tbnh=149&tbnw=199&ndsp=21&ved=1t:429,r:19,s:39,i:93)

(besøkt 14.05.12).

Store norske Leksikon “farge” – “grunnkvalitetenes samspill,”

<http://snl.no/farge> (besøkt 16.03.12).

The Hindu “Bill to rename Pondicherry as Puducherry passed,”

<http://www.hindu.com/2006/08/22/stories/2006082207481000.htm> (besøkt 24.04.12).

Vaishnava songs “content–bhajans by Sanatana Goswami–Jagannatha Niladri Siro Mukuta Ratna He,”

<http://www.vaishnavsongs.com/sri-jagannatha-niladri-siro-mukuta-ratna-he/>

(besøkt 14.05.12).