

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

СКОПЈЕ



Институт за историја на уметноста и археологија

**Документарното и фантастичното во делата на
Сијах Калем (турски сликар од XV век)**

- Магистерски труд -

Кандидат:

Рифат Емин

Ментор:

Проф. д-р Драги Ѓорѓиев

2014

Скопје

С О Д Р Ж И Н А

I. ВОВЕД.....	4
I.1. КРАТКА ИСТОРИЈА НА	
ТУРСКАТА ЛИКОВНА УМЕТНОСТ.....	4
I.2. КРАТОК ОСВРТ НА ИСТОРИЈАТА НА ЦЕНТРАЛНА	
АЗИЈА ВО XV ВЕК (ВОЕНО-ПОЛИТИЧКИ ТЕКОВИ).....	11
I.3. ЗА УМЕТНОСТА ВО ЦЕНТРАЛНА АЗИЈА ВО XV ВЕК.....	19
II. СИЈАХ КАЛЕМ.....	27
II.1. ЗАПОЗНАВАЊЕ СО СИЈАХ КАЛЕМ.....	27
II.2. ПОЧЕТОЦИ - ПРВИ НАУЧНИ ТРУДОВИ ЗА СИЈАХ КАЛЕМ.....	33
III. ЗА АЛБУМИТЕ ВО КОИ СЕ НАОЃААТ СЛИКИТЕ НА	
СИЈАХ КАЛЕМ.....	52
III.1. ОПШТ ПРЕГЛЕД НА АЛБУМИТЕ.....	52
III.2. ИСТОРИЈА НА АЛБУМИТЕ И ПОТЕКЛО НА НИВНАТА	
СОДРЖИНА.....	56
IV. ПОДЕТАЛНО ЗА УМЕТНИКОТ.....	63
IV.1. ОБИД ЗА ОТКРИВАЊЕ НА ИДЕНТИТЕТОТ НА УМЕТНИКОТ ВРЗ	
ОСНОВА НА ПОТПИСИТЕ.....	63

V. ЗА СЛИКАРСТВОТО - ВИЗУЕЛНИ ЛИКОВНИ СОГЛЕДБИ..65

V.1. КАРАКТЕРОТ НА ОВИЕ МИНИЈАТУРИ.....	65
V.2. АНАЛИЗА НА МИНИЈАТУРИТЕ.....	72
V.3. СЛИКАРСТВО НА СВИЛА СО ЗЛАТНИ БОИ.....	90

VI. ДОКУМЕНТАРНОТО И ФАНТАСТИЧНОТО ВО ДЕЛАТА НА СИЈАХ КАЛЕМ.....91

VI.1. ДОКУМЕНТАРНОТО И ФАНТАСТИЧНОТО – БОРБА И ЕДИНСТВО.....	91
VI.2. СИНТЕЗА МЕЃУ ДОКУМЕНТАРНОТО И ФАНТАСТИЧНОТО.....	96

VII. НЕКОИ ПОИНТЕРЕСНИ И ПОЗАДЛАБОЧЕНИ АСПЕКТИ НА СИЈАХ КАЛЕМ.....102

VII.1. ПАРАЛЕЛИ ПОМЕЃУ СИЈАХ КАЛЕМ И ГОНГ КАИ- КИНЕСКИ СЛИКАР ОД МОНГОЛСКИОТ ПЕРИОД (ВЛИЈАНИЈА И КОНЕКЦИИ).....	102
VII.1.1. ИСУШЕНИОТ КОЊ НА ГОНГ КАИ.....	103
VII.1.2. ЗОНГ КУЕИ ПАТУВА.....	105
VII.1.3. ЛЕЈДИ ВЕНЦИ СЕ ВРАЌА ВО КИНА.....	110
VII.1.4. ЛАВОТ И БИКОТ.....	113
VII.2. СИЈАХ КАЛЕМ СПОРЕД ХАРОН ТАПИ.....	119
VII.3. АНАЛИЗА НА ДВИЖЕЊАТА КАЈ ФИГУРИТЕ НА НОМАДИТЕ СПОРЕД ЈЕШИМ КЕСКИН.....	127
VII.3.1. ФИГУРИ ОД НОМАДСКИОТ ЖИВОТ.....	128

VII.3.2. АНАЛИЗА НА ДВЕ СЛИКИ.....	131
VII.3.2.1. ФИГУРА 1.....	131
VII.3.2.2. ФИГУРА 2.....	134
VII.3.3. ЗАКЛУЧОК НА ЈЕШИМ КЕСКИН.....	136

VIII. СТЕПСКИ ВЕТЕР: ОПСЕРВАЦИИТЕ НА ИПШИРОГЛУ.....139

VIII.1. ИПШИРОГЛУ ГО ОТКРИВА И ПРОМОВИРА СИЈАХ КАЛЕМ..	139
VIII.2. ЖИВОТ И ДЕЛО.....	142
VIII.3. ТАТКОВИНАТА НА УМЕТНОСТА НА СИЈАХ КАЛЕМ.....	146

IX. ЗАКЛУЧОК.....152

БИБЛИОГРАФИЈА.....159

ПРИЛОЗИ.....162

I. ВОВЕД

I.1. КРАТКА ИСТОРИЈА НА ТУРСКАТА ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

Загосподарувањето на турските племиња во пределите на централниот и блискиот Исток, почнувајќи од IX век па наваму, овозможи турското сликарство да се шири и да биде активно токму во овие подрачја. Во предисламскиот период се истакнуваат и насетуваат измешани кинески, индиски и ирански влијанија. Развојот на турската ликовна уметност се развива и обликува во согласност со живеењето на турскиот народ, местоположбата и географската поставеност на неговата територија, неговите животни сфаќања поврзани со религиозните верувања, како и под дејство на политичките групации што тие низ историјата ги формирале.

Сметаме дека ќе биде полезно доколку кон историскиот развој на турската ликовна уметност се осврнеме поделувајќи ја на три периоди:

1. Турското сликарство пред исламот
2. Турското сликарство по исламот
3. Турското сликарство под западно влијание.

1. Турското сликарство пред исламот

Сликарството кај Турците било застапено и се практикувало уште пред исламот. Од номадските турски племиња кои биле

претставници на номадска култура, до денес не е сочувано речиси ништо, односно само еден незначаен број на дела. Но, затоа се среќаваат дела кои припаѓаат на сликарството кај племињата кои се стационирале во одредени краишта. Украсувањето на черги, килими, платна, ткаенини и кожа, на секојдневната облека која што се носела, како и мотивите на површините на оружјето, го прикажуваат афинитетот и склоноста на Турците кон ликовната уметност како и нивната способност и умешност во оваа област.

Во книгите напишани за време на Ујгурските Турци, се наоѓаат слики кои претставуваат пример на своевидна техника на минијатури.

Инаку будистичките и манихеистичките сидни слики и минијатури пронајдени во урнатините на старите ујгурски градови, кои што потекнуваат од 8 и 9 век, ги претставуваат најстарите до денес познати и сочувани примери на турското сликарство. На нив се претставени свештеници, ктитори, музичари. Кај нив композицијата се карактеризира со симетрија. Употребени се блескави бои кај кои доминираат темно сината и црвената.¹

Владетелите и аристократите го прифатиле манихејството, додека народот бил будистички ориентиран. Во мал број имало и христијани Несторијанци. Во рамките на Будистичката ликовна уметност кај Ујгурските Турци најзначаен споменик е храмот кој се наоѓа во Безеклик во околина на Муртук.

¹ Aslanapa, Oktay, *Türk Sanatı*, İstanbul, 1997, стр. 15.

Отсликувањето индивидуални особини на човечкото лице, односно портретирањето започнува по 750. година на турските сидни слики. Пред тоа, исто како и другите делови на човековото тело и лицето било сликано според шеми и шаблони, и се означувало со името напишано под сликата. На фреските, претставувани се личности кои нарачувале свои портрети. Така, покрај самите Ујгури, се огледуваат разни групи на луѓе: индиски и кинески свештеници, Тохари, Иранци. Тогаш се појавила и доживеала развој уметноста на портретот.²

Така уметноста која што се развила кај Ујгурските Турци со тек на времето се повеќе добивала на квалитет и континуирано продолжила, а по распаѓање на Ујгурската држава блескавото наследство на овие талентирани и способни Турци преку Монголите, кои станале нови господари, преминало и на Запад, како и во исламскиот свет.³

2. Турското сликарство по примањето на исламот

По примање на исламот од страна на Турците, сликарството во голема мера се нашло под религиозно влијание. Исламската вера која во целост застанала наспроти паганството, со извесни забрани се спротивставила на скулптурата и сликарството. Исламот, кој во суштина е отворен кон новостите и развојот на уметноста, поради некои погрешни толкувања и практикувања низ историјата во поголем дел подрачја, не бил во состојба да и служи на оваа цел. Така и

² Исто, стр. 16.

³ Исто, стр. 24.

Турците, кои се нашле под овие влијанија, своите склоности и духовни желби за сликање, ги компензирале, задоволиле и искажале во рамките на украсувањето (декорацијата, орнаментиката) и калиграфијата (*hüsn-ü hat*).

За време на Селџуците уметноста на украсувањето навлегува во градителството и станува составен дел и на архитектонските зданија, така што во овие творби создавани врз камен во вид на релјеф, човекот, животинските и растителните мотиви се употребувани како декоративен елемент. А и во цртежите, односно минијатурното сликарство, кое покажува голем развој во споредба со претходните периоди, во најголем дел се опфатени, обработувани и третирали нерелигиозни, односно профани теми. Додека пак за време на Османлиите во полето на минијатурната ликовна уметност се забележува вистински развој и подем. Во оваа ера за оние кои твореле минијатури и украсуваа ѕидови се употребуваше називот *накаши*.⁴ Левни, кој живеел во XVIII век, ги даде најубавите примери на минијатурната уметност. Во овој век, резултатот од насочувањето и свртувањето на Империјата кон Запад, можеше да се огледа и насети и во минијатурите на Левни. Додека во претходните периоди беа обработувани теми со поголем број фигури, Левни сликаше мал број фигури, па дури и самостојни, односно само една фигура. Во своите дела тој настојуваше да ги потенцира и исцрта карактерните особености на ликовите.⁵ Со влијанијата на сликарите од Запад кои во

⁴ Turani, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1993, стр. 99.

⁵ Ünver, Süheyl, *Levni*, İstanbul, 1951, стр. 9.

тие години ја посетуваа Турција, иако во мал број и интензитет, тој се обидуваше да ги следи правилата на перспективата. Османлискиот султан Махмуд II нарача да се изработи негов портрет во масло на платно (маслена техника), кој што потоа беше размножуван, што според некои турски историчари на уметноста се смета како крај на ерата на минијатури во историјата на сликарството кај Турците.

Со доаѓањето на западните сликари во Турција, внесувањето и подеталното изучување на ликовната уметност, како и воведувањето и одржувањето на часови по сликарство во воените школи, а секако и со заминувањето на талентираните ученици за образование и едукација во познатите школи низ Европа, со цел развивање на нивните уметнички капацитети и квалитети, во турското сликарство започнува да се забележува западното влијание.

3. Турската ликовна уметност под влијание на Запад

Средбата на турското со западното сликарство започнува за време на владеењето на султанот Мехмед Фатих II (1451-1481). Италијанскиот сликар Џентиле Белини, кој во овој период бил поканет во Истанбул, изработил портрет на Фатих, како и еден негов медалјон, а воедно исликал и сидови во некои одаи во дворецот. Меѓутоа овој потег на Фатих останал ограничен само на дворските сидови, додека во исто време европското сликарство беше ангажирано и настојуваше да

ги обучи, изгради и создаде најголемите мајстори на уметноста кои работеа во маслена техника (Ренесансата).

Второ позначајно интересирање за западната ликовна уметност се случило во времето на султанот Ахмет III (1703-1730). Сликарите кои од Европа во тоа време, а и во наредниот век доаѓале во Истанбул, изработувале значајни дела, а по изградбата, во дворецот Долмабахче изложени се мошне убави примери од овие слики. Овие настани, од една страна го помогнале прифаќањето и ширењето на западните сликарски вкусови, афинитети и сфаќања во турското општество, а од друга страна пак воедно побудиле интерес кај тогашните турски сликари за масленото сликарство.

Првите обиди за влез на западно сфаќање во турското сликарство започнале за време на султанот Селим III (1789-1809) и Махмуд II (1809-1839) со воведувањето на часовите по сликарство практикувани во инженерските школи и воените академии. Талентираните и способни млади луѓе, созреани и изградени во овие школи, биле испраќани во Европа со цел да се здобијат со ликовно образование, а по нивното враќање од истите имало голема полза во уметноста. Турските сликари обучени и изградени во овој период, привлекоа внимание со реалистични дела својствени и типични само на нив. Меѓу нив Шеќер Ахмед Паша (1841-1906) ја отвори првата ликовна изложба во Турција, а Осман Хамди Беј (1842-1913), основајќи го Музејот за Стари Дела, за прв пат во земјата ја вовеле идејата за музеологија и колекционерство. Осман Хамди Беј, кој себе си се имаше изградено и од аспект на

општата култура и беше врвен интелектуалец, е основач и на денешната Ликовна академија.⁶ Вредните и квалитетни турски сликари образовани и излезени од Ликовната академија и другите школи, се потрудија сликарските правци, стилови и струи, кои траат до најново време, да ги пренесат во турската култура и уметност. Меѓу нив Назми Зија Ѓуран (1881-1937) на најнепосреден начин во Турција ги донесе импресионистичките принципи, Сами Јетик (1876-1945) се прослави со национални воени сцени, а Ибрахим Чалли (1882-1960), како еден од архитектите на новата ликовна уметност во младата Турска Република, долго време работеше во Ликовната академија. Еве уште некои позначајни имиња: Намик Исмаил (1890-1935), Рухи (1883-1931), Авни Лифиж (1889-1927), Али Сами Бојар (1880-1967), Шевкет Даг (1876-1944), Фејхаман Дуран (1886-1970), Хикмет Онат (1885-1977), а меѓу поновите се вбројуваат: Нури Ијем (1915), Нешет Ѓунал (1923), Орхан Пекер (1927-1978), Аданан Чокер (1928), Неше Ердок (1940). Овие имиња, како врвни мајстори, ги сочинуваат водечките најзначајни фигури во зачетокот на современото турско сликарство.

⁶ Cezar, Mustafa, *Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey*, İstanbul, 1987, стр. 5.

I.2. КРАТОК ОСВРТ НА ИСТОРИЈАТА НА ЦЕНТРАЛНА АЗИЈА ВО XV ВЕК (ВОЕНО-ПОЛИТИЧКИ ТЕКОВИ)

Со смртта на Тимур во 1405 г. беше означен почетокот на долгата низа борби и битки помеѓу неговите синови, внуци и емири (управници). Иако Тимур пред смртта го назначи својот внук Пир Мухамад бин Џахангир за свој наследник, кој во тоа време беше гувернер на Кабул, преостанатите членови на династијата одбија да го признаат. Власта во Мавераунехир (на Запад познат како Трансоксиана) беше во рацете на Халил Султан, син на Мираншах, кој се наоѓаше со Тимуровата војска во Ташкент и беше во состојба брзо да влезе во Семерканд и да загосподари со богатството на Тимур. Хорасан, Систан и Мазандеран беа управувани од страна на Тимуровиот син Шахрух, со главен центар во Херат. Персија беше под авторитет на трите сина на Умар Шејх бин Тимур, а со Азербејџан управуваше Тимуровиот син Мираншах и неговите деца. Наскоро два моќни емири, кои со своите трупи во регионот на централното подрачје на Сир-Дарја беа побунети против Халил Султан, го поканија Шахрух во Мавераунехир. Во 1409 г. Шахрух го презеде Мавераунехир и го назначи својот син Улу Беј како гувернер на ова провинција, додека самиот тој се врати во Херат. Тогаш Шахрух воспостави своја контрола над преостанатиот Иран, но Азербејџан остана во рацете на Туркменската династија на Кара Којунлиите. Шахрух ги порази водачите на Кара Којунлиите трипати, но не можеше целосно да ги

протера и ги остави како свои вазали. По смртта на Шахрух во 1447 г., Циханшах Каракојунлу го освои Реј, Исфахан, Иран и Керман, така што Иран беше поделен помеѓу Тимуридите и Кара-Којунлиите⁷.

Улу Бег, како гувернер на Мавераунехир, првин се обиде да ја продолжи политиката на Тимур во неговите односи со соседите - номади. Во 1421 г. тој му помогна на Шир Мухамед, Чагатајски претендент за престолот на Монголија. Кога Шир Мухамед подоцна одби да го признае Улубеговото право да управува со неговата држава, Улу Бег поведе воена експедиција кон Монголија во 1425 г., која, меѓутоа, имаше мошне ограничен успех. Обидот на Улу Бег да дејствува и влијае врз настаните во Дашти Кипчак резултираше со целосен неуспех. Во 1423 г. Улу Бег му помогна на Барак, внук на Урус Кан, со цел да ги порази неговите ривали - Узбеците. Барак, постигнувајќи ја својата цел, побара да му го признаат правото да управува со регионите од средишниот тек на Сир-Дарја, со градот Сигнак, кои претходно припаѓаа на Златната Орда, но кои што беа анектирани од страна на Тимур. Во 1427 г. Улу Бег, заедно со принцот Мухамед Џуки, кој беше испратен со зајакнување од Шахрух, тргна против Барак. Тимуридската армија беше поразена и избркана, по што Узбеците го нападнаа Мавераунехир. По овој пораз Улу Бег не презеде ниедна нова воена кампања во текот на следните 20 години од неговото управување во Мавераунехир. Могулите и Узбеците заедно беа во можност повремено да вршат ненадејни напади во неговата територија.

⁷ Bregel, Yuri, *An Historical Atlas Of Central Asia*, Boston, 2003, стр. 44.

Во 1435 г. Тимуридите го изгубија и им го предадоа Кашѓар на Могулите; во 1449 г. Могулите навлегоа длабоко во Фергана, и се до крајот на управувањето на Улу Бег Тимуридите ја изгубија територијата источно од Сајрам со која, исто така, загосподарија Могулите⁸.

Владеењето на Шахрух во Хорасан, и она на Улу Бег во Мавераунехир, беа обележани со општа внатрешна стабилност (со исклучок на повремени бунти на некои Тимуридски принцови во Иран, кои беа обично бргу задушувани) и економски просперитет. Процутот и напредокот на книжевноста, уметностите (особено архитектурата и минијатурното сликарство) и занаетите беше овозможено преку меценството на писателите и уметниците во централните и провинциски дворови. Шахрух се истакна со своето строго почитување на исламското право и закони. Тој исто така ја прифати исламската титула *султан* и не назначуваше марионетски ханови од редовите на Џингисидите. Монголските обичаи најверојатно носеа повеќе значење за Улу Бег. Тој имаше повеќе жени од Џингисидите и, како и Тимур, ја употребуваше титулата *ѓуреген* (на персиски *гурган*). Улу Бег беше единствен помеѓу Тимуридските владетели познат по своите научни активности и склоности. Тој имаше астрономска опсерваторија изградена близу Семекрканд и собираще голема група на учени кои учеа и подучуваа астрономија и математика во медресата што тој ја изгради. Астрономските табели што тој ги

⁸ Пак таму.

состави станаа широко употребувани не само во исламскиот свет, туку исто така (во латински превод) и во Европа⁹.

Шахрух почина во 1447 г., и по кратки воени успеси кои следуваа, Улу Бег со неговиот најстар син `Абд ал-Латиф мораше да се бори со внукот на Шахрух, `Ала ад-Давла. Тие го поразија `Ала ад-Давла во 1448 г. во битката кај Тарнаб, близу Херат. Меѓутоа Улу Бег го изгуби Хорасан кого го освоија другите Тимуридски завојувачи и во 1449 г. `Абд ал-Латиф се разбунтува против својот татко, го победи близу Семекрканд и го уби. Во 1450 г. `Абд ал-Латиф самиот беше убиен во атентат од страна на конспиратори од редовите на бившите емири на Улу Бег. Следната година Абу Саид, внук на Мираншах, го окупира Семерканд со помошта на Узбечкиот владетел Абу`л Кајр Кан. Хорасан беше заземен во 1458 г. од Абу Саид, кој го држеше, заедно со Мавераунехир, во следните десет години, со Херат како главен град. Под Абу Саид, Накшибендискиот суфиски шејх Која (Хоја) Ахрар, имаше големо влијание во државните работи. Во 1468 г. Абу Саид тргна во Азербејџан против Ак-Којунлиските Туркмени, но беше поразен во 1469 г. и егзекутиран. Неговите потомци ги задржаа само териториите северно од Аму-Дерја, додека провинциите јужно од оваа река беа во рацете на друга гранка на династијата¹⁰.

Во XV век, источните региони на поранешната Чагатајска држава, која се отцепи по 1347 г. и стана позната како Могулистан, беа поделени во три дела: самостоен Могулистан, помеѓу Тиен-Шан и

⁹ Исто, стр. 44-45.

¹⁰ Пак таму.

езерото Балкаш, распространет од Туркестан и Ташкент на запад до Џунгарија на исток, со главно номадска популација; областа околу басенот Тарим, која беше наречена со монголското име Манглај-Субе; и Ујгуристан, кој ги опфаќаше областите Турфан и Хами. Турфан и Хами беа раководени од Кина почнувајќи од 1377 г., откако Монголите беа протерани од Кина од страна на новата кинеска династија Минг. Манглај-Субе беше во рацете на Могулското племе Дуглат. Во 1435 г. Дуглатите го окупираа Кашѓар, кој оттогаш па натаму беше изгубен за Тимуридите. Од 1414 до 1428 г. Чагатајскиот владетел на Могулистан беше Вајс Кан. За време на неговото владеење Могулистан започна да биде загрозуван од западните Могули, кои формираа моќна конфедерација од четири племиња: Чорос, Кошут, Торгут и Којт, кои ја окупираа Џунгарија. Оваа конфедерација стана позната како Ојрат (Ојирад) во Монголија и Калмак меѓу Муслиманите. Вајс Кан мораше да се бори со Ојратите постојано и двапати беше киднапиран и држен заробен од нив. Од 1430-ите до 1450-ите Ојратите повеќепати продреа во Семирек и регионот во средишниот тек на Сир-Дарја. Кулминација на овие упади беше инвазијата во 1457 г.¹¹

Во првата половина на XV век големи и значајни промени настапија во Дашти Кипчак. На крајот од XIV век, по поразот од Тимур, државата на Џочите започна да се распаѓа. Една нова номадска групација се појави на голем дел од територијата на поранешната Златна Орда, помеѓу Емба и Волга, чие што јадро го сочинуваше

¹¹ Пак таму.

племето Мангит (во Русија стана позната како Ногајска Орда), додека неколкумина Џочиди се натпреваруваа за превласт и надмоќ во степите источно од Волга. Едниот од нив, Барак Кан, беше убиен една година по неговата победа над Улу Бег. Во 1428 г. принцовите и племенските главатари на Узбеците и Мангитите, на нивното собрание во Чимги-Тура, во Западен Сибир, како кан го избраа Абул Хајр, кој беше од редовите на потомците на Шибан. Во текот на 1430-ите и 1440-ите Абул Хајр порази неколку други Џингисиди и го прошири своето владетелство над сите Узбеци во Дашти Кипчак. Во 1431/32 г. тој го освои Северен Хорезм, со градот Ургенч, но мораше да го напушти (веројатно поради избивање на чума). Во 1435-36 г. тој го нападна и го ограби Хорезм повторно (во 1450-ите Северен Хорезм беше заземен од Мустафа Кан, кој претходно избега од Абул Хајр во Мангишлак). Во 1446 г. Абул Хајр го освои регионот на средниот тек од Сир-Дарја, со неколку градови, вклучувајќи го Сигнак, кој стана негов зимски главен град. Во 1448 г., за време на борбата за Херат помеѓу Тимуридите, Абул Хајр ненадејно навлезе во Мавераунехир сè до Семерканд. Во 1451 г. Абул Хајр маршираше заедно со Абу Саид до Семерканд и му помогна да го зазеде, но Абу Саид го одврати и го спречи неговото навлегување во градот. Во 1457 г. жесток удар беше нанесен на Узбаците на Абул Хајр од страна на Ојратите, кои упаднаа во Дашти Кипчак до долината Чу. Армијата на Абул Хајр беше ситуирана близу Сигнак, и Ојратите ги пљачкуваа градовите во Сир-Дарја. Суровото владеење на Абул Хајр предизвика лутина и

огорченост кај неговите поданици и потчинети , и во 1459-60 г. двајца од нив, Киреј и Џанибек, потомци на Урус Кан, заедно со племињата кои ги водеа, го напуштија Абул Хајр и мигрираа во Могулистан, каде канот Есен-Бука (наследник на Вајс Кан) им додели пасишта на западните граници на Семиреч(к). Оваа група Узбеци стана позната како „Узбечки Казаки“ (од стариот турски назив *казак* применуван воедно и на индивидуалци и на групи кои ќе го напуштеа својот клан, племе, или водач, и ќе живеат живот на авантуристи, или пирати). Во 1468 г. Абул Хајр тргна против Казаците, но почина пред да се соочи со непријателот. Неговото политичко уредување се распадна и интердинастичката и интерплеменска неслога во Дашти Кипчак продолжи во следните три декади.¹²

За време на Тимур државното азно се чуваше во тврдината во Семерканд и во тврдината Ихтариједин во Херат. На териториите каде што се простираше неговата империја, највредната валута се нарекуваше „Тумен“, додека најупотребувани беа Ирачкиот и Кепекискиот динар и дирхем. Зборот тумен етимолошки означуваше десет илјади, така еден тумен имаше противредност од десет илјади динари. Што се однесува до даноците, карактеристично е тоа што имаше и такви кои не беа во склоп на оние што ги предвидуваше исламскиот закон. Најпрактикуван меѓу нив особено беше данокот „тамга“ кој се собираше од редовите на трговците и занаетчиите. Ова беше причина повремено да се судруваат верските луѓе и

¹² Пак таму.

владетелите.¹³ Инаку општо земено, и покрај воените нереди и превирања, во овој период во Централна Азија се доживуваше вистински подем на економијата, трговијата и стопанството, кои што секако овозможија и го поттикнаа блескавиот развој на севкупната култура и уметност за што дури се користи и терминот Туркестанска „ренесанса“ во која беа дадени бројни ремек дела. Но, пред сè главна причина за ова беше тоа што Тимуридските владетели беа големи покровители, заштитници, ктитори и поддржувачи на научниците и уметниците.

¹³ Aka İsmail, *Timur ve Devleti*, Ankara, 1991, стр. 113.

1.3. ЗА УМЕТНОСТА ВО ЦЕНТРАЛНА АЗИЈА ВО XV ВЕК

За централноазиската уметност XV век претставува крајно значаен период, иако го опфаќа времето по големите Тимурови освојувања кои што беа нешто помалку бурни од првите монголски продирања под Хулагу-хан. Дури и да имаше разорувања, тие беа многу помали отколку претходните. Инаку Тимур, беше скоро исто толку значаен и како покровител на архитектурата и уметноста, колку што беше познат и како освојувач. Неговиот пример го следеа и неговите наследници, од кои скоро сите беа активни иницијатори и просветени покровители. Така, извонредната Гавхар Шад во Мешхед потекнува од времето помеѓу 1404 и 1418 г., а повеќето градби во Херат се подигнати во првата четвртина на XV век. А воедно се градеше и во Белх, Шираз и во многу други места.¹⁴

Секако најактивен покровител и ктитор бил лично самиот Тимур, првенствено во својот сакан Туркестан, каде можат да се најдат некои од најубавите џамии од тоа време, околу 1400 г. Тој е погребан во Семерканд, а неговиот мавзолеј, Гур Емир, е една од најсовершените градби на светот, завршен во 1434 г. Во Туркестан постојат цела низа други џамии и мавзолеи кои се нешто помалку величествени. Повеќето од нив, како и останатите градби од тој период, како што е џамијата во Херат, ги карактеризира еден нов тип на купола поделена на зарези,

¹⁴ Rice, David Talbot, *Islamska umetnost*, Beograd, 1968, стр. 211.

малку издигнати, но мошне убави. Примената на керамички плочки на надворешниот дел од градбите беше мошне распространета, така што со нив беа украсувани цели фасади, па дури и самите куполи.¹⁵

Декорацијата од керамички плочки дава еден основен тон на необичен раскош и богатство во кои се развиваа останатите уметности. Ткаенини беа произведувани и во многубројните центри низ цел Туркестан, а најомилени беа раскошните свилени ткаенини и сјајните сатени за чија изработка обилно беа користени златни и сребрени нити. Што се однесува до грнчарството, беа усовршени садовите од Султанабад од претходниот век, а имаше обиди за имитирање на извонредните кинески сини и бели бои од раниот стил Минг. Се забележува и изработка на стакло и метал.¹⁶

Меѓутоа, уметноста од ова време достигнува свој врв во минијатурното сликарство. Со мешање на стилови од илханскиот период, остварени се уметнички дела со висок квалитет, при што до силен развој доаѓа благодарение на ентузијазмот на Тимур и на неговите наследници. Притоа важни центри претставуваа Семерканд, Шираз, Херат, Тебриз, Исфахан и многу други.

Главни карактеристики на повеќето школи беа сјаен колорит, склоност кон величествени пејсажи, ненаметливи мотиви на птици или цветови на маргините, кружни контури на лицата кај фигурите, нивни фини црти, тесни очи, мошне карактеристичен кос поглед. И понатаму продолжува користење на системот на вертикална перспектива, каде

¹⁵ Исто, стр. 211-212.

¹⁶ Исто, стр. 212.

фигурите се прикажуваат една над друга, а теписите изгледаат како да лежат на рамништето на листот. Но, се чини дека едно ново помошно средство за производство на ефекти на перспективата, во вид на брег во позадина, беше општо прифатено кај сцените под ведро небо во времето на настанување на Шираската школа. Така сцените често се поставувани да изгледаат како да се одвиваат на работ на некоја бездна, а хоризонтот е нагласен со неочекувана закосеност во пејсажот. Фигурите во крајната позадина изгледаат како да се качуваат низ брег, кој неминовно се наоѓа во позадина, а нивните глави и рамења се издигнуваат над замислениот хоризонт.¹⁷

Остварувањата во Шираската школа достигнуваат врв во една антологија изработена за султанот Искендер, 1410 г., која сега се наоѓа во збирката на Гулбенкијан. На оваа книга работеле повеќе уметници, меѓу кои и калиграфот Мухамед Хусеин, чие име повторно се среќава десет години подоцна во Антологијата на поетите изработена за принцот Бајсунгур, која сега се чува во Берлин. Изборот на бои во спомнатата минијатура е прилично воздржан, но сепак овие минијатури се силни и изразни, полни со прекрасни декоративни детали. Еден препис на Бидпајевите „Басани“, Калила и Димна, кој сега се чува во Техеран, исто така, веројатно е изработен за султанот Искендер, непосредно пред неговото симнување од престолот во 1414 г.¹⁸

Тимуровиот најстар и најславен син Шахрух (1404-1447) беше устоличен во Херат, а школата што тој ја основа се одржа само до

¹⁷ Исто, стр. 214.

¹⁸ Исто, стр. 214-218.

опустошувањето на овој град во 1507 г. Шахрух беше сериозен човек со трезвени погледи и за него главно се испишувани истории и религиозни расправи и трактати, како што е Мирацнаме или Животот на Мухамед, напишани во 1436 г., која сега се чува во Националната библиотека во Париз. Особено е убава сликата каде се гледа Мухамед на Бурак, кого го следи Гаврил, а го окружуваат ангели. Тоа е еден огномет на светлослатна, црвена и сина боја, а Гросе во него гледа исто длабоко религиозно чувствување кое е воочливо и во делата на фра Анџелико на Запад.¹⁹

Од друга страна пак, наспроти него, Шахруховиот син Бајсунгуир Мирза (починал 1433), сакал дела со полесен стил, а школата во Херат под неговото покровителство го достигна својот полн развој. Остварувањата на оваа школа се карактеризираат со уште поголема склоност кон описните детали, отколку остварувањата на школата во Шираз. Фигурите се обично многу мали, делото извонредно истанчено, а боите се поприматливи и потемни од шираските. Мошне често се користени извонредни нијанси на портокалова и црвена боја. Кинеските мотиви, како што е *килин* или стилизиран облак, скоро секогаш се присутни, иако во самиот стил нема ништо кинеско.

Меѓу најзначајните дела на оваа школа се вбројува една Шахнама изработена за Бајсунгур во 1430 г., а сега се наоѓа во палатата Ѓулистан во Техеран. Со убавината на своите бои и совршеноста на деталите

¹⁹ Исто, стр. 218.

мошне карактеристична е сцената како на Лухрасп му го прераскажуваат Кејхусреовото исчезнување. На една друга прекрасна минијатура, која сега се наоѓа во Музејот на применетите уметности во Париз, прикажани се Хумај и Хумајун во Кина. Уметникот не покажува некоја особена интелектуална преокупација, но лесно е воочлива симболично декоративната основа преземена од персиското сликарство, а резултатот е крајно успешен. Цвеќето бликнува на дневната светлина додека на небото се свезди, при што реализмот е измешан со симболизам. Уметникот целосно се ослободил од натуралистичката опширност, но неговиот пристап останал сосема разбирлив.²⁰

Книгите кои беа највообичаени во абасидскиот и монголскиот период, сега се помалку популарни, со исклучок на Шахнаме, а значење добиваат нови остварувања, како што се Хамса или „Пет Низамиеви песни“, Бустан од Сади, или „Јусуф и Зулејха“ од Џами. Во повеќето од овие книги илустрирани се една или две одбрани сцени, а обично се избираат најпопуларни сцени, така што имаме голем број илустрации на добро познати настани, како што е сцената во која Бахрам Гур лови диво магаре, и помал број илустрации на помалку познати сцени. Меѓутоа, овие илустрации не се еднолични, бидејќи вредноста на сликарството лежи во начинот на изработка, а не во измислувањето на нови теми. (Она што би можело да се нарече „наследен пример“ било скоро исто толку неприкосновено правило во

²⁰ Исто, стр. 218-220.

уметноста како и во будистичкиот свет, а нешто од таквото сфаќање се запазува и во Византија, каде што, исто така, вредноста на сликарството лежела во способноста на уметникот да вдахне нов живот во она што со текот на времето станало свето. Ова становиште, според тоа, сосема се разликувало од енергичниот истражувачки дух на Запад). Во неколкуте мошне раскошни книги илустрирани се скоро сите сцени на секоја приказна, а веројатно најскапоцен примерок е една шахнама која сега е во библиотеката на Кралското азиско друштво во Лондон. Таа содржи 23 минијатури и изработена е за еден од Шахруховите синови, Мухамед Џуки, околу 1440 г. Веројатно на нејзиното илустрирање работеле неколку уметници. Некои од минијатурите се истакнуваат со својата изразитост, но сите се со навистина извонреден квалитет. Една од највпечатливите илустрира смрт на витези во снег. Неколку предани следбеници го следеле Кејхусрев низ планини, каде што тој пошол да го заврши својот живот. Кралот ги предупредил дека се приближува непогода и им наредил да се вратат, но пред да го остават својот господар снегот ги затрупал и сите настрадале. На илустрацијата се прикажани како седат покрај една бара додека зад нивните грбови на небото се тркалаат кобни снежни облаци.²¹

За втората половина на XV век секако најкарактеристичен е фактот дека тогаш некои од сликарите почнале да ги потпишуваат своите дела. Рух Алах Мирак бил првиот кој тоа го сторил. Тој изработил две прилично груби слики кои се вметнати во една

²¹ Исто, стр. 220-222.

подоцнежна Низамиева книга, датирана околу 1496 г., која што сега се наоѓа во Британскиот музеј. Познати се и некои други сликари, но најпрочуениот од сите нив бил Бихзад, кој е роден некаде околу 1440, а починал набргу по 1514 г. Неговиот стил е почувствителен и подраматичен од стилот на поголемиот број сликари од неговото доба, а него очигледно – повеќе отколку мнозината негови современици, кои се задоволувале со своите маѓепсани светови на соништата – го интересирала човечката личност, нејзиниот карактер и секојдневните проблеми. Од 1468 до 1506 г. Бихзад бил на чело на Академијата во Херат, а неговиот главен покровител, Мир Али Шир Неваи, бил пријател со султанот Хусеин Мирза (1468-1506), кој што исто така ја помагал работата на овој уметник, како и неговиот наследник, суровиот Мухамед Хан Шејбани. Овој уметник најмногу работел во Херат, но по 1506 г. преминува во Тебриз, каде што новиот султан, Шах Исмаил, основач на династијата на Сафевидите, ја преместил престолнината. Таму старата школа стекнала нова слава.²²

Вредни за спомнување се и минијатурите во еден Ѓулистан, во Ротшилдовата збирка, од 1486 г., и во две Хамси, во Британскиот музеј, датирани во 1493 и 1494 г. Нему му се припишува и еден портрет на султанот Хусеин во дворот, од 1495 г., сега во Техеран. И една Зафернама, или „Тимуровиот живот“, сега во Гаретовата збирка, која иако нема потпис, може врз основа на стилот да му се припише на Бихзад. Таа содржи 6 големи двојни страници на минијатури, а

²² Исто, стр. 222.

напишана е во 1467 г. за султанот Хусеин Мирза, но најверојатно минијатурите се придодадени околу 1490 г. Тоа била сосема вообичаена практика во исламското сликарство, бидејќи калиграфот често оставал празни страници кои подоцна ги пополнувал илустраторот. Сцената на која е прикажана изградбата на Големата џамија во Семерканд полна е со животна енергија која е карактеристична за Бихзадовите дела. Типична е една друга страница, на која е прикажан напад на тврдина, а илустрира заземање на една христијанска тврдина на витезите на Св. Јован, кое се случило во 1402 г.²³

Освен овие сцени од книгите, Бихзад воедно изработил и извесен број студии на поедини личности или животни, но неговите портрети не делуваат толку силно како неговите преостанати остварувања. На едната од нив, сега во галеријата Фреер, која обично се прифаќа како негова, прикажано е момче во турска облека кое слика. Долго се сметаше оти Бихзад ова го пресликал од оригиналот на Џентиле Белини, кој во 1479 и 1480 г. бил во Истанбул, но нема баш многу докази кои би можеле да го подржат ова тврдење. Главна особеност на оваа слика лежи најмногу во фактот дека таа е еден од првите минијатурни портрети, како што вели Д.Т.Рајс. Во наредниот век студиите на поединци ќе стане една од омилените теми главно на персиските сликари.²⁴

²³ Исто, стр. 224.

²⁴ Исто, стр. 224-226.

II. СИЈАХ КАЛЕМ

II.1. ЗАПОЗНАВАЊЕ СО СИЈАХ КАЛЕМ

Научниот свет сè уште дефинитвно го нема утврдено вистинскиот идентитет на Сијах Калем, но сликите потишани со ова име, особено еден дел од нив, започнувајќи од почетокот на минатиот век па се до денес го привлекоа и привлекуваат вниманието на голем број реномирани историчари на уметноста од целиот свет. Но и покрај недостатокот на појасна претстава за овој уметник, неговите слики се доволен патоказ во точното или приближно утвдување на местото и времето на создавање на овие слики, при што истражувачите се потпираат како на сликарските карактеристики, така и карактеристиките на ликовите што се среќаваат кај овие слики.

Сликарските карактеристики покажуваат вистинска разновидност, односно ова сликарство претставува вистинска културна синтеза, бидејќи носи обележја на повеќе сликарски традиции. Тука се среќаваат и насетуваат кинески, будистички, шаманистички, манихејски, тибетски, антички (хеленистички), персиски и византиски елементи и влијанија, што создава слика за уметник, кој покрај исклучителниот талент, имал широки познавања за сликарството кај различни културни средини. Со други зборови не се работи за наивно сликарство или фолклор, ниту пак за натурализам во примитивна

смисла. Но и покрај мноштвото влијанија, доминира оригиналниот стил на уметникот.

Кај тематиката, покрај (исклучително) карактеристичните демони, доминираат сцени од животот на Турците номади во Средно-Азиските степи, со значаен акцент на Шаманизмот.

Сијах Калем е документ за еден сликарски сензибилитет својствен за турското сликарство, (односно турскиот естетски вкус), кое доживува развоен пат независно од општопознатите исламски сликарски текови, школи и стилови. Тој е значајна алка која турското сликарство од Анадолија го поврзува со неговите почетоци и корени во Источен Туркистан (западниот дел од територијата на денешна Кина), каде Ујгурските Турци развиле висока култура со почетоци во VIII век. Но, пред сè, треба да се истакне дека Сијах Калем припаѓа на Централно-Азиската ренесансна епоха на турската уметност во XIV и XV век. На оваа огромна територија, која се простира од Сибир, Кина, Тибет, преку Индија, Арабија, па сè до Анадолија и Кавказ, во овој период владеела династијата на Тимуридите, односно т.н. Тамерланова Империја, која има монголско-турско потекло, додека во културните центри, како што бил Херат (во кој се претпоставува дека живеел и работел Сијах Калем), главна улога одиграле уметниците и интелектуалците од турско потекло (на чело со Али Шир Неваи и Бајсунгур Мирза).

Понатаму во три точки ќе се задржиме на тоа како некои историчари на уметноста го објаснуваат потписот-сигнатурата Сијах

Калем, што се наоѓа на дел од сликите што се чуваат во музејот Топкапи Сарај во Истанбул.

1. Едни тврдат дека личноста која се потпишувала со псевдонимот Сијах Калем е автор на повеќето слики (стилски најтипичните и единствените) што го носат овој потпис, додека другите стилски несродни слики потпишани со неговото име се дело на неговите ученици или подоцнежни следбеници на неговото стил;

2. Според други Сијах Калем како личност не постоел, туку повеќе уметници припадници на една иста сликарска школа се потпишувале со овој заеднички псевдоним; и

3. Тоа што слики со истиот овој потпис покажуваат очигледни стилски разлики, некои го објаснуваат на тој начин што тврдат дека уметници од различни места и од различни времиња се потпишувале со ова исто име.

За сите овие мислења можат да бидат изречени следниве констатации: Дел од минијатурите што го носат потписот Сијах Калем не се стилски единствени и сродни, што кажува дека се работи за различни сликари кои го користеле истиот потпис. Од друга страна, пак, повеќе слики со различни потписи или непотпишани (односно не го носат името Сијах Калем) се стилски сродни со повеќето од оние најтипичните (прозлезени од прва/една рака) што го носат потписот Мехмед Сијах Калем, што кажува дека истиот сликар на некои слики се потпишувал со друго име или воопшто не се потпишувал. Затоа уште на почетокот ќе нагласиме дека нас нè интересира сè она што го носи

потписот Мехмед Сијах Калем, притоа давајќи акцент, односно нагласувајќи ги оние слики кои што се стилски најкарактеристични и најтипични, меѓусебно блиски и својствени на една сликарска личност, а во кои спаѓаат и некои што не го носат потписот Сијах Калем.

Сè на сè, пред нас стои еден индивидуален сликарски сензибилитет, кој несомнено постоел, без разлика како се викал и под кој псевдоним се криел. За ова сведочи една група на оригинални и по стилот препознатливи слики со врвни уметнички квалитети. Во поглед на вистинскиот идентитет на овој уметник подетално ќе се осврнеме подоцна.

Сликите кои го носат потписот на Мехмед Сијах Калем се чуваат во склоп на албумите со броеви 2152, 2153 и 2160 кои се наоѓаат во Трезорната Библиотека на Музејот на Топкапи Сарај во Истанбул. Затоа кога станува забор за потеклото и особеностите на сликиците на Сијах Калем неизбежно мора да се осврнеме воопшто на карактеристиките и значењето на овие албуми, поради што во овој магистерски труд покрај основната тема, поподробно ќе стане збор и за овие албуми.

Во овој труд воедно ќе бидат обработени и слики кои не се наоѓаат во овие Сарајски збирки (иако во незначителен мал број), односно слики од разни светски музеи и приватни колекции кои што го носат потписот Мехмед Сијах Калем, или пак не го носат неговиот потпис, а се стилски сродни со неговите слики.

Сијах Калем во буквален превод значи црн молив, а во класичното турско, и воопшто исламско сликарство, означува еден вид сликарски сензибилитет, а пред се ликовна техника - експресивно линеарно „цртање“ кое во некои елементи наликува на графичкиот експресионизам на XX век.

Познатиот англиски историчар на уметноста и ориенталист David Talbot Rice, зборувајќи за општите текови во историјата на турската и воопшто исламска уметност, на следниот начин се осврнува на сликарството на Сијах Калем: „Научниците досега главно класичното турско сликарство го сметаа за оскуден одраз на персиското сликарство. Ова мислење прозиегува оттаму што голем број турски султани во својот двор угостувале многу персиски сликари и голем дел од турските сликарски остварувања биле создавани под влијание на персиското сликарство, но тука е неопходно да се истакне дека турското сликарство изобилува со врвни дела кои се целосно турски. Во XV век за ова сликарство беа карактеристични изразот и реализмот, кои се апсолутно отсутни во персиското сликарство на тоа време, што може да се воочи токму на крајно впечатливите илустрации кои ја исполнуваат т.н. „Книга на Освојувачот“, која се наоѓа во библиотеката Топкапи во Истанбул. Оваа книга ја илустрирале двајца уметници со големи способности. Еден од нив, Ахмед Муса, илустрирал циклус сцени од Коранот, крајно оригинално и смело, бидејќи реалистично ги претставил Пророковите црти на лицето, додека пак другиот, Мехмед Сијах Калем, насликал неколку навистина значајни ликови на луѓе и

животни во еден стил кој во голема мера и го должел на Кина, но кој воедно бил и суштински својствен. Неговите дела спаѓаат во најсовршените остварувања на севкупното исламско сликарство... Карактерот на оваа уметност е суштински турски и далеку е од маѓепсаниот свет на соништата типичен за Персија. Тоа е крепка, мажествена уметност, полна со живот и акција, во која љубовта и романсата имаат безначајна улога. За неа дознавме по нешто дури последните години благодарение на објавувањето на материјалите од сарајот во Истанбул, но она што сега го знаеме ни помага конечно да ги побиеме старите идеи за наводната турска несклоност кон визуелните уметности“.²⁵

²⁵ Rice, David Talbot, *Islamska umetnost*, Beograd, 1968, стр. 209.

II.2. ПОЧЕТОЦИ - ПРВИ НАУЧНИ ТРУДОВИ ЗА СИЈАХ КАЛЕМ

На почетокот веднаш да потенцираме дека еден дел од првите научни трудови за Сијах Калем за кои ќе стане збор во ова поглавје своевременно изнесувале спротивставени и неосновани мислења, тврдења и ставови за овој уметник, кои што во најново време се надминати и побиеени.

Историјатот на научните истражувања во врска со Сијах Калем ќе ги разгледаме во склоп на научниот пристап воопшто кон сите четири сарајски албуми во кои покрај другите уметници, стилски и естетски доминираат оние потпишани со името на Мехмед Сијах Калем. Но, во склоп на оваа хронологија на првите истражувања за Сијах Калем ќе бидат вклучени и оние научни трудови и друг вид на публикации кои говорат за сликите на Сијах Калем или стилски блиските дела на нив кои што се чуваат во светските музеи и разни приватни колекции.

Албумите во кои се наоѓаат сликите потпишани со името Сијах Калем и кои се наоѓаат во Библиотеката на Музејот во Топкапи Сарајот во Истанбул, од аспект на карактерот и содржината меѓусебно се поврзани, поради што често се сметаат за една колекција и се анализираат како една целина. Измина неполн век откако почнаа истражувањата и расправиите околу потеклото на овие албуми, мистеријата околу нивното пристигнување во Топкапи Сарајот,

местото и времето на создавањето на минијатурите од овој албум и нивните уметници. Со цел дефинирање на постигнатите резултати и увтрдување на нерешените прашања, мислиме дека е неопходно хронолошко проследување на досегашните трудови од самите нивни почетоци некаде на почетокот од XX век.

Научниот свет за прв пат се сретна со еден од овие албуми (со број 2152) на Минхенската изложба одржана во 1910 година. Max Van Brechem тврдеше дека не е можно точно датирање на овој албум кој содржи најразновидни слики, измешани примери на калиграфија и имиња на султани и уметници од разни времиња. Според него исто така овој албум не бил подготвен во име на некој владетел (што е најчест случај кај сликарството во Исламскиот свет) и преминал во Османлискиот двор од рацете на Тимуридската династија како последица на некоја војна.²⁶

Во истите години, на првата Изложба на Иранската Минијатура отворена во Musée des Arts Décoratifs во Париз, изложени се две минијатури од колекцијата на Claud Anet и M. Vignier тесно поврзани со сликарството на Сијах Калем. На овој начин беа запознаени две минијатури како примери на еден дотогаш непознат и оригинален стил, како што потоа беше и напишано во објавената публикација.

По Првата светска војна E. Kühnel за прв пат во својата книга одвои место за осум минијатурти од албумите со броеви 2152 и 2153 и една минијатура што се чува во колекцијата на Gloubew и покажува

²⁶ Karamağaralı, Beyhan, Muhammed Siyah Kalem'e atfedilen minyatürler, Ankara, 1984, str. 6.

стилски сличности со еден дел од минијатурите во сарајските лчабуми, но притоа воопшто не пипшува за самите албуми.

Додека пак E. Blochet се задоволи со објаснување на една слика на аждаја која пристигнала во *Bibliothèque Nationale* и која покажува исти особини со овие албуми.

G. Miegou објави некои претстави на животни од албумот под број 2153, кои самиот ги сметаше за дело на Тимуридско-Иранската школа од XV век и минијатурата под број 2153/112a (Убивањето на Дакики) која ја прифаќаше како дело на ирански минијатуристи дојдени во Истанбул. Притоа воочлив е погрешниот став на Miegou дека сликите во овој албум настанале како последица на трудот на иранските минијатуристи кои дошле во Истанбул.

A. K. Coomaraswamy, во рамките на источните минијатури од колекцијата на *Gloubew* што се чуваат во *Museum of Fine Arts* во Бостон, има објавено и некои минијатури мошне слични со оние од Истанбулските албуми и некои други слики кои покажуваат стилско единство со овие албуми.

A. Sakisian, потпирајќи се на потписот Шејхи ел-Јакуби што може да се види на една од минијатурите, тврдеше дека албумот под број 2153 е составен од страна на Аккојунлу Јакуб Беј, при што овој албум го поврзува со т.н. „Источна школа“ на следниот начин: по Монголската окупација минијатуристите од источен Иран се премстиле во Туркменските центри во западен Иран, така што „Источната школа“

продолжила со својата работа и под монголска власт и под власта на тебриските Туркмени во XV век.

Во еден напис потпишан заеднички од страна на Halil Edhem и G. Migeon, без да се наведе име и број, се зборува за албуми што настанале со несистематско составување на остатоци од претходни испокинати книги кои што се чуваат во Сарајската библиотека, при што се додава дека најзначајните минијатури припаѓаат на иранско-монгиолските Шехнами од XIV век, меѓу кои може да се сретне некој див карактер што возбудува, или пак некој многу убав десен и дека истите се дело на еден голем уметник со висока креативна моќ.²⁷

На Иранската уметничка изложба отворена во Лондон 1931 година, била изложена и една минијатура што се наоѓа во специјалната колекција на A. Sakisian и која го носи потписот Мехмед Сијах Калем. Според A. Sakisian, оваа слика потекнува од почетокот на XV век и е дело на ирански уметници.

На истата изложба од Музејот на Топкапи Сарајот биле испратени албумите со броеви 2152 и 2154. Во книгата која по изложбата била заеднички подготвена од страна на L. Binyon, J.V.S. Wilkinson и Basil Gray, се зборува општо за содржината и редоследот на овие албуми, а објавени се и една минијатура од албумот со број 2154 заедно со еден делимичен превод на делото “Dost Muhammed’in Halat-ı Hünerveran” кое се наоѓа во склоп на овој албум. Она што е важно во врска со објавувањето на токму оваа минијатура е тоа што на

²⁷ Исто, стр. 7.

неа сликарот својот идентитет го забележал како Надир ал-Асри Устад Шах Музаффер Сијах Калем-Наккаш, со што научниот свет дојде во допир со ова име зад кое се криеше едно дотогаш непознато и оригинално сликарство.

I.Stchoukine од овие албуми ги проучи оние под број 2152, 2153 и 2154. Откако најпрво дава податоци општо за редоследот на албумите, истакнува дека користењето на псевдонимот *Јакуби* воопшто не претставува сигурна сонова за да се тврди дека составениот албум под реден број 2153, кој содржи дела од разни времиња и извори, е составен од страна на Аккојунлу Јакуб Беј. Потоа минијатурите датирани од XIV до XVI век ги поделил на Монголска, Тимурска и Маверауннехирска²⁸ школа. Посебно некои слики ги групирал како кинески стил, нивни копии направени во Турција и Кипчачки²⁹ дела. Тој исто така има подготвено каталог со некои минијатури што ги одбрал од албумот, особено точно дефинирал еден дел од минијатурите во Џамиу`т-теварих и Шехнаме, при што обрнал внимание на тоа дека потписите на повеќето слики се сомнителни.³⁰

Еден од претходните директори на Музејот на Топкапи Сарајот, Тахсин Оз, кој најмногу од сите имаше можности и услови да ги проучи овие албуми, по еден долг застој повторно го сврте вниманието на научната јавност кон оваа тема. Овој автор албумот под број 2153 го нарече „Албумот на Фатих (Освојувачот)“ поради тоа што содржи

²⁸ Област во Средна Азија со богато културно минато, која според некои постари западни извори се нарекувала Трансоксиана, а во некои други Турски извори со името Туркистан Чајарди.

²⁹ Или со другите имиња Кумани или на руски Половци, од кои сите се однесуваат на истата етничка припадност, а тоа е старото турско шаманско племе Кипчаци.

³⁰ Исто, стр. 7.

портрети на султан Мехмед Фатих, што предизвика некои погрешни толкувања и збрки. Според овој автор „Гледиштата во епохата на Фатих не се својствени само на Иран, туку го опфаќаат целиот свет почнувајќи од Кина па сè до Запад“, поради што го изнесува тврдењето дека материјалот од оваа збирка најверојатно е составен во овој период, истакнувајќи ја и веројатноста дека е укоричена од страна на Бајезид II. Што се однесува пак до албумот под број 2160, тврди дека е подготвен во времето на султан Јавуз Селим, со оглед на печатот во форма на тугра (султанов калиграфски симбол) што се наоѓа во него. При утврдувањето на потписите на минијатурите различните облици на истиот потпис ги прикажува како одделни имиња. Тахсин Оз и во понатамошните свои дела се задоволува со повторување на истите мислења, ставови и толкувања.

Според З. В. Тоган, овие 4 збирки пред да пристигнат во Истанбул припаѓале на Аккојунлу Јакуб Беј, но меѓу нив со сигурност е вметната и колекцијата на Бајсунгур Мирза³¹. Според истиот автор, овие дела се донесени во Истанбул по походот на Јавуз Селим во Азербејџан во рамките на Сафевидското благо или пак ги донел Бајсунгур Мирза, при што Тоган од изворите се обидува да ги одреди идентитетите на сликарите чии имиња стојат во албумите. *Зеки Велиди Тоган* најпрво истакнува дека не е лесно да се утврди идентитетот на

³¹ Внук на Тимур и втор син на императорот Шахрух. Голем турски деец на уметноста. Роден во Херат. Вршел високи должности во Тимуридската империја. Основач е на една голема уметничко-естетска дружина во историјата на уметноста позната како „Бајсунгуровата Академија“, во која ги собрал најголемите уметници на времето. Самиот воедно бил еден од врвните калиграфи. Вистински водач на движењето познато како „Хератска ренесанса“. Во некои извори се спомнува и со името Бедиу'з-Земан Мирза

сликарите *Шејхи* и *Мехмед Сијах Калем*, по што тврди дека овие двајца уметници, кои останале верни на Кинеската и Ујгурската традиција, прераснале во претставници на една уметност која се развила под патронството на Златната Орда и Узбеците; а од друга страна пак вели дека и двата уметника биле во служба на *Јакуб Беј*, се залагале за одржување на Кипчачката традиција, биле водечки личности во уметноста на Тимуридската епоха и воедно припаѓале на истата школа. Според истиот автор, Мехмед Сијах Калем е иста личност со *Хератли Мухамед Наккаш* чија личност и дела се објаснети од страна на *Али Шир Неваи* и *Хондемир*, а починал на почетокот на XVI век кога Мухамед Шибан Хан го окупираше Херат. *З. В. Тоган*, потенцирајќи дека со името Мухамед Сијах Калем подоцна се потпишувале и други 11 сликари, без да покаже ниеден доказ, за некои потписи тврди дека припаѓаат на самиот уметник; тој исто така се обидува да ги анализира и класифицира делата на Мухамед Наккаш во албумот; но бидејќи не обрнал внимание на стилските моменти, сликите создадени од различни автори им ги припишал на истиот уметник.

Во врска со збирките во кои се наоѓаат сликите потпишани со името Сијах Калем, историчарите на уметност *М. Ш. Ипшироглу*³² и *С. Ејубоглу* го напишале следното во своето заедничко убаво обликувано

³² Мазхар Шевкет Ипшироглу е роден 1908 година во Истанбул. Оди во Германија каде ја завршува Дизелдорфската Ликмовна Академија, по што во 1929 година го напушта овој град и учи филозофија и историја на уметноста во универзитетите во Бон, Хамбург и Берлин. Во 1933 година на Универзитетот Тубинген докторираше од областа на филозофијата на тема Филозофијата на Хегел во склоп на Историскиот контекст. 1934 година се враќа во Турција и почнува да работи како професор по филозофија на Факултетот за книжевност на Истанбулскиот Универзитет (кој што инаку универзитет е основан за време на освојувачот на Истанбул Султан Мехмед Фатих). Во 1939 година ја завршува својата дисертација *Човекот кај Мартин Хајдегер и Макс Шелер*.

дело со раскошни репродукции: „Фатиховиот Албум е еден документ кој ја отсликува свеста за време на Фатиховата ера“, „Атмосферата карактеристична за Фатиховата ера провејува низ овој албум“, „И покрај несреденоста, при изборот на сликите што ќе влезат во оваа збирка одлучувачки бил еден специфичен ум, етнички вкус кој од целата Османлиска историја е својствен само на Фатиховата ера, едно апстрактно и продуховено сфаќање кое се обидува да се ослободи од умствените шаблони, кое сака источничкиот орнаментализам да го соедини со натуралистичкото сликарство“, „Во времето на Фатих вниманието повеќе се сврте кон минијатурите, а едноставните, минимално украсените, па дури и натуралистичките десени кои можат да се видат во овој албум не наидува на интерес, поради што овој албум, според општиот карактер, се поврзува со Фатиховата ера“. Овие автори во оваа книга особено истакнуваат дека како резултат на времето, во овие слики се измешани источнички и западнички влијанија. Вторите исто така напишале дека не обрнале внимание на историјатот на овие слики, бидејќи целта им била „стилска и тематска критичка анализа и утврдување на особеностите на нивната структура“. Но според *Beyhan Karamağaralı*, методот што овие два автора го употребиле во оваа своја заедничка книга посветена на Фатиховиот Албум, е многу далеку од она што се нарекува стилска критика и анализа. Бидејќи, на пример, сликите на Мехмед Сијах Калем се анализирани само од аспект на композицијата и изразот; иако за „линијата“ е кажано многу, не станува збор за линиската техника на

сликарот, а особено не за боите и карактеристиките на боењето, и најважно, не се групирани делата кои го носат истиот потпис но покажуваат стилски разлики. Во последниот дел на поглавјето одвоено за Мехмед Сијах Калем, овој уметник со својот „натуралистички поглед“ се врзува за Фатиховата ера. Неколку недоволно јасни реченици поставуваат веројатност дека уметникот можеби работел во Истанбул, но сепак не е возможно да се сфати поврзаноста меѓу Мехмед Сијах Калем и Фатих. И двата автора во наредните свои две изданија на оваа тема ги повторуваат истите гледишта и мислења. М. Ш. Ипшироглу, и во своето труд од 1964 година, во кое зборува за албумите на Диез³³ што се наоѓаат во Берлин, повторно продолжува да ги афирмира овие Сарајски збирки со името Фатихови Албуми и изнесува тврдење дека се составени во времето на овој султан. Додека пак во една негова друга книга објавена 1965 година во Минхен и 1967 година во Лондон, менува некои од своите мислења велејќи дека овие слики, за кои се мислеше дека се од Кипчачко или Кримско потекло, се поврзани со Туркистан или Маверауннехир и се создадени во XIV-XV век. Авторот стои на овој свој нов став и во делата што ќе ги објави подоцна.³⁴

Мах Lochr прифаќа дека една група слики, меѓу кои се наоѓаат и такви потпишани со името Мухамед Сијах Калем, се кинески дела или

³³ Е. Kühnel зборува за постоењето на еден албум во Берлин кој по својата содржина и изглед многу личи на овие Истанбулски албуми; овој албум, донесен во Пруската Државна Библиотека во 1817 година, бил обезбеден од страна на Прускиот Амбасадор Ф. Х. В. Диез во Истанбул, кој заедно со други дела го понел овој албум со себе во 1790-ите години. Но важно е да се напомене дека Е. Kühnel вели дека некои потписи во овој албум се среќаваат и во Истанбулскиот албум, но меѓу нив не се наоѓаат Шејхи и Мухаммед Сијах Калем.

³⁴ Исто, стр. 10.

нивни копии и дека пристигнале на Запад преку трговците кои доаѓале во кинеските пристаништа или пограничните градови. Авторот воедно вели дека потписот на сликата со број 2160/1496 укажува на името на еден ирански мајстор, а овој потпис е потписот на Мухамед Сијах Калем.

R. Ettinghausen, правејќи кратка анализа на неколку избрани минијатури, што се наоѓаат во овие албуми и други музеи и приватни колекции поврзани со овие албуми, и расправајќи околу изнесените мислења и ставови, го истражува етничкото потекло на некои од објавените слики; по изнесеното мислење околу фалсификувањето на потписите се обидува да ги утврди стиловите. Особено според етничките особини ги одделува оние минијатури на кои се претставени групи на луѓе и демони, од кои што еден дел го носат потписот Мухамед Сијах Калем, а еден дел се без потпис. Авторот доаѓа до заклучок дека овие минијатури се создадени во Туркестан, во средината или втората половина на XV век. И во една друга своја етида, Ettinghausen, четирите минијатури што ги одбрал од албумот со број 2153, ги објавува како минијатури *Дамиу`т-Теварих* во кинески стил.

E. Grube, претставите на аждаи што се наоѓаат особено во албумите со броеви 2153 и 2160 и во музеите и приватните колекции надвор од Турција, и кои што можат да се сврстат во еден ист стил и школа, ги афирмира според нивните одредени карактеристики и ги утврдува заедничките точки меѓу нив. Grube со примери докажува дека

повеќето од сликите што ги проучувал надвор од Турција се извадени од Сарајските албуми, при што потпирајќи се на тоа што многу од овие слики се наоѓаат и во сарајските албуми, односно сликите од другите музеи и приватни колекции, се директно поврзани со овие збирки, а и на сличностите и врските произлезени од споредбата што ја направил меѓу овие слики и порцеланските украси на преубавите Истанбулски зданија, изнесува тврдење според кое овие слики, кои се производи на една иста школа и стил, се изработени од страна на Турски уметници во Турција и оваа традиција која започнала во XV век го продолжила својот континуитет и во следните векови. Но истиот автор во својот напис *“Herat, Tebriz, Istanbul; The development of a pictorial style”*, објавен во 1969 година, пишува дека овие десени според својот стил не се врзуваат ниту за Турција ниту за исламскиот свет; дека се направени со цел да се употребат како украси за внатрешните и надворешните страни на кориците на книгите и особено дека се декоративни и фантастични слики; дека овој стил се родил во средината на Тимуровата епоха во Херат, а продолжил во XVI век во Тебриз. Авторот посебно во своите дела објавени во 1966 и 1969 година еден дел од минијатурите што влегуваат во иста група со оние потпишани како Сијах Калем ги простудирал во склоп на Монголскиот стил. Додека во својата книга објавена во 1975 година направил еден практичен каталог составен од голем број слики од овие Сарајски збирки; дефинирајќи ги овие слики како производ на Тимурската школа од XIV-XV век, ги поврзал со сликарската уметност на

Централна Азија. А во написот што го објавил во 1978 година, донесува заклучок дека сликите што спаѓаат во групата на оние потпишани со името Сијах Калем, се изработени во Тимуровата епоха во Семерканд. Овој автор научник сликите на Сијах Калем ги подредува во четири групи: а) Претстави од номадскиот живот; б) Слики на темни и бели луѓе, заедно со получовечки, полунадчовечки суштества; в) Примери каде се изработени вистински цинови со опашки, рогови, големи заби и очи што исфрлаат огин; и г) Минијатури на кои се претставени карактери од високи социјални слоеви, изработени под директно влијание на кинеските модели.³⁵

Е. Diez дава резиме од мислењата на Max Van Berchem во врска со албумот под број 2153 кој бил изложен на Минхенската Изложба, според кои овие албуми „наместо слики на дворски луѓе како што е случај со Иран, ја содржат поетиката на популарните фигури на коњаничките и номадски народи во степите, претстави на национални епови, сцени на лов, коњаници и животни, кои со векови биле главни теми во уметностан на Турците, Турците-Ујгури и Кина, како и демонските фигури на Карагоз“; тврдејќи дека овие слики ја рефлектираат Средна Азија од времето на Тимур кое се карактеризира со синтеза на натуралистичкиот стил на Западна Азија и стилизираноста и префинетоста на Источна Азија.

Е. Kühnel, повторно навраќајќи се на Мухамед Сијах Калем`овата минијатура на која се претставени животни во шума и која била

³⁵ Исто, стр. 12.

изложена на Иранската уметничка изложба отворена во Burlington House во Лондон во 1931 година, го менува својот поранешен став во однос на датумот и потеклото, и во овој контекст пишува дека Мухамед Сијах Калем во своите дела го оживеал номадскиот живот во Монголските степи со сите негови остри црти и моќни димензии, направил животински претстави во разни положби и ја пронашол својата оригиналност соединувајќи ги техниките на Иран и Далечниот Исток.

Авторот, во едно друго свое истражување од истата година тврди дека Мухамед Сијах Калем треба да се прифати како Турчин кој нема никаква врска со Иран; од тоа што неговите слики се наоѓаат во Сарајските збирки, се подразбира дека бил ценет во османлискиот двор; иако потписите се додадени подоцна, нема сомнение дека сите слики со неговиот потпис претставуваат една целина; дека уметникот немал директен следбеник, но хуморескниот, па и помалку гротескниот израз во неговиот стил кој е еден од оние моменти кои го карактеризираат, продолжува во понатамошниот развој на турската минијатура.³⁶

В. Gray пак, разгледувајќи ги овие албуми во склоп на иранските минијатури, во општи рамки зборува за хаотичноста на редоследот, за христијанските и кинеските влијанија во сликите, за кинеските оригинали и нивните копии; притоа тврдејќи дека овие албуми го содржат наследството на Тебриската дворска колекција, започната од

³⁶ Исто, стр. 14.

страна на *Целајирлиите*, и потоа збогатена од страна на државите на *Каракојунлиите* и *Аккојунлиите*; и дека сликите од овие албуми кои потекнуваат од XV век, биле изработени кон средината на векот во Мавераунехир и Херат. Авторот исто така во посебни групи ги подредува минијатурите кои содржат натуралистички, животински и растителни претстави, и оние кои го отсликуваат номадскиот живот; од странските влијанија кај овие слики, за кои прифаќа дека се од Централно Азиско потекло, особено се обидува да ги дефинира кинеските елементи.

Beuhan Karamağaralı, еден од најдобрите познавачи на Мехмд Сијах Калем, во едно свое почетно истражување, тврдеше дека голем дел од овие слики најпрво биле исечени од свитоци и потоа залепени во албуми, притоа велејќи дека мнозинството од овие минијатури биле изработени во Семерканд. Покрај ова тој објави и една статија која содржи библиографија и информации во врска со овие албуми, при што од албумските *Camii't-Tevarih* минијатури ги објавил и четирите минијатури кои покажуваат исти стилски особености, укажувајќи на тоа дека овие слики биле изработени во последната четвртина на XIV век како континуитет на Ујгурската традиција, споредувајќи ги сликите со познатите ракописи *Camii't-Tevarih*. Додека пак во една негова подоцнежна пулбикација пишува за врската меѓу сликите на Мухамед Сијах Калем и тарикатското³⁷ сликарство.

³⁷ Тарикат означува дервишка секта.

И *Емел Есин* во еден свој напис укажува на врската меѓу уметникот со име Сијах Калем и дервишите од редот на *Бахшии* и некои други секти.

И кон крајот на минатиот век продолжува интересот на научниот свет кон албумите со броеви 2153 и 2160 и минијатурите потпишани со името Мухамед Сијах Калем што се наоѓаат во овие албуми. Во јуни 1980 година на еден симпозиум организиран од страна на Лондонскиот универзитет, повторно се разгледани четирите албуми со броеви 2152, 2153, 2154 и 2160, при што е дискутирано околу местото и времето на изработка на овие минијатури, и влијанијата под кои творел Сијах Калем. Но не е дојдено до никаков нов и дотогаш непознат заклучок.³⁸

Сега ќе се задржиме на податоците што ги дава *Октај Асланапа*. Тој најпрво поаѓа од мислењето на З. В. Тоган според кое Мехмед Сијах Калем бил Хератски сликар и името му било „Ел хаџ Мухамед Бахши Ујгур“. Потоа наведува некои тимуридски извори каде е претставен како *Ел хаџ Мухамед Накаш* (со другото име *Бахши Ујгур*) и се вели дека починал во 1507 година. Според изворите кои се однесуваат на периодот на Тимуридското царство, Ел хаџ Мухамед Накаш или Бахши Ујгур, веројатно дошол до Ујгурската земја и во последните години се населил во Херат, дотогашен културен и административен центар на Тимуридската Империја. Тука тој почнал да работи како библиотекар на познатиот турски поет Мир Али Шир Неваи, кој исто така по потекло бил Ујгурец. Подоцна стапува во

³⁸ Исто, стр. 17.

служба кај Бајсунгур Мирза кога заминува за Ирак, а потоа оди во Хиџаз и се здобива со титулата хаџија. По ова повторно се враќа во Херат и таму починува во 1507 година.

Реномираниот турски историчар на уметноста Октај Асланапа исто така ги изнесува и следните гледишта: во овој албум, (кој во музејот Топкапи се чува под бројот ТКСМ Хз. Кт. 2153), се среќаваат 64 слики во стилот на Мехмед Сијах Калем, од кои повеќето се исечени и потоа залепени парчиња хартија, кои изворно не биле подготвени за книга, односно не претставуваат илуминации или украси за книга како што е случај главно со целото сликарство во Исламот, туку укажуваат на тоа дека се работи за чисто сликарство. Овие слики од тематска гледна точка ги дели главно во две групи: едната се одликува со Шаманистичка тематика; а сликите во другата група оживуваат сцени од степскиот номадски живот. Според Асланапа џиновите (духовите) на шаманистичкиот свет се претставени како маскирани луѓе.³⁹

Grube изнесе тврдење според кое десените и сликите од овој албум биле направени од страна на повеќе уметници во рамките на еден подолг временски период во Херат или некое друго место. Всушност овие дела, произлегувајќи од турската сликарска традиција, биле создадени во културните центри на Мавераунехир во текот на XIV и XV век, и преку разни патишта се собрани на едно место во еден албум. Педантното собирање на овие слики во еден албум укажува на тоа дека се работи за сликар кој бил познат и многу сакан во

³⁹ Aslanapa, Oktay, Türk Sanatı, İstanbul, 1997, str. 368.

Османлискиот двор. Исто така и Е. Kühnel со сигурност тврди дека „Овие минијатури од XV век, несомнено се од Турско потекло. Очигледна е разликата со Иран“. Овие слики покажуваат еден натуралистички стил со некои влијанија од сликарството на Источна Азија. Во сцените создадени со динамични потези, доминира една немилосрдна саркастична и иронична атмосфера. Асланапа е на мислење дека „овие дела претставуваат еден крајно оригинален извор за почетокот на Турското сликарство во Анадолија, но подоцна ова сликарство доживува развој кој оскудува во однос на интензитетот што го среќаваме кај сликите на Сијох Калем“. Во подоцнежните турски минијатури воочлив е гротескен израз, кој според Е. Kühnel претставува токму континуитет на Сијохкалемовиот сензибилитет. Поврзаноста меѓу сликите потпишани со името Мехмед Сијох Калем и Ујгурското сликарство, се истакнува во сличностите на демонските претстави. Жив доказ за ова е една Ујгурска слика на демон направена со порцеланско мастило на хартија, пронајдена во Хочо, и се чува во Берлинскиот музеј. Покрај демонските претстави, преостанатите слики на Сијох Калем содржат реалистични сцени, во кои можат да се видат типовите, облеката и другите карактеристики на средноазиските Турци.⁴⁰

Во Берлинската градска библиотека сè уште се чуваат четири збирки кои имаат ист карактер како Сарајските со броеви 2152, 2153, 2154 и 2160. Овие збирки од Истанбул биле однесени во Прусија од

⁴⁰ Karamağarlı, Beyhan, Muhammed Siyah Kalem'e atfedilen minyatürler, Ankara, 1984, str. 18.

страна на *Вон Диез* помеѓу 1784-1791, а потоа предадени на Пруската Државна Библиотека. Минијатурите содржани во овие збирки потекнуваат од XIV-XV век. Во албумите на Диез се среќаваат имиња на уметници како Ахмед Муса, Мир Девлетјар, Шемседин ел-Хајам, кои што ни се познати од Сарајските албуми. Но кај Диез ги нема имињата на Шејхи и Мухамед Сијох Калем. Оваа состојба покажува дека албумите не се компилирани туку така без некој редослед, дека делата и свитоците од исти уметници обично се сместувале во ист албум или приближно едни до други. Всушност познато е дека и во Кина застарените свитоци биле собирани во албуми на овој начин.⁴¹

Научниот свет за прв пат се запозна со Диез`овите албуми благодарение на Е. Kühnel. Подоцна, М. Ш. Ипшироглу ќе зборува за тоа дека лабумите наречени со заедничкото име Фатихов Албум се во сродство со Диез`овите албуми и дека сите овие 8 тома заедно се составени во времето на султан Мехмед Фатих за дворската библиотека, дека голем дел од Диез`овите албуми потекнуваат од XIV век и се претставници на Средно-Азиската, односно Источно Туркестанска уметност. Овој историчар на уметноста притоа ги проучува овие минијатури делејќи ги на следните групи: „Селчукско-Монголски“, „Кинеско-Монголски“, „Калиграфски слики“, „Цртежи“ и „Скици“.⁴²

Сега да се задржиме на исцрпниот приод на Beyhan Karamağaralı, кој поаѓајќи од севкупниот публикуван материјал за албумите и

⁴¹ Исто, стр. 19.

⁴² Исто, стр. 20.

нивната содржина, притоа земајќи ги предвид и познатите досега изнесени мислења на оваа тема, доаѓа до досега најобјективни гледишта и најподробни информации за уметноста на овој сликар, пред сè базирани на сопствени истражувања и анализи.

III. ЗА АЛБУМИТЕ ВО КОИ СЕ НАОЃААТ СЛИКИТЕ НА СИЈАХ КАЛЕМ

III.1. ОПШТ ПРЕГЛЕД НА АЛБУМИТЕ

Албумот под број 2153 ја носи туграта⁴³ на султанот Абдулхамид II и е обвинен со црвени марокен корици со димензии 35x51 см. Содржината на албумот е несредена во однос на карактерот и структурата. Без да се обрне некое посебно внимание на распоредот и редоследот, и на двете страни од сите 199 листа се сместени минијатури од разни стилови, слики отпечатени со стара Кинеска печатарска техника, слики и гравури во европски стил, една група на скици и нивни копии, кои сите вкупно сочинуваат 299 слики, како и повеќе текстови. Притоа се среќаваат дури и исечени и една врз друга залепени минијатури. Празните места што можат да се видат на некои страници, носат траги од одлепени слики. Некои минијатури што се наоѓаат во светските музеи и приватните колекции со голема веројатност се извадени токму од овие страници.

И албумот со број 2160 е во ист стил, со димензии 35.2x51.6 см, составен од 90 листа што се наоѓаат во склоп на еден том. Овој албум, кој содржи разни слики 96 на број, заедно со многубројни делови од текстови, е идентичен на оној со број 2153 од аспект на содржината и редоследот.

⁴³ Султанов калиграфски симбол кој се користел и како печат.

Во еден дел од сликите кај овие два албума се среќаваат разни имиња, псевдоними и потписи поврзани со сликарите. Еве кои се утврдени до сега: Ахмед Муса, Мир-Емир-Халил, Мир Девлетјар, Хоџа Абду`л-Хај, Фазлу`л-Лах Диване, Дервиш Мухамед, Бирадер-и Дервиш Мухамед, устад Изу`д-Дин Бирадер-и хоџа Ќар-и Накаш, Мевлана Шејх Мухамед, Шејх Ахмед Уди, Ахмед Падишах, Ахмед Лачин, Суну`л-Лах, Абдулах Диване, Абду`л-Баки ел-Бакуи, Дервиш Хасан (Семак), Ќар-Махмуд, Хурдгер, Шејхи, Ќар-и Френк, Ќар-и Мани и Мухамед Сијах Калем.⁴⁴

Секако од овие потписи нас нè интересира само она што е поврзано со името Мухамед Сијах Калем, односно какви значења носи овој потпис.

Потписот на Мухамед Сијах Калем што се наоѓа кај еден дел од минијатурите во овие сарајски збирки, не покажува секогаш ист калиграфски карактер. Исто така потписот нее се наоѓа секогаш на истото место од минијатурата. Овој потпис може да се сретне на краевите, кошињата, средината на сликите, или пак превртено, странично и вкрстено. Исто така на некои минијатури може да се воочи дека потписот откако бил нанесен на една посебна хартија се прилепувал од надворешната страна на сликата во форма на лента или бил додаван на едно коше од сликата во форма на едно мало парче. Потписите исто така покажуваат и разлики во однос на употребените атрибути што се придодадени на името: Амел-и Устад Мухамед Сијах

⁴⁴ Исто, стр. 23.

Калем, Амел-и Устад Мухамед, Мешк-и Устад Мухамед Сијах Калем, Ќар-и Устад Мухамед Сијах Калем, Ќар-и Устад Мухамед, Ќар-и Мухамед Сијах Калем и Ќар-и Сијах Калем, се до сега утврдени варијанти на потписи на овој автор. И бројот на редовите кај потписите се разликуваат еден од друг. Зборовите некогаш се пишуваат во еден ред, некогаш во два, па дури и три. Особено потписот е нанесен на секое од парчињата слики исечени и издвоени од една целина, односно композиција. Исто така, на една минијатура потписот е повторен, односно нанесен дуплирано.

Има и некои други моменти кои привлекуваат внимание во однос на потписот: Минијатурите кои го носат потписот Мухамед Сијах Калем се делат на различни стилски групи. Спротивно на ова пак, некои непотпишани минијатури од овој албум, како и некои непотпишани минијатури што се наоѓаат во светските музеи, покажуваат голема тематска и стилска блискост со еден дел од потпишаните.

Особено треба да се истакне уште еден детал: иако една скица на фигура е потпишана, минијатурата во рамките на која што се наоѓа оваа скица е непотпишана. Исто така и потписот Шејхи што се наоѓа на една скица на женска фигура во склоп на една непотпишана минијатура која покажува директно и очигледно стилско единство со еден дел од онаа целина на минијатури потпишана како Сијах Калем, како и изразите Ќар-и Устад Мухамед и Устад Шејхи Дерхем кои се наоѓаат

на една друга минијатура, претставуваат мошне интересни примери за оваа измешаност на потписи.⁴⁵

Од сево ова може да се извлече заклучокот дека потписите во овој албум можеби се додадени отпосле. Од изразот „Кар-и Ахмед Муса бејаге-и хуб сахт“, што се среќава на сликата со број 2153/35а, се испоставува дека сите овие изрази, повеќе од потпис, носат значење на белешки. Но покрај другите значења што ги носат овие белешки, тие сепак укажуваат на уметникот кој е автор на овие слики. Зборот „Устад“ (мајстор), кој главно се среќава на почетоците на овие потписи, кажува дека се работи за сликар-мајстор кој ја изработил таа слика.

Треба да се нагласи и тоа дека цртачот, бојачот и калиграфот на една иста минијатура можат да бидат различни личности, што може да биде и некакво објаснување за целокупната оваа збрка со потписите кај овие слики. Особено е важно да се напомене дека своерачните стилизирани потписи на уметниците, во турско-исламската уметност се среќаваат во најраните периоди и мошне ретко. Едно е сигурно, а тоа е постоењето на уметникот кој како потпис најчесто го користел името Мухамед Сијах Калем и кој дал крајно значајни дела како за турската, така и за исламската и светската уметност воопшто.

⁴⁵ Исто, стр. 26.

III.2. ИСТОРИЈА НА АЛБУМИТЕ И ПОТЕКЛО НА НИВНАТА СОДРЖИНА

Иако албумите се сочувани во Истанбул, не постои ни еден доказ кој би послужил како основа за тврдењето дека овие минијатури биле создадени во овој град. Доколку прифатиме дека уметникот кој го создал овој оригинален стил работел во Османлискиот двор, тогаш би требало да станува збор и за други уметници кои го следеле него. Но факт е дека во ниедно Османлиско дело не може да се сретне континуитетот и атмосферата на овој стил. Особено од обелките, типовите и географските особености, како и од неприсутноста на локалните карактеристики, а најмногу од несоодветноста на обработените теми со дворскиот животен стил и поглед на светот во времето на султан Мехмед Фатих и султан Јавуз Селим, дефинитивно се испоставува дека овие слики не биле создадени во Истанбул.

Воедно не е прифатливо ниту мислењето дека овие дела биле донесени во Истанбул во времето на Фатих. Тоа што во албумот со број 2153 се наоѓаат портрети на Фатих, не е причина за да се извлече ваков заклучок. Всушност не е позната една ваква врска на Фатих со Исток. Што се однесува до Фатих`овата победа над Аккојунлиите⁴⁶ во Отлукбели, не е пронајден ниту еден документ кој би потврдил дека притоа е запленето било какво богатство и уметнички дела од

⁴⁶ Турска држава основана во источниот дел на Анадолија во почетокот на XV век.

Аккојунлискиот двор и дека во Истанбул биле донесени научници и уметници од таму.⁴⁷

Сликарите чии што потписи се среќаваат во овие четири сарајски збирки, работеле во дворовите на државите на Аккојунлиите и Сафевиите, што се дознава од следните факти: некои од имињата на уметниците од овие албуми се среќаваат и во делото на Дост Мухамед кој пишува за уметниците што работеле во сликарската работилница на Бајсунгур Мирза; псевдонимот Јакуби што се наоѓа на една минијатура со број 32а во албумот 2153; и некои сликарски имиња познати од сарајските збирки се спомнуваат и во делата „Махбубу`л-Кулуб“ и „Меџалис“ на Али Шир Неваи. Од друга страна пак познато е дека Бајсунгур Мирза, напуштајќи го Херат заминал кај Шах Исмаил и притоа голем број уметници од Херат заедно со него заминале за Тебриз. Бајсунгур Мирза бил член на календериското мистично движење. Кога османлискиот султан Јавуз Селим влегол во Тебриз по победата кај Чалдиран, Бајсунгур Мирза го пречекал со една група календериски девриши. Поради ова се наметнува веројатноста дека овие слики, од кои што голем дел се поврзани со мистични секти и движења како што е календериското, се поврзани токму со неговата ктиторска активност меѓу сликарскиот свет, а исто така тој може да биде значајна алка на патот што го поминале овие слики од средноазиските културни центри до Истанбул. Голема е веројатноста дека Бајсунгур Мирза дошол во Истанбул заедно со голем број на

⁴⁷ Исто, стр. 30

уметници, притоа понесувајќи со себе богата колекција од слики и збирки. Уметниците кои дошле во Истанбул за време на Султан Јавуз Селим се евидентирани во дефтерите наречени *Меваџиб* што се наоѓаат во Топкапи Сарајот и повеќето од нив се од Тебриз, но меѓу имињата во овој дефтер не се среќава името Мухамед Сијах Калем.

На страниците 172a од албумот 2153 и 1a и 90b од албумот 2160 може да се види целосниот и отворен печат на султан Јавуз Селим, додека на разни други страни истиот печат може да се види подизбришан или без една половина, при што важно е да се истакне дека не се среќава ниту еден знак од постаро време. Како резултат на сево ова воопшто нема да биде погрешно да се прифати мислењето според кое најголемиот дел од содржината на овие збирки биле донесени во османлискиот сарај во времето на султан Јавуз Селим.

Во албумите има слики кои потекнуваат од различни времиња и различни места. Споредбата на димензиите на некои прачиња испоставува дека истите претходно се чувале во форма на свитоци (оние под броевите 2153/7a, 49a, 72b, 116a, 34a, 70b-71a, 18a, 19b, 94b и 95a). Некои од оние претстави типични за кинеското сликарство сè уште се чуваат во форма на свитоци, а тоа се 2153/35b, 105b, 128b, 129a, 115b-114a. Кај сите овие слики заеднички се позадината на сцената, типовите на луѓе, природата и куќите со столбови. Се претпоставува дека исечените делови од овие слики со голема веројатност биле фрлени поради нивната скапаност. А ваквиот обичај е својствен за Кина. Некои свитоци, откако почнале да скапуваат, биле

исечени и залепени во албумите. Во врска со некои други кинески слики од овие албуми Max Loehr направил едно истражување. Еден пример на кинеско печатење испоставува една многу интересна особеност. На сликата 2153/1246 може да се види како кинеските уметници работеле во сликовит шумски стил. Слични примери на едно вакво дело изработено во манир на илустриран роман се среќаваат во Трезорната библиотека на Топкапи Сарајот – приказни од „Келиле и Димне“⁴⁸ (2152/601), а исто така и во Диез'овите албуми во Берлин – Монголски принцови и принцези (Фол. 71, 43, 63). Албумите со броеви 2153 и 2160 особено се истакнуваат со слики на кои што се претставени најразновидни животни, како тигрови, мачки, кучиња и друго. Меѓу овие слики, од кои еден дел се во форма на свитоци, најкарактеристична е една група на фигури на петел. Една од овие слики е посебно значајна бидејќи дава важна насока во одредувањето на карактерот на овие албуми. Фигурата на петел на оваа слика го рефлектира мистичното гледиште и верување својствено за времето кога е направена. На оваа слика се сретнуваме со една сцена на Мирач⁴⁹. На оваа минијатура во средина е сместена фигура на петел кој стои на една маса заедно со ангели во молитвена положба од левата страна и Мухамед Џебраил (Архангел Гаврил) од десната страна. Тука белиот петел е насликан поголем од Гаврил (односно Џебраил), симболизирајќи суштество кое по својата моќ се наоѓа над Гаврил, односно на некој начин симболизира апсолутна моќ. Ова мистично

⁴⁸ Големо прозно дело, едно од најстарите во историјата на човештвото, било мошне популарно во голем дел од целиот стар Исток.

⁴⁹ Може да се објасни како еден вид на вознесение.

верување се среќава кај екстремните фракции на Шиитите. Покрај ова, во Диез`овите албуми повторно се сретнува еден петел кој ја симболизира мистичната мисла. Особено кај албумите 2153 и 2160 се среќаваат фигури на петел во различни форми.⁵⁰

Покрај овие пристуни се и претстави на гуски, патки, лебеди и соколи. Karamağaralı верува оти голем дел од овие слики со животински претстави се копии на сликите од периодот Сунг во Кина. Овој заклучок е изведен од блискоста на сарајската слика 2160/43б со плочата (две гуски) чиј автор е уметникот Chao Ch'ang кој е претставник на Сунг периодот, и сликата од Њујоршкиот Метрополитен Музеј на Уметности со број 67. 266-7/10б. Во албумите особено се пруситни претстави на змејови кои се мошне честа појава во уметноста на Сунг периодот. Можат да се сретнат многубројни и најразновидни примери на овие мотиви чиј што корен е во Таоистичкото верување.

На сликата со број 2160/61б може да се види една женска фигура качена на една риба. Овој мотив е познат од сидното сликарство на Средна Азија. Со претстави на риби особено се истакнуваат сликите 2153/93а и 93б. Познато е дека рибата одиграла важна улога во Будистичката уметност и била популарен мотив во кинеската уметност.

Копиите или сличните верзии на некои слики од овие албуми ги среќаваме и во светските музеи. На пример минијатурата со број 2153/24б која што би можеле да ја наречеме како Хунај и Хумајун, е

⁵⁰ Исто, стр. 29.

слична на онаа од колекцијата на Comtesse de Behague. И на двете овие слики, инаку изработени на платно, насликани се вљубени момче и девојка од двете страни на едно дрво, меѓу кои посредуваат две постари жени. Покрај детинестите изрази на младите, жените се претставени како мошне способни, моќни и силни. Спуштените веѓи и округлото лице со коси очи на принцезата подоцна ќе стане мошне популарен тип во уметноста на Сафевискиот период. Жените пак, со своите тенки и отсечни набори, крупни и коскести лица и тела го оживуваат Туркменскиот тип. Украсените и разнобојни облекувања на фигурите се пример на Туркистанскиот начин на облекување. Стилот со минимална сенка и хоризонтална композиција на уметникот кој покажал умешност во меѓусебната хармонија на живите и топли бои, е во духот на источно Туркистанските минијатури. Верижните планини во заден план, на тлото, исполнето со мали цвеќиња и ридчиња, му даваат една длабочина. Со овие свои особености, типични за Туркистанското сликарство, овие слики се претставници на една сликарска струја во рамките на Туркистанското сликарство во Тимуровата епоха.⁵¹

Во колекцијата Gloubew (Boston – Museum of Fine Arts, 14.542) се наоѓа една минијатура која е мошне слична со сарајската минијатура по број 2153/77a, на која е претставена една игра со коњи и сцена на лов. Оваа минијатура е сместена во една рамка во форма на лепеза и е идентична со онаа од Gloubew со своите димензии, тематика, форма и стилски особености. Во средината и на двете слики се наоѓаат

⁵¹ Исто, стр. 30.

вертикални траги како последица на тоа што биле свиткани на ист начин, што пак укажува на истата судбина што ја доживеале. Има уште еден необоен пример на оваа минијатура во истиот албум.

Повеќето историчари на уметноста не се на мислење дека сликите од овие албуми наречени Европски слики се дела на европски сликари кои дошле во Истанбул. Еден дел од нив се копии направени врз антички дела од страна на наккаши⁵², еден дел пак можат да бидат слики кои пристигнале во Истанбул или другите уметнички центри на Исток од Европа по разни патишта.

Како што е непознато каде, кога и од кого за прв пат се подготвени албумите чии денешни корици ја носат туграта (печатот) на Абдулхамид II, исто така со сигурност не се знае ниту колку сопственици смениле и на какви измени биле изложени подоцна. Присутноста на Фатиховите портрети и половичниот печат на султан Јавуз Селим, со сигурност покажуваат дека во најмала рака Истанбул е местото каде албумите биле подготвени одново, ако не и за прв пат.⁵³

⁵² Наккаш е општ израз на сликари, односно минијатуристи и орнаменталисти во традиционалната Исламска уметност.

⁵³ Исто, стр. 28.

IV. ПОДЕТАЛНО ЗА УМЕТНИКОТ

IV.1. ОБИД ЗА ОТКРИВАЊЕ НА ИДЕНТИТЕТОТ НА УМЕТНИКОТ ВРЗ ОСНОВА НА ПОТПИСИТЕ

Прецизното расветлувањето на проблемот околу потписите, односно кога, каде и од чија страна биле потпишани овие слики, по се изгледа невозможно. Инаку токму потписите кај овие слики до сега многу пати залажале некои историчари на уметноста и го довеле до погрешни заклучоци. Од тоа што некои потписи се скратени, може да се извлече заклучокот дека нанесувањето на потписите било направено пред последното средување на албумите.

Кога се проучува личноста на еден уметник, нормално е, па дури и неопходно да се земат предвид сите дела што го носат неговиот потпис. Но тоа што потписот Мухамед Сијох Калем е нанесен отпосле од страна на некој друг создава проблеми во дефинитивното утврдување на уметниковиот идентитет. Очигледните стилски разлики меѓу минијатурите што го носат истиот потпис, покажува дека овој потпис укажува на повеќе различни уметници. Оваа состојба создава тешкотија во прифаќањето на Мухамед Сијох Калем како конкретна личност. Конфузноста не се состои само во ова. Како што наведовме неколку примери претходно, неколку минијатури потпишани како Шејхи и повеќе непотпишани минијатури, покажуваат исти карактеристики со повеќето минијатури што го носат потписот

Мухамед Сијах Калем. Кон овие треба да се придодадат и некои парчиња кои преминале во светските музеи и приватните колекции. Откако се заклучи дека карактерот и стилот на буквите употребени во потписите не претставува никаква основа за класификација или разграничување на овие слики, стана неизбежно проучувањето и на другите минијатури надвор од сарајските збирки. Со други зборови, единството на потписите претставува само една појдовна точка, додека суштинските прашања мораат да бидат решени со сеопфатна анализа на оваа навистина комплексна целина од минијатури.⁵⁴

⁵⁴ Исто, стр. 34.

V. ЗА СЛИКАРСТВОТО - ВИЗУЕЛНИ ЛИКОВНИ СОГЛЕДБИ

V.1. КАРАКТЕРОТ НА ОВИЕ МИНИЈАТУРИ

Како што веќе нагласивме, сè уште недостасуваат целосни научни објаснувања за уметникот, потеклото, школите од кои произлегле, времето на изработка, како и меѓусебната поврзаност на овие минијатури. Но за да може да се одреди нивниот квалитет и значење од аспект на историјата на уметноста, во најмала рака треба да се лоцираат во рамки на едно одредено време и простор. Токму тука оскудуваме во однос на историски документи. Единствен извор на кој што можеме да се потпреме се самите минијатури. Како што е познато, секое уметничко дело се создава во една средина со природни, историски и социјални особености. Затоа во секое дело може да се најде карактерот на една културна средина. Во тој случај она што треба да се стори, пред сè, е утврдувањето на меѓусебната врска на минијатурите една со друга, како и особеностите на културната средина што ја рефлектираат; а потоа, обид за вреднување на овие особености во склоп на одредено време и простор.

Сличностите и различностите меѓу овие минијатури што особено се истакнуваат во тематиката, типовите, облеката и стилот, се токму тие елементи кои претставуваат основа за класификација на темите,

уметниците и стиловите кај целината на минијатури кои го носат потписот Сијах Калем.

Минијатурата, како најпопуларна сликарска форма во исламската уметност, скоро секогаш, тематски е поврзана со некој ракопис. Поради ова една сцена од некоја минијатура, може точно да се протолкува само во рамките на целото дело, вклучувајќи го ракописот. Темата кај минијатурите за кои не се знае на кој ракопис припаѓаат, веќе не објаснува одредена целина, туку претставува само една епизода, или обична сцена од битка, лов, борба, дневен живот, церемонија или пејсаж. Вакви се сите минијатури на кои се наоѓа потписот на Сијах Калем. Токму тука се наметнува веројатноста дека спротивно на источничките, а особено на исламските сликарски традиции, сликите на Мухамед Сијах Калем не биле изработени за да украсуваат некој ракопис, туку се чисто сликарство.⁵⁵

Врските меѓу димензиите, стиловите, текот на настаните, хероите, фигурите, типовите, облеките, декорот и другите елементи на минијатурите од еден ракопис, помагаат случајно составените минијатури да се класифицираат според ракописот на кој припаѓаат. Воопшто не е тешко пропорционално да се идентификуваат и утврдат минијатурите од оние ракописи чии теми и други примероци се познати. Особено по анализирањето на албумите 2153 и 2160 уврдени се ракописите на кои припаѓале повеќето минијатури. Но не можеше да

⁵⁵ Исто, стр. 38.

се најде никаква врска меѓу сликите на Мухамед Сијох Калем и некој познат ракопис.⁵⁶

Овој измешан материјал на Сијох Калемови дела може да се подели во три групи: свитоци, слики и илустрирани книжевни текстови. На овој начин се обработени голем број на непознати свитоци, слики и некои делови од илустрирани текстови, при што, дојдено е до сознание за нивниот карактер. (Во „Бабурските Мемоари“ се зборува за тоа како разни песни и сл. На пазарите биле изложувани така што биле закачувани на сидови или столбови. Тоа што овие слики не биле наменети за некој ракописен текст, наметнува веројатност дека можеби и тие биле изложувани на овој начин).

Фигурите во овие минијатури покажуваат различни етничко особености. Резултатите од определувањето на физичките карактеристики на поединечните типови, како и од утврдувањето на историските и социјалните односи меѓу нив, би помогнале да се решат прашањата околу потеклото и периодот кога настанале овие минијатури. Но сè уште оскудуваме во однос на историски и етнолошки истражувања и анализи кои би ни расветлиле многу работи на овој план. Покрај ова, не задоволувајќи се само со укажување на ова прашање, преку опсервации и компарации ќе се обидеме да ги утврдиме карактеристиките на типовите и да ги пронајдеме врските меѓу овие минијатури според овие карактеристики. При класифицирањето на типовите од голема важност е да се внимава на

⁵⁶ Пак таму.

стилските особености на уметникот и индивидуалните поединости. Бидејќи различните уметнички струи и тенденции влијаеле врз создавањето на овие типови. (Додека еден уметник претерано истакнува, па дури и деформира разни органи на телото и индивидуални особини, другиот ги идеализира или генерализира типовите и поединците). Овие фактори, иако ја олеснуваат стилската класификација, од друга страна не помагаат во расветлувањето на етничкото потекло на типовите.

Кај овие минијатури се истакнуваат апстрактни суштества како што се ангели, демони и аждаи. Ангелите, бидејќи од човечките претстави се разликуваат само по тоа што имаат крилја, треба да се сврстат во иста типолошка група со човечките фигури; демоните пак, покрај тоа што се поинакви од човечките типови, треба да се разгледаат посебно бидејќи поседуваат апсолутно различен карактер.

Типовите утврдени според очигледните особини, не претставуваат сами по себе доволни докази за утврдување на потеклото на минијатурите. Но сепак даваат важни информации кои ќе дадат насока на овој план. Особено, помагаат во разликувањето на уметниците кои се потпишувале со истото име и поделбата на минијатурите во повеќе подцелини.⁵⁷

Изгледот на насликаните карактери, кој претставува целина од разновидна облека и реквизити како разна гардероба, ремени, турбани, чорапи, обувки, шалови, шамии, обетки, алки, бастуми, и др., со своите

⁵⁷ Исто, стр. 40.

оригинални и богати форми и бои привлекува внимание уште на прв поглед. Затоа тука ќе нагласиме дека токму облеката на насликаните ликови претставува значаен елемент во утврдувањето на потеклото и расветлувањето на овие минијатури, поради што подоцна подетално ќе ја разгледаме.

Стилот претставува целина од техника, боја, композиција, форма и изразни особини на еден уметник. Тоа што некои од овие елементи покажуваат исти својства кај различни стилови, може да се објасни со присутноста на фактори кои неизбежно влијаат во исто време врз различни уметници. Овие фактори ги опфаќаат природните услови и социјалните обележја на средината во која се наоѓа уметникот. Климата, боите на средината и пејсажот, културата, традициите, животниот стил и социјалните збиднувања директно или посредно влијаат на сензибилитетот, линијата, боите, тематиката, типовите кај еден уметник. Отсликувањето на средината во стилот, како природен процес, ги поврзува меѓусебно уметниците од иста средина. Поради ова анализата на еден стил и утврдувањето на факторите кои влијаеле на него, покрај особеностите на уметникот, го објаснува и природниот и социјалниот карактер на средината во која тој живеел, како и неговата врска со другите уметници.

Тематиката, етничките типови и облеката кај овие минијатури биле заеднички материјал за повеќе уметници. Од оваа гледна точка не можат да се земат како директна основа за разграничување на уметниците кои го користеле истиот потпис. Особено ако се земе

предвид дека понекогаш во една минијатура различните типови и облека се среќаваат заедно, ќе стане јасно дека овие елементи нема да помогнат да се дојде до никакви конкретни резултати направени според била каква класификација. Тематиката, типовите и болеката, можат да помогнат делимично, и тоа само во класификацијата на минијатурите според целините на свитоци и слики, како и во утврдувањето на врските помеѓу уметниците. Стилот пак, вклучувајќи ги сите влијанија што ги носи, претставува една творечка личност. Бидејќи кога ги класифицираме минијатурите во групи според нивните стилови, во прв план би ги утврдиле уметниците. Меѓутоа сите овие елементи се измешани еден со друг кај овие минијатури. Типовите и болеката го нагласуваат стилот според цртежот, изразот и боите. Од оваа гледна точка неопходно е стилот да се анализира заедно со другите елементи. Оваа неопходност, во исто време, создава можност за утврдување на тематската и типолошката врска меѓу минијатурите кои покажуваат стилско единство, а следствено и за класификација на сите дела. Историчарот на уметност Beyhan Karamağaralı во својата исцрпна анализа, ги утврдил различните стилски групи и ги открил заедничките елементи и особини меѓу нив, како и врските меѓу уметниците, односно школите, центрите и периодите на кои припаѓале.

Сега ќе направиме анализа само на онаа стилски најкарактеристичната, најтипичната, најинтересната и најоригиналната група на минијатури од сè она што го носи потписот Мухамед Сијак Калем, која стилски припаѓа на една творечка личност. (Тука повторно

ќе нагласиме дека од оваа анализа ќе бидат исклучени поголемиот дел на минијатури што го носат потписот на Мухамед Сијах Калем поради стилско несоодветствување со оваа потесна група, а ќе бидат вклучени некои минијатури кои не го носат неговиот потпис а стилски се сродни со оваа група, меѓу кои некои носат различен потпис (Шејхи), или не се воопшто потпишани. Во оваа потесна група на анализирани минијатури ќе влезат и такви кои не се чуваат во Сарајските збирки, туку во светските музеи и разни приватни колекции, а стилски и естетски се потполно дел од оваа група).⁵⁸

⁵⁸ Исто, стр. 42.

V.2. АНАЛИЗА НА МИНИЈАТУРИТЕ

Оваа група на минијатури што ќе биде обработена опфаќа вкупно 31 минијатура, од кои сите се изработени на хартија (инаку има некои слики на Сијах Калем кои се на свила).

Делата од оваа група на минијатури со исти стилски особености, откако биле исечени од поголеми свитоци и слики, ги изгубиле оригиналните димензии и добиле различни пропорции.

Сегашните димензии на еден дел од минијатурите се менува приближно меѓу 16.5-17.5 см. Должина и 24-25.5 см. Ширина. Се претпоставува дека широчините биле подесувани при нивното сместување во албумите и дека димензиите одговараат една на друга случајно, додека односот меѓу нивните должини покажува дека биле исечени од свитоци. За жал некои мотиви не е возможно да се залепат и спојат на местата каде биле исечени од поголемиот свиток, како што е случајот со минијатурите на свитоците Шума и Свadbена поворка. Но на некои слики одредени конкретни ликови се повторуваат како на филмска лента. Ваквите слики имаат форма и манир на стрип, односно имале за цел отсликување на извесни настани во форма на свитоци, односно ролни во кои се развива одредено дејство епизода по епизода.

На сликите со броеви 2153/29a, 3861, 3862, 736, 84a, 926, 113a, 152a, 105a и 2160/10a, гледаме како исти ликови на различни слики разговараат со различни луѓе или пак истиот лик се среќава во

различни пози и положби. Овој момент упатува на размислување дека овие свитоци се поврзани со конкретни личности.

Некои слики ги имаат следните должини: 2160/10a – 17.5 см; 2153/926 – 18 см; 2153/29a – 17.4 см; 2153/84a – 16.5 см; 2153/736 – 16.5 см; а сите освен 2153/29a се со широчина од 25-25.5 см. Се смета дека широчините на сликите биле подесувани според широчината на албумот при нивното сместување во него, но и должините кај овие слики се мошне слични една со друга. Факт е дека свитоците биле залепени во албумот кога веќе биле остарени, поради што логично е тоа што некои парчиња се крајно оштетени и изгубени.

Што се однесува до големите разлики што се среќаваат меѓу должините кај некои минијатури, најверојатно се поврзани со оние сцени кај кои се исечени делови од некои фигури и мотиви. Димензијата на сликата 2153/646 е 23x48 см. На десниот горен агол од оваа слика може да се види дека една фигура од половината надолу е исечена и извадена. Ако се земе предвид дека оваа исечена фигура доживеала скратување од 5 см во споредба со другите фигури и делот што останал, сликата дава димензии од 28x48 см што може да се објасни само во рамките на димензиите кои ги имал свитокот од кој е исечена.

Димензиите 16.7x20.5 см. кои ги има минијатурата со број 2153/38a4 се зголемуваат за уште 7-8 см. ако се пресметуваат и исечоците, односно должината се зголемува до 27-28 см. Со доза на резерва може да се каже дека оваа тесна, но мошне долга слика била

свиток. Постои и тврдење дека еден дел од поединечните фигури со мали димензии биле исечени и извадени од свитоци или слики без да се наштети на нивната целина, односно композиција. Се наметнува и веројатноста дека еден мал дел од сликите биле изработени како скици или самостојно.⁵⁹

Како што потенциравме и претходно, доколку не е позната темата на ракописот или целиот свиток од кој се извадени сликите, не би можело целосно да се протолкуваат настаните или дејствието на сликата, при што истата ќе мора да се објасни едноставно како обична сцена. Овие слики ќе мора да ги разгледаме на овој начин, иако кај некои се работи за тенденција кон прикажување дејство или континуитет од настани.

Овие слики сведочат за пристуноста на една мистична врска која укажува на тематското единство меѓу фигурите од некои слики. Оваа мистична позадина од денечен аспект не може да се утврди точно на која секта се однесува. На минијатурите со броеви 2153/27a, 23a, 37b, 38a1, 128a, 129b2, 2153/29b и 38b3, со голема веројатност уметникот се обидел да претстави еден настан што се случил меѓу календерските дервиши. Исто така многу се интересни синооките, црвенокосите, црвеникави фигури од сликите со броеви 2153/28b3 и 2153/128a.

Фигурите на луѓе и демони главно се среќаваат во жанровските сцени. Главните теми кај овие минијатури се следните: дневен живот и работа (2153/23b, 38a4, 65a, 73b, 2160/14a); сточарство (2153/38b1, 84a,

⁵⁹ Исто, стр. 48.

113a); средби (2153/29a, 37a3, 38a2, 152a2, 92b, 106b, 128a, 140a, 152a, 2160/10a); претставувања (Мартеау-Вевер, PI, LIV); забава, музика и гозби (2153/37a2, 112a); танц (2153/34a1, 64a); патувања (2153/38b1, 37b1); и други. Покрај овие, се среќаваат и мошне интересни сцени како што се *Заробување на еден демон*, *Демон киднапира човек* и *Човек се скаменува*.

Меѓу она што најмногу привлекува внимание кај овие минијатури се и претставите на демони. Персиското, индиското, кинеското, тибетанското и јапонското сликарство изобилува со претстави на демони кои секогаш ја симболизирале темнината и лошите духови. Џиновите (лошите духови) имаат важно место во Шаманизмот, Браманизмот, Хиндуизмот и Ламаизмот. Меѓу народот во секоја област на Азија се присутни разни легенди во врска со демоните за кои се зборува како страотни суштества; демоните киднапираат луѓе, се борат против човекот, организираат разни ритуали.

Да не беа пронајдени непотпишаните минијатури со броеви 2153/37a2 и 129b2, на кои е претставено како еден демон киднапира еден човек, не ќе можеше да се воспостави тематската врска меѓу демоните и луѓето во оваа стилска сродна група на Сијак Калем'ови минијатури, односно на овој начин се утврди дека еден ист уметник е автор како на сликите со демони така и на една група слики без претстави на демони, од кои и двете групи се дел од ист циклус. Тоа што човечката фигура од оваа минијатура покажува целосна сордност

со човечките фигури од другите минијатури во поглед на типот, облеката и стилот, ги соединува овие две различни суштества во рамките на иста тематска целина.⁶⁰

На некои минијатури се наоѓа сам човек (2153/23a, 271, 2153/33a) или сам демон (2153/48a). Тешко е прифатливо дека овие се исечени и одвоени од некој натпис или свиток, односно дека се поврзани со некоја поширока сцена или настан. Овие фигури најверојатно изворно биле изработени како поединечни слики. Само со анализа и толкување на нивните движења, гетсови и мимика би можело да се замисли некој настан, сцена или дејство од кое тие можеби се дел.

Кај оваа најкарактеристична група на Сијак Калем'ови минијатури се среќаваат два различни типа на човечки фигури, и демоните како посебен тип. Ќе се осврнеме поединечно на карактеристиките и на двата типа, а потоа на демоните.

1. Првиот тип, главно, има краток или среден раст; телото е крупно и коскесто, дебело и здепасто, високо. Главите се мошне големи во однос на телото, односно со ненајпрецизна пропорција. Челото, кое може да се види кај мал дел од фигурите, е тесно и наклонто наназад. Задниот дел од черепот е испакнат. Тешко е да се анализира косата бидејќи некои од главите без капи се изгребани. Кај оние што може да се види, косата е црна, обелена и црвеникава. Некоја е права, некоја локнеста, некоја пак виткана. Лицата, одбележани со дебели извиени црти една врз друга, имаат црвеникава од сонце изгорена кожа,

⁶⁰ Исто, стр. 48.

испакнати јаболкници, полн облик и се груби и грди. Крупните, кај некого многу отворени очи, се бадемасти и коси. Ирисот, кој е посебно нагласен, кај повеќето е црн, а поретко син. Правите дебели веѓи се блиску до очите. Кај некои носевите се дебели и сплоснати, кај некои пак пропорционално остри; устите се големи и без форма. Брадите се црни, обелени или црвеникави; долги, кружни или остри; мустаќит се дебели, прави или свиснати. Се среќаваат и голобради. Рацете го зграпчуваат тоа што ќе го фатат небаре канци, поради што се крупни и силни. Босите нозе се крупни, прстите се со долги нокти и искривени. Фигурите на жени и деца, кои се во значително помал број, ги покажуваат истите карактеристики.

2. Вториот тип на машки и женски фигури се разликуваат од првиот тип по тоа што имаат темна боја на кожата. Главата, брадата и мустаќите се црни или обелени, долги и прави.

3. Демоните, како имагинарни суштества, секако дека не носат особини на некој човечки тип или некој вид на животно својствени за одредено географско подрачје. Но и покрај ова, факт е дека постојат разлики помеѓу демонските типови кај различни културни средини.

Демоните кај оваа потесна група на Сијах Калем`ови минијатури најчесто се во движење, енергични, страшни суштества полни со моќ. На главата имаат дебели, гранчести рогови, како и перја на ушите и колената. Одвај се приметуваат нивните кратки и ртки коси. Веѓите се бујни. Некои од очите исфрлаат пламен со кој ги покриваат веѓите. Лицата се полни, носот сплоснат и прав. Градбата на лицето и телото,

со своите основни црти потсетува на луѓето од првиот тип. Кај еден дел од демоните може да се види долга, бујна, црна или бела брада. Големите и остри заби кои излегуваат од усните ја зголемуваат страотијата на ликот. Носете се крупни и смотани. Повееќето имаат прави опашки, кои кај некои завршуваат со глава на аждаја (односно змија). Главите на аждаи што се наоѓаат на краевите од опашките учествуваат во борбите.

На прв поглед демоните изгледаат мошне различни еден од друг. Тука се огледува тенденцијата на уметникот да креира различни типови на демони со посебни карактерни црти, спротивно од човечките фигури кои се повеќе генерализирани. Но сепак секој демон со некоја особина личи на друѓиот (боите, наборите на облеката, обликот на усните, алките закачени на рацете и нозете, како и други органи и елементи), со што сите се меѓусебно поврзани и припаѓаат на истата група фигури.⁶¹

Ќе ја разгледаме облеката кај мажите, жените и демоните со цел да ги утврдиме нивните карактеристики, односно да создадеме поцелосна, појасна и подетална претстава за ова сликарство и неговото потекло.

1. Кај машката облека доминира кожувот кој е прав, неукрасен, од дебело платно со астар, личи на раскошна наметка, едноделен е, и го покрива целото тело заедно со рацете и нозете. Формата на кожувот е едноставна и ненакитена. Јаките (крагните) главно се големи и превртени. На минијатурите со броеви 2153/54а и 113а може да се види

⁶¹ Исто, стр. 52.

како подигнатите јаки го покриваат целиот врат. Кај некогаш облеката е отворена однапред до под градите, кај некогаш до половината, кај некои од глава до пети. Кај некои, кај делот каде се отвора здолништето, се приметувва внатрешната облека која со својата боја претставува контраст со кожувот (2153/1066). Здолништето се простира се до над стопалото (2153/3861), до петиците, па дури и до земја (2153/153a). Ременот, кој се врзува со цел елегантно да ја присобере облеката, како и големите превртени јаки, имаат иста боја со астарот, но различна од облеката. Поретко наместо ремен се употребува и декориран појас. Раскошно извиените ракави, се долги дотолку што се веат околу рацете (2153/926). На секој дел од облеката се наоѓаат карактеристични релјефовидни набори кои некаде се спуштаат исправени, некаде пак се извиени (2153/37a3, 65a, 736, 1066, 152a). Словите на испакнатите набори кои се издолжуваат непрекинато и паралелно еден на друг, се рарануваат според телесните движења, некогаш се збиваат, некогаш пак создаваат широки површини. Употребата на богат израз при претставувањето на вијугавите набори и нивното пренагласено потенцирање и истакнување, несомнено е еден од највоочливите моменти кај естетиката на овој уметник. Облеката на минијатурите 2153/1066 и 113a е отворена и нема јаки од глава до пети. Здолништата се истркавани од напред кон назад. Облеките на претходно спомнатите минијатури објавени од страна на Мартеау-Вевер претставуваат ваљријанти на овој тип.

2. Чакширите и шалварите исто така се честа облека кај типовите на овие минијатури. На мин ијатурата со број 2153/3862 може да се видат шалвари со широки ногавици под здолништето на наметката, како и еден стегнат чакшир под колената на една минијатура објавена од страна на Мартеау-Вевер (MV. PI. LIII).

3. Скутините се исто така значаен дел од облеката на овие минијатури. Кратките скутини кои повеќе се среќаваат кај црните фигури и се простираат до коленото, а се извиени кај струкот, се прави и неукрасени, сошиени со астар од дебело платно. Наборите во форма на снопови што се брануваат според телесните движења и му даваат раскош на здолништето, со својот изглед и колорит ги носат истите карактеристики со првиот тип на човечки фигури за кои стана збор. Истото може да се каже и за шаловите што се среќаваат кај некои фигури.

4. Аткиите⁶² се тенки долги платна исклучиво со украсна намена. Се нагрнуваат на рамењата при што краевите им висат нанапред или наназад (2153/27a, 37a2, 38a2, 128a, 140a).⁶³

Оној дел од гардеробата што се носи на глава исто така покажува разновидност и е неодминлив дел од сликарскиот свет на Сијах Калем, а воедно е значаен елемент кој го посочува времето и местото на изработка на овие слики:

⁶² Најразновидни раскошни шалови со разни форми.

⁶³ Исто, стр. 54.

1. Турбани. Турбаните сее направени од влакно или од волна и главно се стеснуваат од доле па нагоре. На врвот имаат украс (2153/236, 84a, 2160/14a).

2. Замотки. Во основа замотките се кратки турбани направени од влакно, волна или крзно. Една третина од турбанот е замотан со платно, чии краеве висат од страна (2153/29a, 3862, 926, 105a, и други).

3. Борки⁶⁴. Ова се еден вид на капи направени од тигрова, леопардова или некоја друга кожа. Горните делови се остри или округли, а на врвот имаат украс од птичје перо (2153/27a, 926).

4. Посебни видови на капи. Во оваа посебна група на капи се среќаваат разни варијанти на сите претходни три типа, а покрај нив и Хивскиот калпак⁶⁵ (2153/33a) и разновидни украси за глава (2153/3861, 736, 2160/10a).

Сега за обувките.

1. Чизми. Гломазните и големи чизми се покриени со испакнати набори во форма на меѓусебно паралелни, хоризонтални алки кои се протегаат од подигнатите врвови од краевите. Наборите, со својот израз и сенка ги покажуваат карактеристиките на типичните набори кај облеката на сите слики од оваа група. Тие воедно се во хармонија со обелката и во однос на своите бои. Долниот дел од чизмите се украсени со клинци и железо (2153/29a, како и на минијатурата што се среќава кај Мартеау-Вевер).

⁶⁴ Во оригинал - börkler.

⁶⁵ Карактеристична крзнена капа.

2. Влечки. Ова се една група на лесни однапред отворени обувки (2153/3861, 3862, 152а, 113а, 2160/14а; Мартеау-Вевер Pl. LIII, LIV). Врвовите на влечките се воедно и остри и благо заоблени. На горниот дел од скоро сите има мал јазик. На двете минијатури објавени од страна на мартеау-Вевер, врвовите на обувките се издигнати. На овие минијатури, како и на онаа со број 2153/3861, јазиците се тенкии долги, и сместени на задниот дел од влечките, односно на потпетиците. Наборите што можат да се видат на овие влечки со својот начин на изработка потестуваат на наборите од чизмите и болеката.

Женската облека од машката главно се разликува само по големите покривачи со кои жените ги покриваат главите. На нозете имаат исти сандали како оние кај мажите.

Што се однесува до облеката кај демоните, сите носат скутини за кои стана збор претходно. Главата, телото и нозете кај сите демони е откриено. Само кај некои се среќаваат аткии или шалови (2153/646). Повеќето демони на рацете и нозете носат жолти или позлатени алки.⁶⁶

Сега да се задржиме на стилот кај овие минијатури. Кај еден дел од минијатурите површината на хартијата, односно позадината е оставена необоена. Додека пак кај некои таа е обоена со мошне светли тонови на гри-зелено или гри-розево. Тлото главно е празно. Само кај неколку можат да се сретнат камења и дрвја (2153/105а, 113а, 736). На двете минијатури објавени од страна на Мартеау-Вевер, тлото е покриено со детелини распрскани по површината. Но на ниедна

⁶⁶ Исто, стр. 42.

минијатура нема линија што би го определила просторот, односно хоризонтот. Сцените не се пополнети. Дури и кај сцените на кои се претставени голем број на фигури, оставени се широки празнини помеѓу фигурите (на некои слики во празнините е сместен некаков предмет или развиорено парче платно кое лбди во воздух). Ова е одлика на сликаровиот сензибилитет, која укажува на уметниковата склоност кон истакнување и потенцирање на фигурата. Но ова не значи дека сликарот ја запоставува и сликата како целина. Може да се каже дека на некои слики токму големите празнини меѓу фигурите носат некаква „мистична“ функционалност. Сликите привлекуваат внимание како целина, сите фигури и детали на сликата вклучувајќи ги и празнините сочинуваат една идеја, односно сите заедно доловуваат еден одреден настан или заеднички создаваат една карактеристична атмосфера.

На повеќето минијатури се претставени групи од по две или три фигури. Мал е бројот на оние со една или голем број на фигури. Постои веројатност дека некои поединечни фигури се извадени од некоја поголема композиција. Фигурите главно се поставени на едно исто ниво дна по една, притоа внимавајќи некоја да не покрие друга. Оваа тенденција се среќава дури кај сцените со борби. Што се однесува до ставовите, на истата слика некои се во анфас, а некои во профил (2153/3862, 38a2, 65a, 2160/10a). Тука се огледува една тенденција да се создадат кружни движења преку положбите на ставовите кои асоцираат на вртење на главите. Но бидејќи сите фигури се подредени на едно

исто ниво, стремежот да се долови кружно движење, односно разговор меѓу тројца кои приктоа се движат, може да се каже дека не е потполно успешен.

Кај групите од по двајца, преку движењата на главите и телата, погледите, мимиката или гестовите, истакнат е односот меѓу фигурите (2153/29a, 3862, 1066), 128a). Кај групите од по тројца многу често две од трите фигури се полбиски еден до друг, или поврзани во однос на вниманието (2153/38a2, 926, 112a, 152a, 2160/10a). Третата фигура, која е оставена сама, остава впечаток на пасивен посматрач или случајно се нашла во сцената. Композициите со поголем бр број на фигури, се составени од повеќе подгрупи од по двајца или тројца, кои меѓусебно не се корелирани. Овие подгрупи, кои се делови на поголема композиција, слични со оние од по двајца и тројца за кои стана збор пред малку. Како исклучок, на минијатурата со број 2153/236 се чувствува како вниманието, интересот и движењата ги поврзуваат поединечните групи во една целина. Но тука не станува збор за една типична централна композиција составена од повеќе соединети подцелини, односно за класична структурализација. Може да се каже дека уметникот во однос на целосната структура на сликата, нее ги надминал групите од по двајца.⁶⁷

Композицијата можеби била слабост на овој уметникот, но затоа истиот крајно креативно и успешно ги слика телото, рацете, нозете и главата во разни движења и од различни аспекти (2153, 3461, 140a). Со

⁶⁷ Исто, стр. 57.

помош на стаповите во рацете на фигурите остварил разни интересни облици ан ставови и движења (2153/23а, 29а, 3862, 48а, 84а, 106б, 152а). Поттикот за иновации го натерал уметникот да не се задоволи со природните положби на седење, стоење и одење, и да се насочи кон интензивни и контрастни движења, односно ставови кои немаат врска со реалноста; Сијак Калем воопшто не се двоуми кога на телата и особено нозете им дава чуден изглед, што оди до степен на деформација (2153/27а, 34б1, 3862, 140а). Кај овие движења важна улога игра и желбата за создавање на еден специфичен волумен, односно масивност. Фигурите изгледаат полно и вознемирено небаре федер кој секој момент е спремен да се испразни. Овој динамизам може да се почувствува кај сите органи поединечно. Особено цртите на лицето изразуваат бес, вчудоневиденост и страотност. Уметникот се обидува да ја долови крајната точка на телесната и духовната тензија. Следствено на оваа тензија контурите и линиите се остри и цврсти. Фанатичноста се огледува и кај заоблувањата и наборите. Целини од паралелни набори кои меѓусебно се сечат, ги опфаќаат лицата, телата и облеката.

Наспроти овие карактеристики, боите се ограничени и смрзнати. Но сепак низ сликите провејуваат разни бои со разни тонови, од темно црвена до алова и бордо; од тегет сина до светло сина и туркоазна; разни црвеникави, кафеави и зеленкасти нијанси на црната боја. Боите се употребени на тој начин што секогаш создаваат контраст. Боите се чисти и блескави само кај малите површини (2153/84а, 196б).

Уметникот, особено на широките површини, со цел да ја долови саканата испакнатост и релјефност на наборите најпрво ги аннел линиите со кои ги определил слоевите, а потоа употребил сенка по пат на разни тонови добиени со нанесување на боите една врз друга или со мешање. Поради ова боите се затемнети и замрзнати. Според Beyhan Karatağaralı, од овие мешања на бои се родила и една сосема нова боја која би можела да се нарече гри-беј (2153/3861).⁶⁸

Сега да се осврнеме на овие минијатури така што ќе се обидеме да го расветлиме нивниот однос со културната средина во која се создадени и која ја отсликуваат.

Овие исончани, остарени лица; средно високи здрави тела со крупни коски; силни, крупни раце небаре канџи; и проширени, деформирани боси нозе, отсликуваат една сурова борба за живот што се одвива во екстериер-природа.

Само кај две од минијатурите се среќаваат по едно дрво, исушени мали тревници поставени понекаде. Независно од ова, тоа што тлото е оставено целосно празно, укажува на еден свет на неплодни степи. Од тоа што кај ниедна минијатура нема било каква линија која би го доредила просторот, односно хоризонтот, се изведува заклучокот дека овие степи се толку големи што се простираат во далечина колку што може да види окото, односно дека се работи за широки и рамни пространства. Исто така може да се каже и тоа дека уметникот не го интересирале деталите на природната околина.

⁶⁸ Исто, стр. 61.

Ликовите секој миг се наоѓаат во будно внимателна состојба и постојано движење, дури и оние што седат изгледаат спремни за акција. Скоро сите изгледаат раздражливо и со остар карактер. Овие особини се типични за номадството.

Начинот на облека кај ликовите е целосно во согласност со степската клима, која се карактеризира со големи топлотни разлики меѓу зимата и летото, денот и нокта. Облеката исто така укажува на номадскиот начин на живот, го отсликуваат животот на номадите кои живеат во пуста степа, како и на дервишите.

Со помош на етнологијата и етнографијата можно е да се утврдат местоположбите на овие степи и идентитетот на овие номади. Претходно наведените особености на овој тип, а особено неговите бадемасти коси очи и истакнати јаболкници, укажуваат на област која се простира од внатрешна Анадолија и Маверауннехир до Тибет и Кина, а која се вика Туркистан.

Според Beyhan Karamağaralı, темните ликови на минијатурите, и покрај бојата на кожата, интересно дека немаат типични црнечки особини.

Што се однесува до облеката кај минијатурите, ќе кажеме дека станува збор за облека која до најскоро време е употребувана на истото подрачје од внатрешна Анадолија и Маверауннехир до Тибет и Кина, што го зацврстува мислењето спорд кое овие минијатури дефинитивно припаѓаат на оваа област, односно се дел од нејзината култура и уметност. Во било која репортажа за Туркистан може да се сретнат

потомците на овие номади кои ја носат истата облека, како и карактеристиките на овие степи. На пример борките (кожни капи за кои веќе стана збор) се капи карактеристични за Туркистан, исто како што и носењето перја или украс на капата е стар турски обичај.⁶⁹

Тука ќе се задржиме и на демонските претстави. Како последица на тоа што религиите и легендите во Азија се измешале една со друга, слични верувања и легенди во врска со демони се среќаваат во секоја област. Но замислата и дескрипцијата на демоните е различна кај секое подрачје. Демоните на овие минијатури се претставени како суштества со градба на корпулентен човек, крајно подвижни, нападни и страотни. Иако типолошки се среќаваат некои сличности со демонските претстави од подрачјето на Иран, изразот е целосно посебен. Демоните од подрачјето на Иран не се подвижни, енергични, нападни суштества кои шират ужас. Може да се направи една паралела помеѓу мотивот на киднапирање на човек кај овие минијатури и индиските џинови и браманските легенди, иако типовите и изразот покажуваат очигледна разлика. Сијах Калемовите демони, со својата динамичност и ужас, потсетуваат на демонските претстави во тибетанското и кинеското сликарство до VX век. Но типолошката разлика е евидентна и во овој случај. Поради севе ова, најприфатливо е да се каже дека овие демони припаѓаат на Туркистан, област опкружена од Иран, Индија, Тибет и Кина.

⁶⁹ Исто, стр. 67.

Што се однесува до датирањето на овие минијатури, се прифаќа дека биле изработени кон крајот на XIV и почтокот на XV век.

Овие минијатури со голема веројатност изворно припаѓале на неколку свитоци и поголеми слики. Овој заклучок е изведен поради два факта: 1. Меѓусебната поврзаност на димензиите, тематиката и квалитетот; 2. Тоа што исти ликови се среќаваат во различни сцени. Но до сега не се утврдени изворните имиња на овие свитоци и слики. Тука особено тешкотија создава тоа што не се најдени делчињата кои би надополниле некои од сликите кои се претходно исечени и извадени од поголема композиција. Ова можеби е поради што делчињата кои фалат во целината, биле фрлени затоа што биле скапани, а можеби биле однесени во други музеи и приватни колекции, или пак не се знае што се случило со нив. Тука се наметнува прашањето зошто составувачот на албумот ги поделил овие слики на делчиња. Според мислењето на В. Карамаѓарали, исто како што се практикувало и во Кина, сликите биле поделени на делчиња и залепени во албумот со цел да се сочуваат и заштитат бидејќи биле премногу застарени.⁷⁰

⁷⁰ Исто, стр. 68.

V.3. СЛИКАРСТВО НА СВИЛА СО ЗЛАТНИ БОИ

Има една негова исклучителна слика на свила која портретира четири демонични фигури прикажани во прецизен, фантастичен детал. (Слични вакви слики се чуваат, како што веќе неколку пати нагласивме, во рамките на албумите од Библиотеката на Сарајот Топкапи во Истанбул). Некои од нив илустрираат содржини со авторски потписи врз основа на кои овие дела му се припишуваат на уметник наречен „Мехмед Сијох Калем“, „Хератли Мехмед Накаш“ или „Бахши Ујгур“. Додека дел од материјалот кој се наоѓа во овие албуми би можел да му се припише на доцниот ирански XV век, користењето на свила како придонес кон сликарството беше редок случај во овој регион, што сугерира дека овие енигматични слики биле продуцирани на друго место, односно надвор подрачјето на Иран.

А пак употребата на златна боја, односно користењето на злато при боењето упатува на создавање слика за еден елитен, високоразвиен и крајно богат културно уметнички живот кај централноазиските Турци од XV век, кој што бил резултат на економски подем, кој пак бил последица на расцветаните трговски релации на патот на свилата.

Овој уметник испробал повеќе техники: густ/сконцентриран акварел, мастило, како и злато на хартија.

VI. ДОКУМЕНТАРНОТО И ФАНТАСТИЧНОТО ВО ДЕЛАТА НА СИЈАХ КАЛЕМ

VI.1. ДОКУМЕНТАРНОТО И ФАНТАСТИЧНОТО – БОРБА И ЕДИНСТВО

При осврнувањето на уметничките вредности и естетските дострели со кои се одликуваат сликите на мистериозниот турски сликар од XV век Сијах Калем, во потесна смисла ќе се фокусирам и обидам поконкретно да ги разработам обележјата и карактеристиките кои паралелно се однесуваат како на документаристиката, така и на фантастиката како интегрални културолошки и уметнички составни делови, односно елементи во овие ликовни дела. Овие две наизглед спротиставени аспекти ги осветлуваат и историските услови кога биле создавани овие дела, односно географскиот и временскиот контекст на уметноста на Сијах Калем.

Навестувам дека двата пола односно двете крајности кои мошне успешно се сплотуваат - реалното и надреланото, односно документарното и фантастичното, се во една сосема оригинална синтеза која е плод на Сијах Калемовиот авторски печат и бујна фантазија, и, се разбира, извонреден талент, со необичен вкус и афинитет.

Документарното во овие дела по малку ги открива географската и историска база и бекграунд врз кои и во чии што рамки се оформува и

созрева уметничката личност на Сијах Калем, што всушност претставува псевдоним на уметник чие што вистинско име и биографија претставуваат вистинска мистерија за науката, односно историјата на уметноста. И токму затоа како единствен патоказ за расветлување на идентитетот на сликарот служи анализирањето на самите негови слики, како појдовна точка за понатамошните истражувања и нови научни сознанија. Инаку меѓу другото во рамките на овој труд се обидувам низ сликите на Сијах Калем и врз основа на она што до сега за него е напишано за него да откријам и расветлам една уметничка појава својствена на еден вистински сликарски гениј.

Анализите на меѓусебното проткајување на документарното и имагинарното ги вршам разгледувајќи и проучувајќи репродукции, а не оригинали, така што заклучоците до кои ќе се обидам да дојдам ќе бидат резултат на обработки на слики-копии на вистинските дела на Сијах Калем. Инаку оригиналите на Сијах Калем низ векови биле чувани од страна на анонимни љубители на турската ликовна уметност, а денес се наоѓаат во Музејот на Топкапи Сарајот во Истанбул. Инаку, сè уште претставува енигма како, кога и од кого овие слики биле донесени во Топкапи Сарајот во Истанбул.

Документарната нишка укажува на географската поставеност, односно просторот каде се одвиваат дејствијата, сцените и темите прикажани на сликите, при што можат да бидат лоцирани во подрачјето на Централна Азија, низ бескрајните турски степи каде се одвивал богат духовен живот, а се создавала и раскошна материјална

култура. Следствено на ова може да се каже дека постои скоро целосно прифатлива и точна претпоставка дека и авторот Сијах Калем живеел и патувал низ истата територија, односно создавал на географските релации на кои се одвивал номадскиот шамански живот на Јуруците Туркмени.

Со цел доаѓање до колку што е можно понови и поконкретни сознанија за животот на авторот, како и за стилот и тематиката на сликите, ќе се послужиам со сè она што ни го нудат токму неговите слики. Истото се однесува и на нашата намера за проникнување и навлегување во времето и просторот на создавање, односно географскиот и историски контекст на авторовата биографија, како и животот и светот прикажан на сликите. Најсоодветен пат за остварување на оваа цел е потпирањето врз показателите кои ќе произлезат од сликите, без чија што помош не би можеле да навлеземе подлабоко во нивната тематика.

Темите и претставите прикажани на сликите се својствени за одредени делови од Централна Азија, а временски гледано се однесуваат на XV век. Не случајно карактеристиките на сликите се совпаѓаат токму со животот и културата од XV век на територијата низ која се одвивал патот на свилата. Оваа поврзаност укажува на местоположбата каде живеел и работел Сијах Калем, а тоа е широкото централноазиско подрачје, почнувајќи од Кина на исток, па сè до Анадолија, на запад. На овој простор во истото време се случува

ренесанса на турската уметност, кога во сите уметности се постигнуваат високи уметнички дострели.

Особеностите и обележјата на ликовите и карактерите кои заземаат место во сликите укажуваат на еден малку познат културен амбиент од кој прозилегле вредни дела кои ги надминале границите на времето и просторот, оставајќи трајни уметнички и естетски траги. Истите ликови со својата облека, покрај географското лоцирање, воедно помагаат и во датирањето на делата, односно се одликуваат со карактеристики и особености типични за територијата која се протега долж некогашниот пат на свилата, датирајќи ги со голема веројатност кон крајот на XIV и почетокот на XV век. Сијах Калем како забележувач на оригиналните културни пројави никнати низ земјите на патот на свилата, се истакнува како нишка која ликовно ги врзува Кина, Персија, сè до Византија, односно одигрува улога на сплотувач на различни сликарски школи во еден сосема нов стил, својствен за одделни турски културни средини.

Овие заклучоци се сметаат за најверодостојни во поглед на досега изнесените гледишта и се прифаќаат од страна на голем дел историчари на уметноста како најточни.

Притоа, покрај биографијата и историските услови, сликите треба да иницираат навлегување во вредноста на естетиката, а и на тематиката која ќе нè води низ ликовниот сооднос помеѓу реалното и надреалното, односно документарното и фантастичното во делата на Сијах Калем.

Кај сликите на Сијах Калем, како што е случај со театарот на кукли и сенки, се среќаваме со најразновидни типови. Меѓу нив гледаме типови од различни раси и народи, како што се на пример Турци, Монголци, Индијци, Црнци; потоа такви кои припаѓаат на различни верувања: Шамани, дервиши скитачи, Будистички и Несторијански калуѓери; богати, сиромашни, видни господа од горните слоеви, номади на чии лица се читаат трагови од тешкиот живот... Но Сијах Калем не се задоволува само со нив, во неговиот ликовен иконографски опус влегуваат и суштества кои се плод на фантазија: духови и џинови кои сеат страв; демони кои се борат, свират, танцуваат, жртвуваат коњ на некој непознат Бог...

VI.2. СИНТЕЗА МЕЃУ ДОКУМЕНТАРНОТО И ФАНТАСТИЧНОТО

Сликите потпишани од Сијах Калем илустрираат и прикажуваат еден необичен свет, полн со интересни и загадочни содржини. Како што со својата разновидност и атрактивност внимание привлекуваат неговите натприродни претстави, исто така интересни се и оние со реалистични тенденции.

Егзотиката е сплотена со најсуровата реалност. Авторот успева да опфати спротиставени крајности, стопувајќи ги во заедничка целина. Сијах Калем обработува разнообразна тематика, односно покажува широк дијапазон при изборот на селектираната и обработувана материја.

Значаен сегмент во естетиката на Сијах Калем претставува типично нему својствениот стилизиран, духовит и пародичен реализам, со кој се служи при отсликувањето на цртите на лицата, облеката и др. Достоен за анализа е обидот за автентично и документаристично прикажување на поедини жанр-сцени и ликови. При моделирањето на карактерите тој се служи со мошне интересен реалистички пристап со непосреден приод кон опсервираното. Тука се надоврзува отсуството на идеализирањето, за разлика од скоро целото исламско минијатурно сликарство во кое токму идеализирањето е главно обележје и типичен елемент. Достојно за внимание е и акцентирањето на деталите, успешно вклопени во пошироката целина.

При анализа на сликите незаобиколив ќе биде моментот на синтеза на документарното и фантастичното. Овој паралелизам во извесна гледна точка може да е плод на т.н. борба и единство меѓу спротивностите, филозофија типична за одредени источнички религиозни сфаќа, а претставува составен дел и на повеќе турски хетеродоксни религиозни движења.

Мистичниот суфиски контекст во овие дела е дотолку значаен што од истиот автор прави универзален уметник со длабока филозофска поткова. Присуството на дервиши во сликите зборува за неговата езотерична ориентација и со голема веројатност можеме да кажеме дека уметнички созреал со помош на тарикатска едукација.⁷¹

Накучо ќе заклучиме дека една од главните особини во сликарството на Сијах Калем е тоа што паралелно се присутни како најреалното, така и имагинарното.

Меѓу другото неизбежен и, секако, најприсутен ликовен елемент во делата на Сијах Калем е наративното. Тој како да се обидува да долови случка, дејство во континуитет, настан кој трае подолго време, а не само еден момент. Дејството се развива, низа сцени се редат една по друга. Тој раскажува ликовна приказна, поставувајќи редица на меѓусебно поврзани сцени една по една, при што заедно оформуваат целина составена од засебни поедини претстави кои како да отсликуваат цел „филм“, односно дополнуваат и комплетираат заокружено течение на меѓусебно врзани „кадри“ кои заедно создаваат

⁷¹ Temren, Belkıs, Bektaşiliğin eğitsel ve kültürel boyutu, Ankara, 1994, стр. 9.

необични, мистични и фантастични приказни, чии содржини едвај можат да се насетат поради невообичаениот приод во претставувањето на случките.

Токму тука како да сме сведоци на небаре филмски кадри, кои сакаат да раскажат дејствие. Поедини делови сочинуваат целини, а случките во сликите претставуваат енигма. Што точно се случува во сцените е недостаточно јасно. Исто како и сликите, така и личноста и идентитетот на авторот се таинствени.

Содржински и стилски гледано низ сликите провејува активен однос во моделирањето на ликовите, оформувањето на сцените и обликувањето на ликовниот концепт. Во претставите изразен момент е подвижноста, наспроти пасивноста и статичноста. Ликовите се доловени небаре се движат, така што подвижноста на фигурите е една од доминантните особини во делата. Сликите изобилуваат со акција.

Суровиот номадски живот во степите е една од сликаровите главни ликовни преокупации, а во изразот се истакнува небаре фотограф кој се обидува на реален начин да овековечи набљудувани објекти, фигури и групи ликови.

Источната, односно турската мистика, т.н. суфизам, создавал поволни услови, односно плодна почва за виреење на ирационалното и метафизичкото во делата на турските уметници, особено во ерата на подемот на турската култура почнувајќи од X па се до XV век, главно во подрачјето на Централна Азија. Токму овој аспект е неизбежно присутен во творештвото на Сијах Калем.

Негова главна инспирација се светот на шаманизмот, номадите, дервишите, животот во степите. Тој создава најразлични типови на луѓе од најразлични општествени слоеви. Се смета дека извесен период Сијах Калем живеел во Херат, кој што во негово време бил развиен културен центар.

Она што најмногу побудува интерес за овој сликар и го прави атрактивен, се карактеристичните оригинални претстави на демони, кои што заедно со другите негови особености го прават уникатен во светски рамки. Сијах Калем според поголемиот број проучувачи е окарактеризиран како вистински феномен.

Како што веќе еднаш напоменавме, во извесна смисла источната филозофија на т.н. борба и единство меѓу спротивностите наоѓа израз во делата на Сијах Калем, и тоа од неколку аспекти, а пред сè во неговото создавање на контраст при сликање на меѓусебно спротивни фигури и појави: обични луѓе наспроти натприродни антропоморфни суштества; од најголемо шаренило до најпуст пастел; номадски камп и коњи кои летаат; дервиши и аждаи; номади и демони; коњаници и ангели...

Резултатот од оваа магистерска теза би бил расветлување на една недоволно позната и научно скромно расветлена уметничка ликовна појава, која има значење како за турското, така и за исламското, и воопшто за светското сликарство. Ќе се обидам да продрам што е можно подлабоко во делото на Сијах Калем, со цел да дојдам до сознанија кои ќе помогнат во истакнувањето на еден талент кој успеал

да соедини две крајности – документаризмот и фантазијата. Трудот ќе се обиде да укаже на аспектите на неговата уметност до кои ќе се потрудам да дојдам преку анализа на репродукци и служејќи се со стручна литература. Сакам да ги споделам впечатоците кои ќе бидат резултат на опсервација на сликите, а ќе се задржам и на обидите за извесно можно научно расветлување на оваа таинствена уметничка појава. Особено внимание ќе биде посветено на она што го напишаа водечките турски и светски историчари на уметноста, кои работеа врз дефинирањето на местото кое Сијах Калем треба да го заземе во светската историја на уметноста. Воедно ќе го истакнам и значењето на сликарството на Сијах Калем во расветлувањето и откривањето на карактеристиките на секојдневниот живот и културата во одредени географски подрачја во почетокот на XV век. Низ анализата на сцените и користењето на дотична литература ќе се обидам да доловам еден „подзаборавен“ свет, со цел да дадам свој скроман придонес во дефинирањето, класификацијата и систематизацијата на инаку сосем малку познати историски развојни текови на ликовната уметност во рамките на Централноазиската турска уметност.

Накратко речено документарното се состои во забележувањето, регистрирањето, овековечувањето и евидентирањето на некои извесни конкретни реални моменти од малку познатиот централноазиски живот.

А пак имагинарното, фиктивното, надреалното и иреалното како плод на неговата мошне интересна фантазија зазема место како неодминлив сегмент во неговото ликовно творештво.

Нишката на натурализам секако е една од неговите најтипични сликарски карактеристики.

VII. НЕКОИ ПОИНТЕРЕСНИ И ПОЗАДЛАБОЧЕНИ АСПЕКТИ НА СИЈАХ КАЛЕМ

VII.1. ПАРАЛЕЛИ ПОМЕЃУ СИЈАХ КАЛЕМ И ГОНГ КАИ (КИНЕСКИ СЛИКАР ОД МОНГОЛСКИОТ ПЕРИОД)

Во овој дел ќе се осврнеме на некои паралели и конекции помеѓу Сијах Калем и кинескиот сликар Гонг Каи, согледани низ призмата на Nancy Shatzman Steinhardt, со цел расветлување на некои значајни симболики и потконтексти во делото на Сијах Калем кои што меѓу останатото упатуваат и на извесни историско-општествено-документаристички елементи, вредности, обележја, значења и карактеристики.

Особините кои ги карактеризираат сликите потпишани како „Сијах Калем“ се исто така предмет на расправа, но научниците во најмала рака се согласуваат дека и потпишаните и анонимните слики во Хазине под броеви 2152, 2153, 2154 и 2160 можат да се групираат според специфични заеднички стилистички елементи, при што во однос на просторот изворите упатуваат на повеќе делови од Евроазија. Никој не спори дека кинеските слики, или нивните копии, од страна на

изучувачите биле употребувани како репер при утврдувањето на изворот и потеклото.⁷²

VII.1.1. ИСУШЕНИОТ КОЊ НА ГОНГ КАИ

Едно од двете универзално прифатени дела на Гонг Каи се смета *Исушениот коњ* во колекцијата Абе, Осака. Истото коскесто и исушено животно со спуштена глава и око загледано во посматрачот се среќава неколку пати во делата на Сијах Калемовото творештво. Всушност, ребрестиот кафез кај исушените животни и луѓе особено ги обземаше и преокупираше овие сликари од албумите. Кај истите претстави исто така се појавува и обичај за сликање други анатомски детали – колена, зглобни места, и мускули на лицата, како и набори на облеката. Според Стеиндхард исушените суштества не се заеднички предмет на сликање било каде во светот, пред Истанбулските албумски слики, со исклучок на Кина во времето на Гонг Каи а и потоа.

Една слика добро позната скоро како и Гонг Каи`евата е *Слаб наведнат коњ и дебел коњ* на Рен Ренфа (1255-1328) во Музејот Палас во Пекинг. Пикторесниот извор на корпулентниот коњ во Рен Ренфаовата слика, а веројатно и на Исушениот коњ исто така, може да се бара во Танговата Кина, каде што силниот и горд коњ беше користен како метафора за моќната и обединета/единствена земја. Освен тоа, литературни референци за *соума* се наоѓаат во Танг поезијата. Шест века

⁷² Steinhardt, Nanacy Shatzman, *Siyah Qalem and Gong Kai: An Istanbul album painter and a Chinese painter of the Mongolian period*, University of Pennsylvania, Philadelphia, Penna, стр.3.

потоа Рен Ренфа напиша дека исушеното животно сместено веднаш до бујното го претставува самопожртвуваниот службеник/чиновник кој ја троши својата енергија служејќи и на државата, а покрај него е успешниот и богат, неодговорен чиновник кој ужива на државен трошок.⁷³

Она што Гонг Каи го изразил со неговиот исушен коњ беше сепак нешто сосема различно, со оглед на сликаровата своерачна инскрипција. Гонг Каи пишува дека животното отсликува бедна и кутра „набрчканата млитава форма во последното светло на сонцето во заоѓање.“ Истрошениот изоден коњ го претставува она што беше напуштено, лево од Сонг во Јужна Кина, под доминација на Монголската Јуан династија (1267-1368). Бидејќи двата кинески исушени коња се толку слични, можно е дека слабиот тенок коњ во пар со дебелиот можеби исто така пренесуваат порака крајно неразбирлива за дворскиот чиновник. Рен Ренфа се стреми овој момент да го изрази поотворено, при што понижениот исушен коњ би можел да ја претставува Кина под Монголите, а силното дебело животно старата Кина од минатото. Што и да била Реновата намера, останува јасно дека во средновековната Кина коњите биле користени да ги перетставуваат и симболизираат луѓето, нивните постапки, па дури и националната гордост. Еднакво тешко е да се расправа и спори дека Сијах Калемовиот коњ е случај и пример на очигледна имитација, ако не на Гонг Каиевата слика, тогаш на некоја негова копија.⁷⁴

⁷³ Исто, стр.5.

⁷⁴ Исто, стр 6.

VII.1.2. ЗОНГ КУЕИ ПАТУВА

Второто дело нашироко прифатено и сметано како дело на Гонг Каи е *Зонг Куеи Патува*, во Фреер Галери оф Арт, во Вашингтон. Таа отсликува две сцени, од кои едната илустрира кралска парада во едноставни дрвени носилки носени од страна на гротескни суштества; а другата прикажува група на демонски фигури кои носат багаж и друга опрема. Некои од гротеските се облечени само под струкот; додека другите се поцелосно облечени.

Во верзијата од Топкапи Сарајот, двете големи слики се поставени/монтирани и на двете страни од еден ист албумски лист. Должината (126 сантиметри), форматот и обликот се потипични за оние од кинеските свитоци, односно рачни ролни отколку оние помалите, поквадратните, постандардните западно азиски албумски листови. Повеќето од фигурите се свртени лево за да индицираат дека тие се движат од десно на лево, што е исто така стандард за кинеските свитоци.

Водечката група на крајната лева страна во Истанбулските албумски слики содржат две гротескни фигури, едната со маџи уши и еленски рогови, и другата која наликува на брадест, краткотелест и краткосурлест, забест слон. Нивните ниски тела се неодредено човечки, но завршуваат со влакнести опашки. Носилката носена од страна на овие две суштества е поддржана од змеј – или змиоглаво суштество. Во неа се возат четири минијатурни крилести жени. Поголемата крилеста

жена лета кон десната страна на групата, штитејќи ја жената со еден вид чадор кој најверојатно укажува на нивната кралска припадност.⁷⁵

Групата која следува содржи еден пар на кралски љубовници и втор човек во поголема и покриена носилка носена од гортески фигури кои изгледаат како да се сопнуваат и се мачат поради тежината на нивниот товар. Повторно една од чудовишните фигури има сурла, големи слоновски заби, и опашка, но негогавата коса е повиткана отколку онаа на сличната фигура која парадира пред него. Во оваа група сите четири демонични суштества носат сукњи, односно скутини насобрани и изгужвани на струкот со појас; во првата група неколкуте се голи. Носачите во втората група исто така носат повеќе накит отколку во првата. Коњската опрема и украсите од втората кочија имаат змиести глави на краевите, но самата носилка изгледа дрвена, како контраст на првата која изгледа како да е направена од скапоцени вметнати и обложени материјали. Балдахинот од втората кочија покажува интересна мешавина на кинески и исламски форми; *килин* и крилесто суштество заедно со вртчки развиорени облаци кои го декорираат покривот; веднаш под нив е појас со напишан арапски текст во продолжени картуши, кои можеби се нанесени со цел да се читаат како „Алах“, или се чиста орнаментика.⁷⁶

Следно во процесјата доаѓа пар демони кои носат ковчежи/сандаци; зглобовите на првиот се соединети/поврзани со вратот на вториот. И двата демона имаат рогови. Финалната група

⁷⁵ Исто, стр. 9.

⁷⁶ Исто, стр. 11.

содржи уште еден кралски пар носен во декорирана дрвена носилка, носена одозгора од страна на две гротескни крилести суштества. И двата од овие полулуѓе се облечени од струкот надолу, и ниеден од двајцата немаат сурли или слоновски заби.

Една друга слика од X. 2153, објавена од Ипшироглу, изгледа како да е поврзана со оваа. Во неа, три демонски суштества, поврзани еден со друг со метални ланци со свонци, носејќи тешки, незгодни ковчези. Централната фигура има голем трн кој се забодува во неговата нога.

Овие сцени се наменети да опишуваат нешто што никогаш не е конечно и дефинитивно утврдено, но предметот од Гонг Каи'евото дело не донесува такво двоумење. Натписот од кинеската слика го потврдува прикачениот наслов, *Зонг Куеи Патува*, и ни кажува дека долгобрадестата фигура со ококорени очи, свинска муцка, и која носи научничка капа е демонскиот „квелер“ Зонг Куеи. Тој е носен на чело на процесијата; неговата сестра е зад него.

Легендата на Гонг Каи потекнува од периодот на Шестте Династии (265-589) во Кина и беше повторуван во повеќе варијации низ доцниот Минг (1368-1644). Една од најпопуларните верзии, од ерата на Каијуан (713-42) од династијата Танг, е онаа насликана и опишана во сликата на Гонг Каи. Во неа, императорот сонувал како демонска фигура со ископината парталосана капа, облека во вид на сина наметка, и рогови, појас околу струкот го претставува демонот *Ксухао*, која ја има украдено имовината на императорот и неговата

омилена конкубина. „The demon queller“, кој себе се идентификува пред владетелот како понижен или обесчестен службеник (чиновник) на династијата Танг, беше заколната одмазда на терестиални закани и опасности. Тој е овековечен во дело од Ву Даози, дворски сликар од VIII век, кој го слика Зонг Куеи според императоровиот опис на неговата застрашувачка визија. Темата опстанува во втора значајна верзија од династијата Јуан, насликана од јужнокинескиот религиозен сликар Јан Хуи. (XIII и XIV век).

Има неколку гледишта во однос на кинескиот формат и правец на дејствието кои што се веќе спомнати и за кои може да се расправа дека сликите во X. 2153 се исто така *Зонг Куеи Патува*. Проблемот околу темата со фигурите носени на носилки од гротескни и демонски суштества, проследено од слични гротескни суштества кои носат товар од ковчези и сандаци, е заедничко за двата случаја. Меѓу гротеските и кај Гонг Каи и кај Сијах Калем, и за некој степен во верзијата од Јан Хуи, се наоѓаат бројни фигури со испакнати и ококорени ребрасти кафези (градни кошеви) и мали струкови, сите со разголени соблечени гради. Рогатите демони исто така се појавуваат воедно и кај Гонг Каи и кај Сијах Калем. Она што недостасува кај Сијах Калемовите слики е светликавоста кај повеќето гротескни фигури во делата на Гонг Каи и Јан Хуи.

Можниот стилистички извор на инспирација и за Гонг Каивеата *Зонг Куеи патува* и за одредени демонски претстави кај Сијах Калем од истанбулските албуми беа најдени од Томас Лотон на хартиен

фрагмент од Коко (Qoco), фигура во ујгурско дело. Емел Есин изнесе претпоставка дека истата слика е претходница за една група слики од истанбулските албуми кои таа ги смета за Турско-монголски слики на демони кои изведуваат шаманистички ритуали/церемонии. Со оглед на тоа што визулениот однос помеѓу кралските паради на демони во *Зонг Куеи Патуба* и сликата од школата на Сијах Калем не е директен како што е случај со исушените животни, значењата од кои Кинеската слика била пренесена се веројатно исто така комплексни. Различно од испушениот коњ, примероците 164-165 и 88 не би можеле да бидат директни копии (или копии на копии) на кинескиот оригинал. Повеќе западноазиски дела би можеле да бидат разбрани, сфатени и прифатени како студирани интерпретации, или реинтерпретации, и на кинеската тема, а и на кинеската слика во чија што насока фигурите и некои други стилистички обележја се трансформирани; Зонг Куеи и неговата сестра јаваат заедно како Персиски кралски аристократи, моќните линии на монохромната слика во мастило се претвора во полихромен детал. Трансформацијата можеби се случила во неколку фази доведувајќи различни слики во различни места, и според тоа значи дека сликарот од Истанбулскиот албум можеби не го познавал Зонг Куеиевиот *Демон задушувач* како негов ултимативен модел. Кинеската слика чија што приказна беше непозната за не-кинескиот сликар можеби била претворена во слика од централно или западно Азиски кралски пар во 164-165.

Во Гонг Каиевата слика лесно е да се заменат Зонг Куеи и неговата женска придружба со императорот од номадско потекло Кублај Кан во империјална свилена obleкаво вид на наметка парадирајќи со една од неговите кинески жени и придружуван од Монголи со гртоскен изглед кои што ги окупираа позициите претходно исполнети со автохтони Кинези како што бил и самиот Гонг Каи. Оваа интерпретација и дава на сликата задскриена политичка порака која ја коментира ситуацијата во Кина толку остро како што тоа го прави *Исупшениот коњ*. И во двата случаја едниот предизвикува поразбирлив и посодржителен однос и врска отколку оној формален помеѓу Гонг Каиевата и Сијак Калемовата слика.⁷⁷

VII.1.3. ЛЕЈДИ ВЕНЦИЕВОТО ВРАЌАЊЕ ВО КИНА

Третата паралела, односно третиот Гонг Каи-Сијак Калем пар исто така вклучува кинеска слика со политичка тема и многу порано случени настани претходници во кинеската литература и историја. Приказната за грабнувањето и враќањето по повеќе од десет години подоцна на Лејди Венци во Кина, чиј што книжевен извор бил *Осумнаесетте Песни на Номадската Флаута*, е надалеку прифатена како темата од сликата на долгиот свиток (руло) во X. 2153. Неговите содржини во истанбулските албуми беа расправани во блиско време од

⁷⁷ Пак таму, стр. 11.

страна на Тох Сугимура. Верзијата изработена од страна на Сијах Калемовата школа е сепак вклучена /содржана тука бидејќи една друга слика на приказната за Лејди Венци, во овој случај припишана на Гонг Каи, се наоѓа во Фреер галеријата.

За жал делото од Фреер галеријата е толку едноставно и толку различно во стилот од другите слики на човекот чие што име е смело и безобѕирно напишано на рулото, така што е невозможно да се претпостави дека Гонг Каи е неговиот сликар. Покрај тоа, ништо друго не упатува на сликата за Осумнаесетте Песни вброена помеѓу Гонг Каивеите дела кај стандардните и класични регистри на кинеските сликари и слики. Уште и тоа дека се претпоставува оти името на Гонг Каи беше припишано на една слика која е сега во Фреер галеријата поради една веќе непостоечка илустрирана верзија на приказната за Венци од него. Сликата од Фреер се разликува од попознатата верзија на *Осумнаесет Песни*, во која секоја поема е илустрирана со засебна слика, така што тоа е еден долг континуиран насликан свиток. Истанбулската слика, исто така, е толку долга што, како и Сијах Калемовата верзија на *Зонг Куеи патува*, треба да се превитка од двете страни од листот за големината да биде во склад со големината на албумот за да биде сместена во албумот.

Процесот на трансфер претрпен кај темата Лејди Венци приближно наликува на она што е прикажано во *Зонг Куеи Патува* отколку она кое што го има отсликано *Исушениот Коњ*. Сликата во Х. 2153 интерпретира кинеска тематика повеќе отколку неговата копија.

Карактерите во истанбулската албумска верзија на Лејди Венци, и покрај тоа, има претрпено помалку измени и според тоа се полесно препознатливи и идентифицирани отколку што се Зонг Куеи и неговата сестра во Сијах Калемовата верзија на оваа легенда. Можно е дека приказната за Лејди Венци била позната на поширока територија во Азија отколку приказната за Зонг Куеи, но во секој случај, поголемата препознатливост на Лејди Венци во Х. 2153 имплицира дека нејзиниот трансфер се случил во помалку етапи отколку темата на Гонг Куеи. Карактерите и техничкиот детал на работата се, како и секогаш, западноазијаизирани.

Двете сочувани Гонг Каиеви слики и илустрираната верзија на *Осумнаесетте Песни* ја потврдува Гонг Каиевата предумислена уметничка работа. Сите три теми создаваат недвосмислени тврдења за злото на туѓите владеења во Кина. Натписот на *Исушениот Коњ* ја опишува Кина измлитавена и истрошена и понижена од монголската управа. Физичките карактеристики кај Зонг Куеи дозволуваат фигурата да биде интерпретирана како Монголска зла фигура, исто така во Кинеска облека, која седи на Змејскиот Трон. Тажната приказна за Лејди Венци е исто така резултат на некинеска управа/власт; – кинескиот благородник е присилен да се отстапи себе и да направи компромис на своја сметка во однос на „барбарите“ и според тоа да се осуди бесконечна мизерија и понижување, дури и меѓу нејзините сопствени луѓе.⁷⁸

⁷⁸ Исто, стр. 15.

VII.1.4. ЛАВОТ И БИКОТ

Симболични слики/претстави како оние на Гонг Каи беа заедничка одлика во Јужна Кина од Монголското освојување низ крајот на XIII век, и Гонговиот славен колега Зао Менгфу, како еден од нивните први, најистакнати, главни автори. Потомок на Сонговото империјално семејство и централна фигура во движењето „враќање кон минатото“, тој употребуваше модели кои ги симболизираа деновите на моќната домашна староседелска Кинеска власт, особено на династијата Танг, како теми во неговата работа. Заживувањето и реинтерпретациите на минатите, старите и претходните стилови беа особено тажни и остри во случајот на Зао Менгфу, еден од неколкуте јужни Кинези кои суштински ги гледаа и студираа делата од Танг, бидејќи тој се согласил да и служи на власта на Кублај Кан. Во неа тој напредувал до позиција на провинцијален гувернер и управник на престижната Ханлин Академија на учењаци пред да му се врати на југот во 1295, една година по Кублајевата смрт. Интензитетот и нивоата на значењета и пораките во Зао Менгфу`евата едноставна слика на *Козата и Јарецот* во Фреер Галеријата беше опишана и анализирана од Ли Чу-Цинг. Истиот тој Зао Менгфуев свиток може исто така да биде извор на инспирација за една од сликите во X. 2160.

Сликата *Лав и Бик* од X. 2160 опишува/отсликува бик од лево кој се подготвува за напад, одвоен со бела хартија од лавот прикажан во тричетвртински профил одзади со подигната заднина. Двете животни

се рефлектирани слики на респективно, потемно рогасто суштетство со наведната глава и овално суштетство во тричетвртински поглед виден однапред во предниот дел кај Зао Менгфувата *Овца и Јарец*. Опашката на рогатото животно во Истанбулската слика е отсликана во типично кинески стил, со влакна подебели/погусти кај нивните корени и насликани еден по еден на нивните неуредни краеве. Ушите на животните со спуштени глави се прикажани од внатре, со допир од надворешното уво свиткано кон центарот и на двата краја. Очите на парот се скоро идентични, со темни зеници и очни капаци кои се прошируваат од лицето кон увото. Помеѓу очите и на двете животни лицето е насликано како долг правоаголен дел (ректангуларна секција) започнува од роговите и продолжува скоро до ноздрвите.

Некој може да најде безброј изведби на двете животни од Истанбулската албумска слика во илустрираните верзии на *Приказните од Бидпаи*, и лав во слична положба се појавува во *Бестијариј* (збирка на бајки за животни) од *Ибн Бактишу* во Колекцијата Пиерпоинт Морган, Њу Јорк, но претставата на лавот и бикот во X. 2160 не е западноазиски. Иако бикот и лавот заедно се среќаваат во западноазиската ликовна традиција започнувајќи уште од третиот милениум п.н.е. па наваму, тие се традиционално прикажувани во борба. Средбата во Сијах Калемовта слика ги прикажува двете животни како кинески господа, втора Кинеска одлика, додека, како што видовме, животните биле често сликани во Кина како метафори за човечки постапки и дела. Насловот и текстот на Ипшироглу за сликата

Животинска Борба, рефлектира и укажува на конвенција и собир во Западноазиската уметност, но не вклучувајќи ја и ликовноста. Сијах Калемовиот *Лав и Бик* е всушност пример на трансфер, пренос и замена на формална Кинеска композиција во стандардна западноазиска тема и комбинацијата, а подготвувањето за борба прераснува во нова западноазиска мешавина.⁷⁹

Ли Чу-Цинг ги има толкувано двете животни во *Овца и Јарец* како претставуваат двајца кинески пријатели принудени за време на „барбарската“ инвазија да изберат помеѓу служење на освојувачот или гордост но со болен отпор. Овцата, спорд Ли, го рефлектира духот на Су Ву, кој го одби компромисот да се спогоди, и понижениот јарец го означува залагањето да се бори за Ли Линг, сега веќе припадник на не-кинеските сили, кој се осмели да не погледне во неговите стари пријатели директно. Конечно сликата на Зао Менгфу има корени во Танг традицијата кои се исто толку силни како и оние кај Гонг Каивеите слики за кои веќе стана збор.

Како што индицираат овие примери, сликите пренесени кон Запад од Кина на најмалку три различни начина –преку директни копии; со смислено присвојување и реинтерпретација на кинески форми и мотиви во нов контекст; и со мешање на кинеска форма со западноазиски фигури за да оформат нова композиција. Овие форми на влијанија се паралелни со оние кои Ричард Етингхаусен ги идентифицираше за уметноста на Сасанискиот Иран, кои ги попримија

⁷⁹ Исто, стр. 18.

неговиите модели од Хеленистичко-римскиот свет преку Византија и ги пренесоа и воведоа во исламската традиција. Етингхаусен прави разлика помеѓу трансферот и преносот, кого тој го дефинира како превземање на форми или концепти при што тие остануваат без промени или понатамошен развој; присвојување и преземање, кое настапува, односно се случува кога присвојувачкото миље е во несогласица со она од оригиналната слика и на тој начин ја модифицира сликата до тој степен што оригиналната конфигурација станува нејасна имрачна; и интеграцијата, (најопсежна од сите три) која што содржи брзо и готово прифаќање на главни-основни артистички, етнички форми од друга цивилизација комбинирани со вродени елементи. Во извесна точка во процесот на интеграција, според Етингхаусен, тешко е да се каже кој дава и кој прифаќа, но мешањето, кое може да се случи во „оф-бит, маргинални региони“, може да биде уместно, и секундарни или невообичаени и необични карактеристики на оригиналната слика може да биде селектирана да најми ново значење.

Како и Етингхаусовите три форми на ликовна трансмисија, оние дискутирани овде содржат зголемен број на културни и историски фактори во нивните операции. Макар што користењето на приказните за Зонг Куеи и Лејди Венци од страна на групата Сијах Калем се чини дека е случај на непосредно присвојување според Етингхаусовата дефиниција. Сијах Калемовата *Лав и Бик* е случај на интеграција од Зао Меннгфувевата *Овца и Јарец* - кинеска слика со локални западноазиски карактери, при што неопходната информација за сликарските одлуки

во врска со контекстот на некинеските слики недостасува. Ние можеме да лоцираме и дадеме оскудни биографски информации за само еден од сликарите застапени во четирите истанбулски албуми. Обично повеќето од илјада слики и цртежи во овие албуми се едноставно собрани заедно во купиште со неизмерен преостанат материјал необично етикетиран како „Централно Азиски“, и понекогаш „Монголски.“ Трагајќи по културното миље кое би можело да ја објасни честата бизарна сликовитост од истанбулските албумски слики е, сепак, во искушение во нив да види нешто од документируваниот контекст на четирите модели од периодот Јуан, од кои сите го претставуваат одзивот во пикторални форми од кинеската до странската доминација и од кои што сите позајмуваат од поранешните кинески слики и книжевна традиција.

Дали исто така може да се смета дека е можно заедничка тема да претставува основа за четирите кинеско-инспирирани Топкаписки слики? Или дали е тоа едноставна коинциденција дека делата на сликарите чија што цел била политички протест, станале модели за Сијах Калем? Доколку би се рекло дека ги насликал било кој, Сијах Калемовите албумски страници биле свесни за околностите, состојбите и пригодите во кои нивните избрани кинески модели биле казнувани и дека албумските сликари ги бираат своите модели според тоа што го имаат на ум, повеќе отколку само како прирачните примери на *Киносерија* (*Чајносерија*), при што претпоставувањето политичка намера би било оправдано. Мотивација силна како онаа кај Гонг Каи

или Зао Менгфу донесена од катастрофа споредлива со Монголската окупација на Кина, несомнено би била логично објаснување за овие мошне бизарни слики и ликови, насилнички настани и случки кои постојат во пост-Јуанската историја на регионите на кинескиот север и запад, вклучувајќи власт на далечни потомци на Џингиз Кан, кои можеби ги инспирирале. Засега, како и да било, некој може само да теоретизира, но ако идентификациите на овие четири содржини базирани на решителните дела на двата кинески сликари се прифаќаат, тоа дава надеж дека тие исто така ќе охрабрат и поттикнат понатамошни веројатности во врска со симболизмот кај сликите на Сијах Калем, допуштајќи ни да работиме во насока на идентификацијата на сликарите од овие албуми, времето во кое живееле, и локациите каде работеле.⁸⁰

⁸⁰ Исто, стр. 24.

VII.2. СИЈАХ КАЛЕМ СПОРЕД ХАРОН ТАПИ

Во овој дел ќе се обидам да го парафразирам интересниот напис на Харон Тапи објавено во списанието Графис.

Сликите репродуцирани на страниците на списанието Графис се на Мајстор Мехмед Сијах Калем („Црниот Молив“), или во некои случаи можеби на неговите ученици или следбеници. Произведени во Турција во XV век, ти се чуваат во Музејот на Топкапи Сарајот во Истанбул. Иако малку се знае за нивните извори и почетоци, тоа се дела од интернационално значење и важност чија што ударна жестина, енергија и експресивна моќ побудува восхит дури и денес. Овие илустрации се земени од публикацијата *Siyah Kalem*, комплетно факсимилно издание со 74 колорни типографски плочи, извонредно, убаво и префинето испродуцирани од Akademische Druck – и Verlaganstalt од Грац, Австрија, кому што нашиот долг благодарно му го упатуваме. Воведот во книгата е на Мазхар Ш. Ипширопглу, добро познат уметнички научник (историчар на уметноста) и професор на Истанбулскиот Универзитет. Златото кое што великодушно е употребено во некои од оригиналите се изоставени од нашите репродукции.⁸¹

Делото на Сијах Калем не е целосно непознато за студентите на европската уметност. Репродукции на некои од композициите на овој

⁸¹ Tapi, Haron, *Siyah Qalem*, Graphis, бр. 189, Zurich, стр. 58.

азиски мајстор од XV век повеќепати ги остваруваа своите појавувања во разни журнаи, научни изданија и уметнички книги со репродукции објавувани особено во последните години од минатиот век. Исто така, сепак, не е направен општ и основен преглед на комплетното уметничко дело. Овој недостаток неодамна е исполнет со публикација на Akademische Druck и Verlagstanstalt во Грац. Книгата што тие ја објавија ги содржи сите сочувани дела на самиот мајстор и бројни уметници кои работеле со него или ја продолжиле неговата традиција (континуирано), сите во колорен факсимил. 74-те композиции во боја се репродуцирани во нивната оригинална големина од оригиналите во сопственост на Топкапи Сарајот во Истанбул. Критичките текстови и белешки се на историчарот на уметност Мазхар С. Ипшироглу, професор на Истанбулскиот универзитет.

Овие слики ни откриваат еден свет кој ни е сосема непознат и необичен. Тие донесуваат големо количество на информации во врска со животот во овие степи. Личностите кои што Сијак Калем ги слика и опишува се номади кои скитале по степите со своите животни, водејќи тежок, скром и умерен живот. Сликите ги документираат сите видови на драгоцен детали во врска со облекувањето, ткаенините и капите носени од овие луѓе, за нивните алати, орудија, оружја и животински добиток. Има бројни слики на (номадски) кампови и на секојдневни (домаќински) работи, и посебно важност им се придава на сцените во кои ни се раскажува нешто за религиозните верувања на луѓето низ степите. Централна позиција е задржана во нивната

концепција на живот со демони кои носат извесна сличност со чудните суштества кои што ги среќаваме во Готичката уметност. Но во светот на Сијах Калем овие имагинарни суштества се вметнати со убедлив реализам кој што тие никогаш не го носеа во христијанските легенди. Гротескни и моќни, тие се појавуваат како монструозен резултат на безбожничката и паганска фантазија која беше во обичајот на толкување (олицетворување) на мистериозни сили од природата во демонични форми пред тоа да се обиде да ги егзорцира. Во неколку сцени можеме да ги видиме во акција како протагонисти на култни церемонии: тие грабаат, ограбуваат и жртвуваат коњи, изведуваат диви и екстатични танци и учествуваат во ритуални инвокации. Сите овие активности посочуваат на еден вид безбожничко и паганско верување кое што изгледа дека е одблизу поврзано со шаманизмот.⁸²

Уметноста на Сијах Калем е во суштина експресивна уметност. Ликовите кои тој ги портретира секогаш изгледаат како да се во болки и наплив од емоции. Ова се исполува во возбудената и вознемирена експресија на нивните лица, во нивните жестоки и енергични гестови (движење или знак со рака) и интензитетот и јачината на нивните акции. Нема заобиколување и испуштање на влијанијата од древноста и дамнините кај Сијах Калемовите композиции. Тој веројатно морал да има доцнохеленистички модели во својата близина, со расположба која му овозможувала да се сретне со примери, шаблони на изрази на лицата, мотиви на телесни движења, кои по се изгледа биле дел од

⁸² Исто, стр. 60.

заедничкото наследство и на Истокот и на Западот во средните векови (Источното и Западното Средновековие).

Нема сомнение дека од Кина беше она што Сијах Калем го научи во врска со мајсторската контрола на линијата прикажана во неговите слики во „пен-енд-инк“ техника, но поетичноста, лирското чувство на уметноста од Далекиот Исток е туѓо, непознато и далечно за неговиот стил. Виртуозноста на „пионската трудољубивост“ како вештина и умешност на контролирањето манифестирано во неговите слики е употребено со цел изразување брутален реализам кој нема апсолутно ништо заедничко со воздржаниот естетицизам на Далекиот Исток. Ние секако мораме да претпоставуваме дека карактеризацијата која инспирира голем дел од овие слики потекнува од вроден забележителен талент за бурлески и карикатура. Покрај ова уште и тоа дека уметникот сепак е исто така со јасна и чиста намера и решеност да ни дава убедлива и уверлива слика за животот во степите, и типичните карактеристики, одлики кои тој ги забележува носат многу повеќе тежина, значење и важност отколку комичниот елемент.⁸³

Исто така би било погрешно да се смета дека необичните дисторзии, искривувања и извртувања на рабовите на екстремитетите и зглобовите кои ги среќаваме во овие слики немаат било што заедничко со карикатуралноста. Наспроти тоа овде станува збор за претерани и преувеличени, но мошне експресивни репродукции на телесни движења што исто така се среќаваат и во Скитските

⁸³ Исто, стр. 61.

животински орнаменти. Тоа е одлика која може да биде произлезена неизменета низ неколкуте векови на уметност и која што е сосема карактеристична за фантастичниот реализам на уметноста на степите.

Сликите на Сијах Калем онака во каква што форма пристигнаа до нас се всушност фрагменти од слики на свитоци. Тие се сочувани во два сарајски албума во Истанбул. Како што можеме да видиме од самоволната и произволна линија од рабовите на сликите, композициите биле едноставно исечени од поголема целина, односно поголеми сликовни ролни со цел ги збере заедно во формата на албумите. За жал големи делови од сликите сигурно биле изгубени на овој начин, така што комплетна реконструкција на ролните од кои се извадени овие слики веќе е невозможна. Авторот на книгата, Мазхар С. Ипшироглу, затоа мораше да се ограничи себе во неговата критичка опсервација за да ги изнајде оние меѓу композициите кои биле јасно блиски едни со други во оригиналите. Оваа постапка е од извесна важност, и тоа е единствениот начин на докажување без било каква сенка на сомнеж дека овие слики биле всушност некогаш делови од поголеми слики сликани на ролни.

Ипшироглу исто така се обиде да дознае, врз основа на субјектите, содржините, предметите, величините, форматот, обемот и техничкиот третман, постапка и обработка на сликите, на кои претходно сликани ролни изворно припаѓале разновидните фрагменти. Ова исто така докажа корисна и употреблива вежба, особено за обложениот дел од неговата книга, а тоа му овозможи да ги подреди

композициите на еден таков начин што на читателот му е дадена добра идеја за просторот на целото дело како што тоа најверојатно се појавувало во неговата оригинална форма.

Според Ипшироглу, роланите слики на кои што композициите своевременно припаѓале биле користени како илустративен материјал за текстови. Овие текстови имале намера за рецитирање и претставуваат примери на медиум кој бил мошне популарен кај источните култури. Ориенталистите отсекогаш тоа го замислувале на тој начин што тврделе дека тоа биле илустрирани и пикторијални помагала, потпори и помошници, со намера за да ја стимулираат имагинацијата на слушателите истовремено кога овие текстови биле читани гласно, а биле во употреба во Централна Азија дури од VIII век. Сијах Калемовите сликани свитоци изгледаат како да биле подготвени за истата намера, употребувани дури до најново време.

Уметноста на Сијах Калем е репрезентативна во карактерот, и ова значи дека има конекции со театарот на сенки и куклениот театар. Сијах Калем исто така има богат дијапазон на карактери за понуда. Актерите кои ги одигруваат главните делови во сцените кои тој ги портретира се прецизно и правилно типифицирани со нивната мимика, гестови и костими. Фигурите се појавуваат како „замисла“ на инаку празен екран и се внимателни, без да се засенат еден другото, но притоа оставајќи секој карактер да биде целосно видлив во сите негови детали. Сијах Калемовите слики всушност изгледаат како да се дел од рана

аудио-визуелна уметност од кои втората компонента била рецитирањето.

Примарната намера на Сијах Калемовата уметност е да ги презентира своите протагонисти исто толку живо, јасно и пластично небаре тие се присутни телесно и чулно во живо. Тој на своите фигури им дава невообичаен реализам кој го надминува сето она што до сега сме го среќавале кај Источните култури пред појавата на Сијах Калем. Бидејќи тој ги ослободува од сите својствености на нивното окружување и ги сместува во дво-димензионална површина без било каква длабочина и врз неутрална подлога, при што посматрачот е помогнат да ги апсорбира овие фигури во својата имагинација, така што тие се стекнуваат со свој сопствен реализам својствен за себе и започнуваат да ги живеат своите сопствени животи.⁸⁴

‘Се до модерните времиња’, како што Тапи ги наведува зборовите на Ипшироглу, ‘уметноста почна не да пренесува илузија и да ја трансмитира приватната лична визија на уметникот, туку да ја претставува објективната реалност... Сликите на Сијах Калем, исто така, освен тоа што реферираат на реалноста, егзистираат и во свет на верување во кое немало јасна поделба помеѓу сликата и нештото, и сликата затоа била во можност да ги практикува магичните моќи на сугестијата и алузијата врз посматрачот. Денес овие слики, отсечени од нивното време и простор, од нивната првична функција и нивната социјална и општествена важност, се драгоцен и корисни поединости

⁸⁴ Исто, стр. 62.

во музејскиот каталог. Но во нивното свое сопствено време тие оформија дел од чудесна и мистериозна уметност чија што потполна важност и значење ние само сега, односно дури денес започнуваме да ја цениме, почитуваме и сфаќаме`.

VII.3. АНАЛИЗА НА ДВИЖЕЊАТА КАЈ ФИГУРИТЕ НА НОМАДСКИОТ ЖИВОТ КАЈ СИЈАХ КАЛЕМ СПОРЕД ЈЕШИМ КЕСКИН

Започнувајќи уште од своите најпрво напишани текстови, Сигмунд Фројд тврди дека менталното е базирано на органското. Во *The Ego and the Id*, тој тврди дека егото е првостепено и основно телесно его; тоа не е единствено површинско битие и суштина, туку е самата проекција на една површина каде што интерните и екстерните перцепции се собираат, а тоа е исто така првата кодифицирана сфера на историјата на индивидуата. Благодарение на диференцијацијата на егото од идентитетот, невербалните материјали исто така се претвораат во вербални, кои сега се кодифицирани во основа во умот и разумот, повеќе отколку во телото.

Вербалните терапии се базирани на идејата за откривање на вербалната историја на индивидуата и кодирање или рекодирање на многу поздрав начин. Покрај тоа, што ако достигнувањето на вербалниот материјал е невозможно или неупотребливо?⁸⁵

*** *** ***

Постојат повеќе форми на уметност кои го карактеризираат со карактер на германското *Unheimlich*. Делото на Централно азискиот сликар од XV век, Мехмед Сијох Калем, се смета за енигма (како што напиша Roxburg во 2004), мистерија која што создава чувство на

⁸⁵ Keskin, Yeşim, *A movement analysis of Siyah Kalem's Nomadic Life Figures*, str. 5.

Unheimlichkeit (како што Јешим Кескин го парафразира Парман) во „Демонот како човечки војник“ расправа дека, демоните во сликите на Сијах Калем се необјасниви двојници, темни страни од нас самите кои што сакаме да бидеме, кои што се туѓински но сепак не можеме без нив.

Во овој финален проект, би сакал да применам две нашироко употребени техники на анализа на движења - *Laban Movement Analysis and Kestenberg Movement Profile* за делата на Мехмед Сијах Калем со цел необјаснивото да биде пообјасниво, вондомашното да биде поблиску до дома, за нејасното да стане појасно.

VII.3.1. Сијах Калемовите фигури од номадскиот живот

Мехмед Сијах Калем е повеќе потпис отколку личност. Албумите нумерирани со 2152, 2153, 2154 и 2160 во библиотеката на Топкапи Сарајот му се припишуваат на сликарот Мехмед Сијах Калем. Макар што се уште нема општа согласност, сепак историчарите на уметност општо земено во генерални рамки тврдат дека тој веројатно бил уметник кој живеел во втората половина на XIV или првата половина на XV век во Северозападен Иран, односно градовите Тебриз, Херат или Семерканд.

Тој користел хартија и свила; црн молив за контурите, цртите и линиите, црвен, зелен и син молив за сенките и злато за истакнување,

маркирање и обележување. Иако можат да се забележат влијанија од Кинеската и Персиската уметност, неговото дело е сосема различно во однос на ракописот, илустрационите техники и функциите на овие сликарски традиции. Спротивно на длабоко естетскиот квалитет на Кинеската уметност, неговото дело отсликува груб, суров, строг и остар реализам со чувство на песимистичка јачина и зајадлив, саркастичен хумор.

Robert Hillenbrand во својот труд од 2004 тврди дека она што Сијах Калемовото дело го прави толку посебно, особено, исклучително и специјално е тоа дека тоа содржи сурова, жестока и шокантна емоционална длабочина и стремеж, спротивно на неговите современици. Исто така, Roxburgh во 2004 напиша дека Сијах Калемовите слики го заробуваат посматрачот во неговиот свет, така што иако фигурите се зацврстени во сликата, тие сепак создаваат чувство на движење благодарение на Сијах Калемовиот дистинктивен карактеристичен стил.

Неговата енигматична уметност во основа отсликува животни стилови и системи на верување и религиозни системи кај номадскиот живот во Централна Азија. Номадите, демоните и дервишите се базични теми во сликите на Сијах Калем. Тука воедно се среќаваат исто така и будисти, шамани, коњи, магариња, кучиња, лавови, разбојници, пустоловци, авантурсити, скитници, трговци, ации, патници, итн. кои што го карактеризираат номадскиот живот. Како што опишува Ишин во својот труд од 2004, тој ја слика „уметноста на Патот

на Свилата“ низ кој не провејувале само свилата, коњите, жените и зачините, туку исто така патувале и верувањата, религиите, легендите и митологиите. Во правец на анализирање на движењата ќе се фокусираме врз човечките фигури на Сијах Калем.

Човечките фигури кај Сијах Калем покажуваат хетерогеност и разновидност. Ги има со бела и со темна кожа, искривени, подгрбавени и со големи очи, фигури со тркалезни или тенки, витки и слаби лица со цврсти заби, големи усти и муцки. Обично тие имаат збрчкани кожи кои ги отсликуваат суровите животни услови и стандарди на номадскиот живот. Тие обично имаат мускуларни тела, горди, достоинствени и самоуверени држења и ставови. Машките фигури носат кратки сукњи додека жените се обвиени со долги чаршафи. Тие обично се покриваат себеси со шалови. Сцените кои содржат луѓе го опишуваат секојдневниот номадски живот: луѓе готват, танцуваат, водат разговори, се борат, се забавуваат, палат огин, перат алишта, итн.⁸⁶

Исто така има и човеколики антропоморфни фигури кои од страна на Ипшироглу се именувани и опишани како „демони“, кои ја сочинуваат фантазматичната одлика на Сијах Калемовиот свет. Тоа се мускуларни, гротескни фигури со застрашувачки лица составени од шилести и остри заби, рогови, крзна и влакнести опашки со глави од змејови на краевите. Тие се облекуваат како луѓе, си закачуваат округол накит направен од злато на нивните зглобови, глуждови,

⁸⁶ Исто, стр. 7.

вратови и опашки. Сцените со демоните прикажуваат борби, танцови, забава, сечење дрва, жртвување животни, маѓепснштво, грабнување на човек, итн.

Нема дистинкција добро-лошо во системот на верување претставен во Сијах Калемовите слики како што тоа е кристализирано во дихотомијата сатана-ангел или рај-пекол проповедани од страна на монотеистичките системи на верување. Исто така, тука нема протективни или деструктивни души како што е случај со Будистичкиот систем на верување. Вон сите дихотомии, Парман тврди дека Сијах Калем можеби ги отсликува „двојниците“ на луѓето кои го претставуваат злото, патетичното и неискусните страни. И затоа ние кога ќе ја гледаме демонската фигура ние сме шокирани и се губиме во необјаснивиот свет на овој удвоен живот: ни човек ни демон, како две страни на иста монета.⁸⁷

VII.3.2. Анализа на две слики

VII.3.2.1. Фигура 1

Првата слика што ја одбрав за анализирање е наречена „*Шамани што танцуваат*“ (чувана во албумот Н 2153, р. 34b). Насликана е на хартија со црн, црвен и син молив. Во Централноазискиот колорен симболизам на боите, црвеното ја претставува земјата, синото небото и

⁸⁷ Исто, стр. 9.

црно-белиот дуализам ги претставува потемните и посветлите лица на човечкиот род, како што пишува истакнатиот турски научник Метин Анд. Тука се двајца мажи кои танцуваат меѓусебно. Тие се облечени во кратки скутини обоени во црвено и сино. Тие имаат сини парчиња на ткаенини во своите раце, претставувајќи ја магијата. Поради овие магични платна во нивните раце, тие се идентифицирани како „шамани“ од страна на историчарите на уметност.

Првото нешто што го привлече моето внимание кога гледав во сликата беше неговиот динамичен, ритмичен карактер. Спротивно на Кинеската и Персиската уметничка традиција од XV век, сликите изгледа како да не се зацврстени на хартија. Спротивно на тоа, тие создаваат подвижност, - во најмала рака чувство на подготвеност за движење кај гледачот.

Погледнато како целина, оваа танцовачка двојка е речиси симетрична: ние ја гледаме заднината на левата фигура и преднината на десната. Во напнатото течение тие го употребуваат ритмичкиот модел на нишањето, нивните тела се брануваат, постепено зголемувајќи и намалувајќи го во слободно течно напрегање. Овој ритам е опишан од Кестенберг (1975) како скриена внатрешно-генитална етапа на развој која започнува во четвртата година од животот. Како што детето се обидува да ги интегрира минатите и сегашните потреби, во оваа слика веројатно овие шамани се обидуваат да ги интегрираат рајските (сини) и овоземни (црвени) потреби.

При течението на формата што се слева, левата изгледа дека е иницијатор на акција и покажува биполарно движење. Тој ја употребува вертикалната рамнина и движењето нагоре-надолу, кое што го претставува дирекционалното движење на формата. Сниженото држење на левата фигура изгледа како да е мало отскокнување и изгледа како да го претворил своето горно тело ненадејно и нагло, трансформирајќи долготраен временски обид за достигнување на изненадна брзина. Оваа ненадејна промена на напрегањето и држењето на левата фигура изгледа како да е добро пречекана од десната фигура со поголема прилично градуална промена. Тој како да ќе отскокне на неговата лева нога и ќе ја помрдне левата нога нанапред забрзано на сагиталната рамнина. Неговата употреба на сагитална рамнина со менување на неговото временско напрегање може да биде интерпретирано како брз одговор на промената на напрегањето на левата фигура како би се регулирала, наместила и ускладила ситуацијата. Така, на овој начин, во поглед на она што се однесува во однос на циркулацијата на формата, десната фигура покажува униполарен квалитет на акцијата на обликот.

Желбата за ускладување на десната фигура е исто така воочлива во односот око-на-око помеѓу овие два човека. Иако тие користат слободно лебдење и индиректен меѓупростор кога нивните торзоа, нозе и раце се земат предвид, директниот меѓупростор што тие го користат кога се загледуваат еден во друг, како да нивните погледи се фиксирани, веројатно ни го даваат клучот за тоа како тие можат и

двајцата да бидат во слободно движење и лебдење, индиректно, непрекинато, долготрајно и постојано да танцуваат во усогласеност. Директниот меѓупростор што тие го користат во контактот око-на-око е како закотвувачка централна главна точка во овој танц.⁸⁸

Кога го набљудуваме лебдењето на формата, ние забележуваме процесно и течно ориентирано движење на вообличување помеѓу двата демона. Нивното движење е тридимензионално во простор. Тие се распространуваат и издигнуваат и спуштаат. На хоризонталната рамнина, движејќи се од страна на страна, тие танцуваат еден со друг, прикажувајќи ја хоризонталната карактеристика на блага предавачка комуникација. Набљудувајќи го лебдењето на напрегањето, и двајцата употребуваат лизгаво и нежно напрегање; индиректен меѓупростор, лесна тежина, долготрајно време и слободни лебдечки напрегања. Тие му се спротиставуваат на просторот и се индулгентни/попустливи и им се предаваат на тежината и времето.⁸⁹

VII.3.2.2. Фигура 2

Втората слика што ја одбрав за анализа е наречена „*Демоните што се борат*“ сместена во албумот Н 2153, Р. 37b. Насликана е на хартија со разновидни бои на моливи. Тука има два демона кои се борат. Левиот ја држи брадата на другиот со својата десна рака и е

⁸⁸ Исто, стр. 12.

⁸⁹ Исто, стр. 13.

спремен да забодe нож. Десниот ја влече опашката на другиот со сета своја сила употребувајќи ја целата своја енергија.

И пак, како и во претходната слика, се соочуваме со мошне ритмична, динамична сцена при што како да ја гледаме завршната сцена од борбата. Во напнат тек, тие употребуваат ритмички модел на напрегнатост и удирање. Нивните тела се затегнати и напнати, прикажувајќи ненадејно извистување и паѓање кое го повторува карактерот со висок интензитет. Овој ритам е опишан од страна на Kestenberg во својот труд од 1975, каде што тој вели дека истиот се одвива со надворешна генитална фаза на развој кој започнува помеѓу петгодишна и седумгодишна возраст. Како што целокупната моторна активност на детето има потреба од растеж, тоа започнува да се бори, да удира или да бутка работи. Во оваа слика, овие демони, како нивните човечки двојници, изгледаат како да ги задоволуваат своите зголемени сеопшти моторни потреби во остар, силен, точен, прецизен, директен, непосреден и агресивен начин. Во однос на формите што лебдат, и двата се во униполарно лебдење на обликот, возвраќајќи на нападите на другиот.

Кога го набљудуваме лебдењето на формата, ние забележуваме дирекционално движење помеѓу двајцата. Тоа е еднодимензионално и целно ориентирано движење. На хоризонталната рамнина, тие се движат од една страна на друга, претставувајќи ја хоризонталната карактеристика на агресивната комуникација. Што се однесува до текот на лебдење на напрегањето, левата фигура само што не нурнала и

нафрлила, користејќи го удирачкиот напор. Тој употребува директен простор, силна тежина, ненадеен временски напор. Тука нема лебдење и тек. Тој одбива и му се спротиставува на времето, тежината и просторот. Десната фигура употребува индиректен простор, моќна тежина и ненадејни временски напрегања кои што го претставуваат замавнувачкиот напор.

Повторно во оваа иста слика симетријата на движењата помеѓу двајцата е исто така важна да се забележи. Ние ја гледаме фронталноста на торзото од десниот и заднината на левиот. Нивните долни делови од телото се отворени и десните нозе и на двајцата се движат нанапред забрзано додека отскокнуваат на левата. Тука гледаме како горнината на телото од левиот е отворена, а тоа е дозирано. Ние само гледаме релација помеѓу двете фигури. Нема ништо во сликата што ја опишува амбиентот. Тука нема земјишен подлога. И повторно гледаме лице-на-лице, око-на-око контакт помеѓу демоните како зацврстен клучен момент, небаре центар на гравитацијата во сликата.⁹⁰

VII.3.3. ЗАКЛУЧОК НА ЈЕШИМ КЕСКИН

Во овој финален проект ги применив Лабановите Анализи на Движења и Кестенберговиот Профил на Движење кон две слики од Мехмед Сијах Калем. Едната слика отсликуваше двајца танцовачки

⁹⁰ Исто, стр. 16.

шамани и другата прикажуваше двајца демони што се борат. Оттогаш реалните и фантазматичните фигури не се разликуваат еден од друг со исклучок на некои детали како рогови и опашки, а ние би можеле да расправаме околу тоа дека во номадскиот систем на верување нема многу разлика помеѓу човечките и не-човечките суштества, земјата и рајот, сатаната и ангелот, итн.

И во двете слики гледаме симетрија како заедничка карактеристика. Оваа симетрија создава чувство на ускладеност и осет на циркуларност и кружност кај гледачот. Lauffenburger, потпирајќи се на Kestenberg, тврди дека, „комплетната усогласеност е базирана на взаемената емпатија и истоветност на потребите и возвраќањата, но исто така и синхронизација во ритмовите“. И кај двете танцовачки и боречки фигури, ние гледаме дека ускладеноста е остварена. Додека едната се движи во одреден правец, другата возвраќа со безначајно поинакво движење со истиот ритам.

Еден друг аспект во Сијах Калемовите слики е отсуството на „тлото“. Фигурите се моќни, влијателни, судирачки, ударни и смачкивачки, и предупредуваат веднаш штом се фатени во мигот, заминувајќи во слободно лебдење. Од мојата точка на гледање, овој квалитет и особина може да биде претставување на номадскиот стил на живот. Номадите, иако се моќни, силни, здрави, будни, подготвени и внимателни како би се справиле со менувачките животни услови, тие веројатно имале потешкотии во врска со чувството на дом-земја, доверба-верување, безбедност-сигурност. Тоа би можело да биде и

наша емпатија со нив, додека гледаме во сликите, со чувство дека тие никогаш не се чувствуваат како дома - односно тие секогаш се чувствуваат необјасливо, неодредено, недефинирано.⁹¹

⁹¹ Исто, стр. 18.

VIII. СТЕПСКИ ВЕТЕР: ОПСЕРВАЦИИТЕ НА ИПШИРОГЛУ

VIII.1. ИПШИРОГЛУ ГО ОТКРИВА И ПРОМОВИРА СИЈАХ КАЛЕМ

Интересот за уметноста на Сијах Калем започнува релативно касно. Ипшироглу забележува дека Сијах Калем за прв пат приближно пред триесетина години го привлече вниманието на истражувачите на уметноста и стана тема на расправа во разни уметнички кругови. Според овој еминентен историчар на уметноста, овие невообичаени уметнички плодови, кои не може да се сврстат во ниеден до сега познат уметнички свет, стил, правец, категорија или дефиниција, извесно време ориенталистите западњаци се обидуваа да ги анализираат со влијанијата на Далечноисточните будистички и иранско-исламските уметности, како и секогаш негирајќи го неодминливиот Турски елемент во развојот на светската историја на уметноста. Но, една своевидна оригинална уметност каква што е уметноста на Сијах Калем, не може да се објасни и протолкува исклучиво со надворешни фактори. Бидејќи на овој начин и со овој метод суштината на предметот уште на почетокот ќе биде побиена. Така што ваквите истражувања, и покрај тоа што изнесоа и открија некои индикации значајни од аспект на

датирањето на Сијах Калем`овата уметност и утврдувањето на местото на нејзиното раѓање, сепак многу не помогнаа во научно објективното разбирање на оваа бесценета уникатна и неспоредлива турска уметничка појава. И по изминати триесет (и повеќе) години откако западните ориенталисти се заинтересираа научно да му пријдат на Сијах Калем, оваа уметност останува да претставува една сè уште неразрешена загатка.⁹²

Вистинското дотогаш најопфатно просирање во оваа загатка во светски рамки може да се рече дека започнува во 1977 со објавувањето на една монографија на Сијах Калем од страна на АДЕВА, а подготвена од страна на Ипшироглу. Во оваа монографија место заземаат сите слики на Сијах Калем од збирката која се чува во Библиотеката на Топкапи Музејот во Истанбул, една слика од галеријата Фреер во Вашингтон, како и интересни примери од школата на Сијах Калем и неговата околина кои што ги одбрав од сарајските албуми. На тој начин сите слики на Сијах Калем – со исклучок на неколку листа кои се наоѓаа во посебни/специјални колекции кои тогаш беа достапни – станаа отворени за истражување во фототипско/репродуктивно издание. Со остварувањето на овој чекор историчарите се соочија со повеќе прашања: суштината на оваа уметност, нејзината функција, социјалната средина, поглед на светот, формата-јазикот, нејзиното место во историјата на уметноста, итн... Така што овие прашања не се доволно разработени во спомнатата монографија туку се оставени за

⁹² İpşiroğlu, Mazhar,Ş, *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem*, İstanbul, 2004, стр. 8.

опфаќање во понатамошни трудови на овој и други историчари на уметноста. Инаку Ипшироглу подетално се осврнува на овие прашања во рамките на еден друг свој труд, повторно објавен од истиот издавач во 1984, кој што се огласи пред поширока читателска публика.⁹³

Инаку што се однесува до историјата на истражувањата водени од страна на Ипшироглу („откривачот“ на Сијак Калем – неприкосновен авторитет кога станува збор за овој уметник), тие започнуваат во почетоците на 1950-ите години. Тогаш меѓу другото овој научник по средбата со овие слики изнесе храбри тези според кои делото на Сијак Калем претставува еден силен стремеж за обликување, кој што дотогаш останал сосема скриен за светот на историјата на уметноста, како еден сосема непознат нов стил.

Овие слики ја претставија уметноста на степите од еден дотогаш непознат аспект, притоа донесувајќи мислење дека тие се најстари примери кои го докажуваат постоењето на еден вид сликарство кај Турците номади. Всушност оваа теза во прво време беше само претпоставка. Но ова гледиште ги насочи понатамошните истражувања и по едно долго студиозно патешествие, денес прерасна во едно аргументирано тврдење кое потпирајќи се на факти го утврди местото кое што Сијак Калем го зазеде во историјата на уметноста.

Уметноста на Сијак Калем е последица на еден анимистички поглед на светот. Според анимистичкото верување сè има свој дух и сè е под контрола на таинствени сили. Објективното поимање на светот

⁹³ Исто, стр. 13.

исчистено од вакви сили, се појавува со прифаќањето на научната мисла во Новиот Век. Додека пак светот на Сијак Калем е еден свет на магија и волшебство, и во етапата која претходеше на научната мисла, претставуваше еден свет создаден од страна на мислата својствена за ерата на митовите. Сијак Калем зазема улога на посредувач помеѓу луѓето и духовите, тој не е само уметник, туку воедно и волшебник⁹⁴. Изразот преднаучна-мисла прерасна во клучен поим во првите истражувања на Ипшироглу. Поаѓајќи од овој поим, уметноста на Сијак Калем наместо како еден објект на апстрактен музеј, овој научник се обиде да ги разгледа во склоп на социјалната средина и социјалните врски, и на тој начин изнајде можност на појасен начин да ги опфати функцијата и целта на оваа уметност. Притоа Ипшироглу укажува на тоа дека истражувањата за Сијак Калем сè уште не се завршени и треба да продолжат, и тој посакува досегашните трудови да ги поттикнат историчарите на уметност да донесат нови толкувања.

VIII.2. ЖИВОТ И ДЕЛО

Нема историски податок кој зборува, односно пишува за него. Ни неговото вистинско име не е познато. Се наметнува мислење оти повеќето потписи отпосле се нанесени кога биле регистрирани сликите, бидејќи овие ракописни текстови кои го содржат потписот-псевдонимот се вметнувани дури понекогаш наопаку од сликата, на

⁹⁴ Исто, стр. 8.

неумесен начин и било каде, а не своерачно од страна на уметникот потпишани на одредено место од сликата. Инаку како што е познато изразот „црн молив“ означува една одредена сликарска техника во која не се користи боја. Иако се во боја овој назив е употребен за овие слики, што веројатно произлегува од тоа што прикажуваат една невообичаена наративна и опишувачка моќ на линијата. Значи како што е практика обично во Средниот век, и тука, се среќаваме со делата на еден анонимен уметник со непознато име. Така овој псевдоним отпосле придоден на уметникот бива прифатен и на тој начин го наоѓа своето место во историјата на уметноста⁹⁵.

Единствен документ кој го потврдува постоењето на овој уметник се неговите дела. А тие пак дојдоа до нашите раце во лоша состојба, распарчени и нецелосни. Овие слики првично биле направени во форма на рулоа и отпосле во парчиња залепени во албуми. Кога истите се составуваат помеѓу деловите се појавуваат големи празнини. Повеќето од парчињата се изгубени, мошне мал дел е сочуван. Затоа рулоата не можат да се донесат во првичната и оригинална состојба со ново преуредување на сочуваните делови. Така историчарите на уметност кои се занимаваат со уметноста на Сијах Калем се приморани да работат врз една група слики откинати од својот контекст и првична смисла.

Сликарството на Сијах Калем е тесно поврзано со манихеистичкото верување кај Ујгурските Турци. Сликарството има

⁹⁵ Исто, стр. 11.

голем удел во ширењето на Манихеизмот низ Азија. Во Туркестан се откриени еден врз друг наредени фризови на манастирските сидови со разни сцени и популарни приказни. Централна Азија, татковина на Турците, каде што делувал Сијах Калем, се одликува со културна средина во која сликата имала моќ најмалку колку и зборот.

Во областите каде што помеѓу централноазиската и кинеската култура настанува микс, во VII век централноазиското светилишно сликарство го поттикнува појавата и развојот на сликарството во форма на рулоа како еден нов вид на уметност создавана на хартија или свила. По ова кај северните турски номадски племиња од Кина до Иран за време на собирањето кај кои беа раскажувани епски, драматични и религиозни текстови, започнува прикажувањето на слики рулоа. Сликите му помагаат на слушателот раскажаното да го оживее пред своите очи, и полесно да ги проследува разните нивоа на приказната. Така и рулоата на Сијах Калем најверојатно биле направени за оваа цел. Обидите за враќање на овие рулоа во својата стара оригинална форма, покажаа дека насликаните сцени се редат еден врз друг и еден до друг (вертикално и хоризонтално), како што е случај со фризовите во пештерските светилишта.⁹⁶

Текстовите на приказните кои што ги оживуваат сликите на Сијах Калем не пристигнале до денешно време бидејќи не биле напишани. Ние ги гледаме само главните ликови на овие приказни. Ликовите меѓусебно се разликуваат според изразот на лицето,

⁹⁶ Исто, стр. 16.

движењата на рацете и облеката. Темата на приказната гледачот ја слуша од раскажувачот. Така рулоата на Сијах Калем треба да се замислат како делови на еден вид театарска игра. Зборовите на раскажувачот беа надополнувани со сликите. Откако овие слики беа откинати од својата изворна средина и оддалечени од својата татковина, со заборувањето на овие текстови, истите слики во туѓи предели во вистинска смисла на зборот останаа неми. Губејќи ја својата општествена и социјална функција и намена се претвораат во музејски објекти. Сликите доаѓаат во Истанбул како дел од воениот плен по походот на Јавуз Селим на Иран во 1514 година, по што се згрижуваат во сарајот. Не знаеме како овие слики биле прифатени во османлискиот дворец, но можеме да претпоставиме. Исламската религија не е склона кон описот на фигури. Сликата станува дел од уметноста само како додаток на книги (во вид на минијатури). Затоа рулоата биле исечени на парчиња и од нив правени албуми. Во албумите каде се чува Сијах Калем се наоѓаат и други слики: една по една откинати минијатури од ракописи, примери на калиграфија, разни обоени и безбојни скици и украси... Овој вид на албуми биле нарекувани „мурака“. При нивното составување не било внимавано да се придржува кон еден одреден редослед. Тие повеќе од разгледувањето на нивната содржина, биле направени за заштита.⁹⁷

На почетокот овие слики, поради тоа што се крајно различни од уметноста на дотогаш познатите културни средини како што се

⁹⁷ Исто, стр. 16.

Далечноисточничко-будистичката и иранско-исламската култура, беа прифаќани и разгледувани како зачудувачки невидени дела на еден голем уметник кој не наликува на никого. По првите изложувања на некои слики во стилот на Сијах Калем високата уметничка вредност на овие дела побуди вчудоневиденост во научниот свет. Тие се наоѓаа надвор од дотогашното знаење за историјата на уметноста. Затоа без да се прави било каква разлика меѓу сликите за сите беше речено дека припаѓаат на иранската уметност. Но истите не одговараа на познатата иранска уметност. Тогаш започнува да се вели дека дотогаш на иранската уметност се гледало низ еден тесен агол, дека точката на гледање треба да се промени. Некои авторитети откако ги видоа овие слики тврдеа дека иранската историја на уметноста треба да се напише одново. Во тоа време се уште никој не мислеше дека со овие слики беше навлезено во една непозната област на историјата на уметноста која допрва чека да биде откриена. Така овие албуми побудија интерес и го привлекоа вниманието на научниците. Потоа се интензивираа истражувањата врз овие збирки.⁹⁸

VIII.3. ТАТКОВИНАТА НА УМЕТНОСТА НА СИЈАХ КАЛЕМ

Во истражувањата на Сијах Калем пресврт настана со написите на тројца научници објавени во 1954 г. во Арс Ориенталис, како и

⁹⁸ Исто, стр. 18.

книгата *Еден Поглед на Фатиховиот Албум*, подготвена од Ипшироглу и С. Ејубоглу. За решавањето на проблемот околу тоа каде и кога настанале сликите на Сијох Калем голем удел имаше написот на Р. Етингхаусен објавен во *Арс Ориенталис*. Кај стилот на Сијох Калем во голема мера се огледува кинеско влијание. Но сепак треба да се истакне тоа дека овој стил е стран/далечен за естетиката на далекоисточната уметност. Кај сликите на Сијох Калем се среќаваме со еден остар, суров/груб реализам кој воопшто не се совпаѓа со суптилниот истенчен вкус на кинеските мајстори. Во уметноста на Далечниот Исток не наидуваме на слики кои можеби послужиле како пример за овие слики или слични на нив. Врз основа на ова Етингхаусен извлекува заклучок според кој Сијох Калемовите дела најверојатно биле направени во една област далеку од значајните центри на префинетата дворска уметност, но сепак во место кое било отворено за Кинеското влијание. Според овој научник тоа место не било Иран, туку тоа можело да биде само Мавераунехир. Местото на настанок на овие слики и денес сè уште не е точно, прецизно и дефинитивно утврдено. Но, со напредувањето на истражувањата, се испоставуваат индикатори кои го потврдуваат тврдењето на Етингхаусен според кое тоа место треба да се бара во Туркестан. Тука пред се како показатели се појавуваат облеката, чаршафите на жените, чалмите на мажите, значи традиционалната носија на тамошниот народ. Туркестан е место каде се среќаваат најразлични култури. Гледано од религиозен аспект тука покрај муслиманите опстојувале

Браманите, Будистите, Шаманите и христијаните. Исто така и етничката структура на народот е измешана. Сето ова е очебијно кај сликите на Сијах Калем. Во историјата на Туркестан значајна улога одиграле номадските степски племиња, а особено оние кои тука дошле во XII век (Кара Китатите). Паганските обичаи и традиции, митови и легенди кои тука овие ги донеле, токму на овој терен пуштиле корен и долго време останале присутни. Темите обработувани во сликите на Сијах Калем и од овој аспект донесуваат мошне интересни докази.⁹⁹

Етингхаусен тврди дека сликите на Сијах Калем се направени во почетокот на XV век. Ова датирање се засновува врз една слика која се наоѓа во Галеријата Фреер (Под број 37, 25).

Одредени опсервации на оние кои што се бават со Далечноисточничката уметност му послужуваат како патоказ при датирањето на Етингхаусен, а потоа и речиси целиот научен свет го прифаќа неговото датирање. Но денес е тешко на ова датирање да се гледа како на дефинитивно и прецизно. Ова е заради тоа што датирањето на Етингхаусен се потпира на слика произлезена од следбеник на Сијах Калем, а не од слика направена од прва рака. Затоа ова не важи за сите дела со потпис на Сијах Калем. Но сепак и сликите од прва рака содржат голем број особини, елементи и детали кои го потврдуваат датирањето на Етингхаусен. Во секој случај воопшто не е дефинитивно дека сите дела потпишани со Сијах Калем се направени во првата половина на XV век.¹⁰⁰

⁹⁹ Исто, стр. 21

¹⁰⁰ Исто, стр. 15-16.

Од 1954 година па наваму иако сликите на Сијах Калем беа тема на расправа и предмет на анализа во написи објавувани во разни списанија и разни соопштенија на конгреси, расправите главно не излегоа надвор од прашањата кои што Етингхаусен ги изнесе во својство на функција на музејски стручњак. Во меѓувреме требаше до помине извесно време за историјата на уметноста да се заинтересира за овие дела. Причината за ова наместо да се бара во незаинтересираноста на историчарите на уметност, поправилно би било да се бара во пристапот на историјата на уметноста кон оваа тема во тоа време. Долго време, поради повеќе причини, уметностите на оние култури кои се наоѓаа надвор од Европската култура никако не можеа да бидат точно и прецизно вреднувани како што треба.

Сијах Калем спаѓа меѓу оние уметници кои не само што продолжуваат една замрзната традиција, туку во неа додаваат и една нова сила и вредност¹⁰¹.

Инаку општопознато е дека во доскорешната практика на Запад кон уметноста на страните култури повеќе од историчарите на уметност интерес покажувале етнологите. Со уметностите на источните култури главно се бавеа и музејските колекционери. Историјата на уметност стручно почна со нив да се интересира полака и постепено. За почетокот на овој интерес голем удел имаше уметноста на XX век. Непознатите странски светови беа интересни и привлечни

¹⁰¹ İpşiroğlu, Mazhar Ş., Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem, str. 17.

за романтичарите. Токму со нив започнува љубопитноста за собирање на уметнички објекти од егзотични култури.

Сè до прифаќањето и етаблирањето на новото уметничко сфаќање, историјата на уметност не покажуваше интерес за сликите на Сијох Калем. За појавата на првата монографија за Сијох Калем требаше да изминат 25 години од запознавањето на уметничкиот свет со овие слики. За жал во оваа монографија, подготвена од истакнатиот историчар на уметноста Ипшироглу, не најдоа свое заслужено место и оние Сијох Калемови слики кои се чуваат во разни колекции надвор од Музејот на Топкапи Сарајот во Истанбул. Најзначајни меѓу нив се следните: Две слики кои своевременно беа дел од колекцијата Шулц (сега во колекциите Клод Анет и Вињет во Париз) пред извесно време се појавија на една аукција во Хотелот Друо во Париз; една друга слика на Сијох Калем која се наоѓаше во колекцијата на Халил Етхем во Истанбул и која што до сега не е објавена, по смртта на колекционерот исчезна без да остави траг. Додека пак претходно објавената слика од Музејот Метрополитен се уште не беше позната во времето кога беше објавена монографијата. (Може да се очекува дека понекаде во иднина уште некои други слики на Сијох Калем би можеле да се појават). Исклучок е онаа слика од Фреер галеријата која претставуваше основа за датирањето на Сијох Калем, која што се најде меѓу сликите од оваа монографија. Така со објавувањето на оваа монографија беше презентираан еден значаен материјал кој донесе тежина во

проучувањето на Сијах Калем. Со ова пред историчарите се појавија бројни прашања на тема Сијах Калем кои што чекаа решавање.¹⁰²

¹⁰² Исто, стр. 16.

IX. ЗАКЛУЧОК

Т.н. „Црн молив“, кој како авторски потпис се среќава во поголем број ликовни дела пристигнати до наше време во склоп на двата албума чувани во Библиотеката на Топкапи Сарајот во Истанбул, со својата оригиналност претставува неодминлива уметничка фигура во турската историја на уметност, при што истата е доказ за разноликоста и неедноличноста на турското сликарство започнувајќи од својот развоен пат во Централна Азија, па сè до Османлиите на Запад. Бидејќи тој не личи на ниеден друг турски сликар, ниту пак на ниеден сликар од било каде во светот во свое време. Уникатноста на Сијах Калем се состои во стилот, естетиката, тематиката, и во уште многу нешта. Тој оформува ликовна естетика поинаква од типично турските и исламски сликарски текови. Тој е уметничка појава за која слободно може да се расправа во светски рамки, притоа истакнувајќи ги неговите вредности и особености кои укажуваат на творец со висок интелектуален бекграунд, секако во рамките на своето време и поширок простор.

По половина век на претпоставки и теоретизирање (во кои спаѓа и конференцијата од 1980 година која во потполност беше посветена на прашањето кој или што Сијах Калем би можело да претставува), се уште нема согласност дури и во однос на основните факти: дали потписот е од современик или е подоцна припишан, или дали тој му припаѓа на поединец или на група; или каде и кога тој се појавил, развил и оформил. Теориите кои се однесуваат на местоположбата која

ја опфаќа централна Азија и оние кои се однесуваат на временскиот период од XIII до XVII век, но тие најчесто се совпаѓаат со регионот од Северозападен Иран кон Исток – градовите Тебриз, Херат, Семерканд – во XV век, или несомнено пред средината на XVI век, во кој период албумите влегоа во Османлиската империјална колекција на Сулејман I (починал 1566).

Особините кои ги карактеризираат сликите потпишани како „Сијах Калем“ се исто така предмет на расправа, но научниците во најмала рака се согласуваат дека и потпишаните и анонимните слики во X. 2152, 2153, 2154 и 2160 можат да се групираат според специфични заеднички стилистички елементи (на нивни извори може да се најде на сите делови од Евроазија). Никој не спори дека се работи за некој кој кинеските слики или нивните копии ги изучувал и му биле меѓу оние кои му послужиле како извор, односно дека потеклото е од таму. Но како и да е ова не е типично кинеско сликарство, очигледно се разликува како од кинеските, така и сите други азиски ликовни култури.

Споредувајќи ги сликите со кинеските инспирации од албумите од Топкапи со актуелните вистински кинески слики, како што вели Стеиндхард резултираше со идентификација на одредени/извесни стандардни кинески типологии: женските фигури, коњите, службеници, пејсажни елементи, како и птици и цвеќиња и неколкуте кинески содржини, особено Лејди Венци, но без поврзаности помеѓу сликите од сарајот Топкапи и автентичните слики од типични кинески

сликари. Тука се истакнуваат идентификациите на трите кинески содржини во Сијах Калемовите слики во X. 2153 и X. 2160. Заедно со приказната за Лејди Венци, тие ги имаат своите примери, односно имаат потекло во сликите насликани од Гонг Каи или неговиот поеминентен современик Зао Менгфу (1253-1322). Односите помеѓу кинеските и Сијах Калемовите слики исто така донесуваат дополнителни информации за дискусии околу проблемот на трансмисија на формите, во овој случај од еден дел на Азија врз друг и со продолжување, ширење и екстензија на можните трансфери на симболи, значења, и уметнички допири и влијанија.¹⁰³

Делото на Сијах Калем, кое останало сочувано до денес, е многу значаен документ за традицијата на фигуративното сликарство кое се родило во Турско-монголските заедници.

Она што е најинтересно и фундаментално во врска со овие слики е тоа што можеби тие се почеток на реалистичното фигуративно сликарство во исламскиот свет. Ова се случило со динамичните миграции кон запад од Централна Азија, а и со влијанието донесено преку Монголите од Ујгурската Империја во престојаниот турски свет.

Во претставите на шаманите што танцуваат гледаме израз на динамична, моќна и енергична манифестација на духот евоциран и асоциран со ритуално движење отелотворено во танцот¹⁰⁴. Покрај ова, наизглед симболична во движењата како што случај во класичниот

¹⁰³ Исто, стр. 19.

¹⁰⁴ İnan, Abdülkadir, Tarihte ve bugün Şamanizm, Ankara, 1954, стр. 98.

индиски танц и скулптура (постојат очигледни индикации за ова), сликата е уникатна, не како илустрација, туку рефлексивна во реализмот кој ги прикажува набљудуваните ритуали кои најверојатно му биле познати на Сијак Калем.

Визуелизацијата на шаманските обичаи ни овозможува подобар поглед во шаманската реалност, која најверојатно потекнува од Централна Азија. Терминот „Шаман“ произлегува од Турскиот збор „Кам“ кој бил користен во рамките на културниот микс кој го создале луѓето кои мигрирале во периодот меѓу XI-XV век. Во генерални рамки, употребата на шаманистичката пракса низ екстатичните техники е значаен патоказ во истражувањето на приказот на езотеричниот феномен. Покрај ова, шаманите и свештениците се стремеле за коегзистенција, шаманите биле познати по нивната способност да навлезат во транс-состојби водејќи го духот нагоре и надолу низ физичкото тело кое патува помеѓу небото и земјата¹⁰⁵.

Се забележува импликацијата на духовното движење кое го анимира телото во ротација или вртење. Претставата на танцот по сè изгледа го рефлектира почетокот на навлегувањето во состојба на ритуална ротација. Физикалноста претставена од страна на Сијак Калем укажува на елементарна сила на природата која резонира во визуелни метафори отелотворувајќи метафизички гледишта на умот, телото и душата. Тоа се чувствува во сликата *Шамани што*

танцуваат, која најдлабоко го изразува сензибилитетот на Сијах Калем.

Иконографијата развиена од страна на Сијах Калем може да биде поделена во две засебни и наизглед меѓусебно спротивни групи: слики со натприродна (фантастична) содржина и слики со реалистична (документарна) содржина. Во првата тој прикажува мистична религиозна содржина својствена на шаманистичкиот свет, создавајќи визулено богати фигури на ангели и демони кои го зафаќаат празниот простор во повеќето од неговите слики. Ова со голема веројатност на виделина изнесува некои театрални и драматични пагански обичаи. Она што навистина ги прави овие „фантазмагорични“ фигури толку интересни се човечките форми на нивните тела. Сијах Калем создал „хибридни“ комбинации зачувувајќи го човечкото тело. Во некои случаи шаманите ги демонстрираат тајните сили на природата изразени преку сверови и чудовишта, или облека во форма на овие суштества, со цел да евоцира егзорцизам кој ги уништува лошите духови¹⁰⁶. Моќта која ја имаат овие форми е прикажана на пример во сликата *Борба со демонот*, каде борбата меѓу човекот и демонот е сместена во центарот на сликата и окружена со дрвја и грмушки кои ја зголемуваат и интензивираат физикалноста на движењето меѓу реалните и натприродни форми. Во овој контекст Сијах Калем може да се смета како уметник визионер со сличен манир на Вилијам Блејк.

¹⁰⁶ Исто, стр. 28.

Сијах Калем успешно се обидел да ја прикаже реалноста, она „вистинското“ кај номадскиот живот и култура на Турците во средно-азиските степи. Тој е социјален реалист кој ги набљудува карактерите кои ги сносат тешкотиите на миграциите. Физичкиот свет е изразен низ симплифицирани гестови и скулптурална солидност на телото во акција. Посебно внимание е посветено на био-механиката која ги активира мускулите на телото, притоа истакнувајќи ја елементарната енергија на рацете и нозете која се поврзува со преостанатиот жив свет што го опфаќа просторот во сцената. Сликата Номадско семејство го покажува ова во полн ефект. Реализмот во оваа едноставна сцена го сместува уметникот во набљудувана реалност небаре фотограф.

Оригиналниот извор, односно местото каде настанал овој стил останува енигма (иако се посочуваат некои подрачја во Централна Азија кои биле во допир воедно и со шаманизмот и со будизмот).

Крајно значаен е и мистичниот контекст во сликарството на Сијах Калем кој се огледува пред се во неговиот сензибилитет, а потоа и во самите претстави на дервиши, како и во поврзаноста на овој сликар со некои секти на која укажуваат повеќе историчари на уметноста. Постои голема веројатност дека овој уметник својата творечка личност ја изградил во некое теќе. Затоа сликарството на Сијах Калем може да се дефинира и како некој вид на тарикатско-дервишко сликарство. Инаку во пошироки рамки оваа уметност може да се нарече Средно-Азиски степски реализам, при што присутна е незаобиколива нишка на експресивност.

И покрај сè она што во себе го крие ова име, односно псевдонимот Сијак Калем, кој според некои историчари на уметноста можеби бил употребен и како индикатор за методот на сликање, уметникот сепак останува анонимен бидејќи нема точни, прецизни и општоприфатени податоци за местото на неговото раѓање, смрт, каде живеел, каде работел и сл. Причина за ова можеби е силното влијание на исламскиот став кон фигуративното и репрезентативното сликарство, кое било третирано како идолопоклонство и во некои времиња и места било забранувано. Но сепак еден визуелен естетски порив дошол до израз и оставил траен белег во историјата на турското, исламското и светското сликарство.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Aka, İsmail, **Timur ve devleti**, Ankara, 1991.
- Anadol, Cemal, **Halk inanışları (Büyü)**, İstanbul.
- And, Metin, **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları**, Ankara, 1982.
- And, Metin, **Oyun ve büyü**, İstanbul, 2003.
- Arık, Oluş, **Orta Asya Mimarlık Mirasımızdan İzlenimler**, Ankara, 1994.
- Arık, Rüçhan, **Kubad Abad**, İstanbul, 2000.
- Aslanapa, Oktay, **Türk Sanatı**, İstanbul, 1997.
- Avcıoğlu, Doğan, **Türklerin Tarihi**, İstanbul, 1978.
- Brend, Barbara, **Islamic Art**, British Museum Press, 1991.
- Çığ, Kemal, **Türk Kitap Kapları**, İstanbul, 1971.
- Demiriz, Yıldız, **Osmanlı Mimarisinde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)**, İstanbul, 1979.
- Encyclopedia Britannica, **Mehmed Siyah-Kalem**.
- Ettinghausen, Richard, **Turkish Miniatures**, New York, 1965.
- Haydaroglu, Mine, **Ben Mehmed Siyah Kalem**, İstanbul, 2004.
- İhsanoğlu, Ekmeleddin, **Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi**, İstanbul, 1998.
- İnan, Abdülkadir, **Şamanizm**, Ankara, 1954.
- İpşiroğlu, Mazhar Ş., **Bozkır rüzgarı Siyah Kalem**, İstanbul, 2004.
- Karamağaralı, Beyhan, **Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler**, Ankara, 1984.
- Koç, Turan, **İslam Esetiği**, İstanbul, 2008.

- Köprülü, Fuad, **Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar**, Ankara.
- Kültür ve Sanat**, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1977.
- Lawton, John, **The Turks of Eurasia**, Ankara, 1996.
- Lewis, Bernard, **Svijet Islama**, Beograd, 1979.
- Meydan Larousse (Büyük lugat ve ansiklopedi), **Mehmed Siyahkalem**, VIII, İstanbul, 1981.
- Özel, Mehmet, **Türkiye'nin şaheserlerinden örnekler**, TC. Kültür Bakanlığı.
- Rice, David Talbot, **Islamska Umetnost**, Beograd, 1968.
- Steinhardt, Nancy Shatzman, **Siyah Qalem and Gong Kai**, 1987.
- Sümer, Faruk, **Oğuzlar (Türkmenler)**, İstanbul, 1980.
- Tapi, Haron, **Siyah Qalem**, Graphis, бpoj 189, Zurich.
- Temren, Belkıs, **Bektaşiliğin Eğitsel ve Kültürel Boyutu**, Ankara, 1994.
- Topkapı Sarayı, 1990-1991**, İstanbul, 1992.
- Turkish Arts-Pictures from the steppes**, İstanbul.
- Türkdoğan, Orhan, **Alevi Bektaşi Kimliği**, İstanbul, 1995.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, **Osmanlı Tarihi**, Ankara, 1982.
- Ünver, A. Süheyl, **50 Türk Motifi**, İstanbul.
- Ünver, Süheyl, **Levni**, İstanbul, 1951.
- Еспозито, Џон Л., **Оксфордска Историја Ислама**, Београд, 2002.
- Иналџик, Халил, **Османско Царство – Класично доба 1300-1600**, Београд, 1974.
- Мантран, Робер, **Историја Османског Царства**, Београд, 2002.

Пугаченкова, Галина, **Шедевры Средней Азии**, Ташкент, 1986.

Сулейман, Хамид, **Алишер Навоий**, Ташкент, 1968.

ПРИЛОЗИ

ИЛУСТРИРАН МАТЕРИЈАЛ







