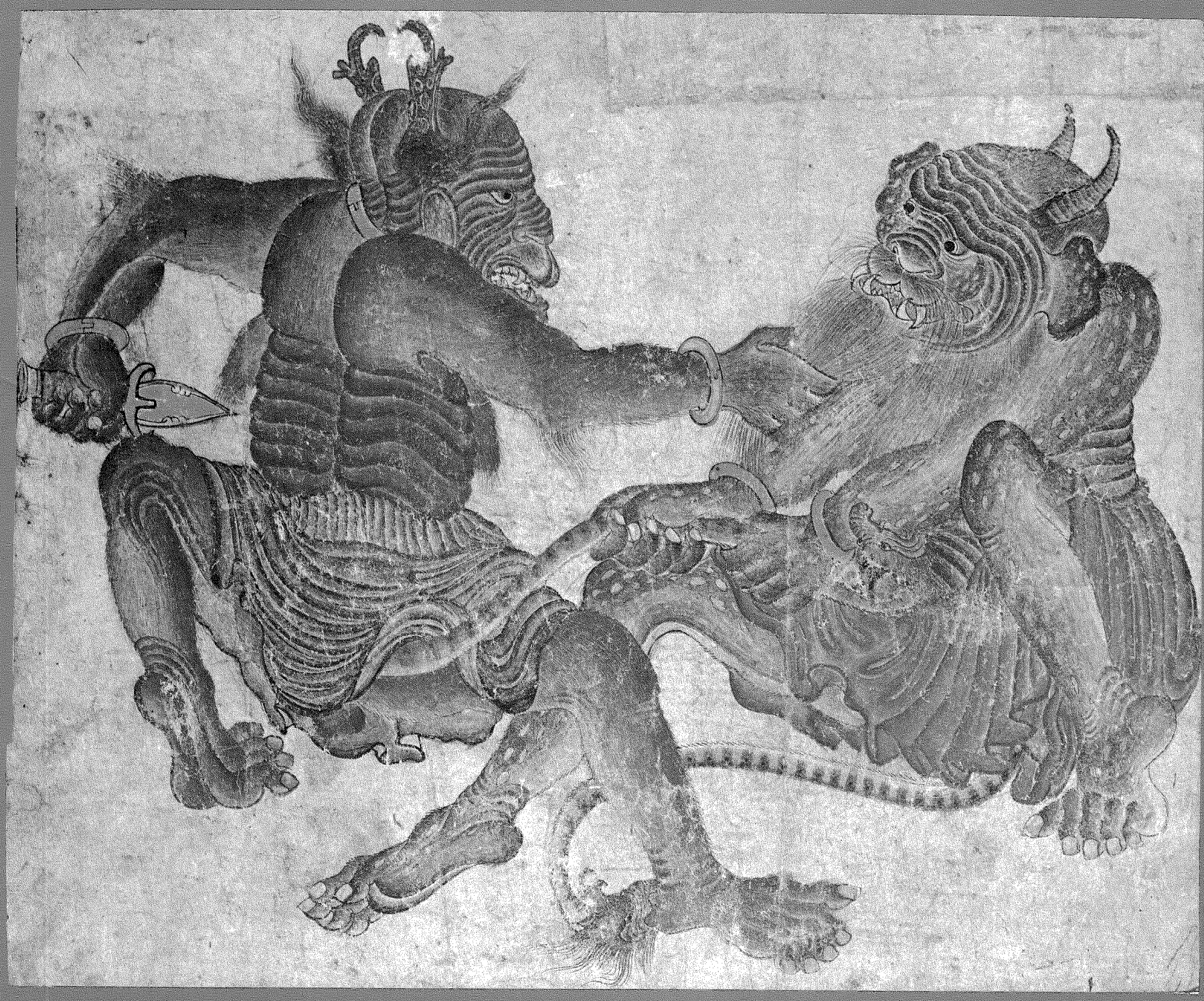
M. Ş. IPŞIROĞLU

SIYAH KALEM

"WIND OF THE STEPPE"



52 FACSIMILE REPRODUCTIONS OF PAINTINGS BY
MASTER MEHMED SIYAH KALEM
IN TOPKAPI PALACE MUSEUM

ADA PRESS PUBLISHERS

"In Siyah Kalem's world there is no duality of subject and object. His creatures should not be viewed as even remote semblances of natural prototypes. They are figments of the artist's imagination, unique entities with their own lives. Although Siyah Kalem's figures have been drawn on a plane, since they are shown from various angles they are almost sculptural, springing from the surface of the picture as if they were tangible. Unlike Leonardo da Vinci or Durer, Siyah Kalem does not depict his world of objects emancipated from mysterious forces,motivated only by aesthetic considerations. He should rather be likened to the witch doctors of primitive societies. Here the power of the artist to depict is synonymous with sorcery. The picture is a medium for summoning spirits and Siyah Kalem's creatures appear one by one in his pictures in response to these summons. (...)

Siyah Kalem's art is realistic, but this realism is not what we understand by this term today. We have seen that his creatures are not imitations of nature but the product of cognitive activity. This cognition was that of the mythological age, when the distinction between picture and depicted was vague; when dream and reality were easily confused. Therefore pictures possessed a magical power of suggestion over whoever looked at them."

"BOZKIR RÜZGÂRI"

MAZHAR Ş.İPŞİROĞLU

"BOZKIR RÜZGÂRI"

SİYAH KALEM

Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında Bulunan
Üstad Mehmet Siyah Kalem'in Resimlerinin
Tıpkı Basımı

ADA YAYINLARI
Istanbul 1985

Sanat Yönetmeni: Aydın Erkmen
Dizgi ve Basım: Aksoy Matbaası-İstanbul
© Akademische Druck-u. Verlagsanstalt
Graz-Austria
© Türkçe Basım: Ada Yayınları

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7

SİYAH KALEM ARAŞTIRMASI 9
Sanatçının Yaşamı ve Yapıtları 9
Türkistan'da Maniheist Mağara Tapınaklarının Duvar Resimleri 9
Sözlü Metinler İçin Yapılan Rulo Resimleri 10
Resim Ruloları ve Saray-Albümleri 10
Batı Dünyasının Saray Albümleriyle İlk Karşılaşması 11
Siyah Kalem Sanatının Anayurdu 11
Siyah Kalem Resimlerinin Tarihlenmesi 12
Siyah Kalem'lerin Sanat Tarihindeki Yeri 13
İlk Siyah Kalem Monografisi 14

SİYAH KALEM'İN SANATINDA BİÇİM İRDELEMESİ
SANAT VE BÜYÜ 15
Simge mi, Yansıtma mı? 15
Toprağa Bağlılık 16
Ağırlık ve Hareket 16
Duyular Dünyası - Deneyim Dünyası 17
Biçim Çarpıtmaları 17
Maske-yüz 21
Büyünün Gücü ve Gerçekliği 22

SİYAH KALEM YAPITLARININ İKONOGRAFYASI
(BATI TÜRKİSTAN HALKI VE YAŞAMI) 24
Etnik ve Sınıfsal Özellikler 24
Güncel Yaşam 24
Köleler ve Tarikatlar 25
Demonlar 26
Demon mu? Maskeli Şaman mı? 27

TARİHSEL BAĞLANTILARI İÇİNDE SİYAH KALEM 28
Ortaasya Kültürü 28
Ortaasya Yaylalarında Yörükler 29
Barbar Sanatı 29
İslâm'da Resim ve Söz 30
Mogol Üslubu 30
İran'da Mogollar Döneminde Sanat 32
Siyah Kalem Resimleri ve İlhanlılar Dönemi Sanatı 32
Notlar 34
Resim Dizini 36
Tıpkı Basımlar 41

ÖNSÖZ

Siyah Kalem'in sanatına gösterilen ilgi yenidir. Siyah Kalem, ilk kez, yaklaşık bundan otuz yıl önce sanat araştırmasının dikkatini üstüne çekti ve çeşitli sanat çevrelerinde tartışma konusu olmaya başladı. Tanıdığımız, bildiğimiz sanat dünyalarından hiç birine girmeyen bu değişik sanat ürünleri, bir süre Uzak Doğu- Buddhist ve İran-İslâm sanatlarının etkileriyle açıklanmaya çalışıldı. Oysa, Siyah Kalem'in sanatı gibi özgün bir sanat, salt dış etkenlerle açıklanamaz. Çünkü, bu yöntemle konunun özgünlüğü daha işe başlamadan yadsınmış olur. Nitekim bu yolda sürdürülen araştırmalar, Siyah Kalem sanatının tarihlenmesi ve doğuş yerinin saptanması açısından önemli bazı ipuçları vermiş olsalar bile, bu sanatın anlaşılmasına yardımcı olamamışlardır. Bugün aradan otuz yıl geçtiği halde Siyah Kalem'in sanatı hâlâ çözümlenememiş bir bilmece olarak kalmaktadır.

Ne var ki, bu bilmecenin çözümlenmesi için, bugün koşullar çok daha elverişli. 1977'de ADEVA (Akademische Druck-und Verlagsanstalt, Graz) benim hazırlamış olduğum bir Siyah Kalem Monografisi yayımladı. Monografide, Istanbul Topkapı Müzesi Kitaplığındaki Siyah Kalem resimlerinin tümü, Freer Gallery'de (Washington) bulunan tek bir resim ve Saray albümlerinden seçtiğim, Siyah Kalem Okulundan ve çevresinden ilginç örnekler yeralıyor. Böylece Siyah Kalem'in bütün resimleri - o sırada erişme olanağı bulunamayan özel kolleksiyonlardaki bir kaç yaprak dışında - tıpkı-basım olarak araştırmaya açılmış oldu. Bu adımın atılması tarihçiyi bir çok sorunlarla karşılaştırdı: bu sanatın özü, işlevi, sosyal ortamı, dünya-görüşü, biçim-dili, sanat tarihindeki yeri vb... Monografi çerçevesi içinde yeterince üzerinde duramadığım bu sorunları başka bir çalışmaya bırakmıştım. 1984'de bu sorunlar üzerinde duran ve daha geniş bir okuyucu çevresine seslenen yeni bir çalışmam yine aynı yayınevi tarafından (ADEVA) yayımlandı.

Siyah Kalem çalışmalarım 1950'lerin başlarına uzanıyor. 1953'de İstanbul Üniversitesi, İstanbul'un alınışının 500. yıldönümünü, Fatih Sultan Mehmet dönemini tanıtan bir kaç sergiyle kutlamıştı. Hazırlıklar sırasında, Sabahattin Eyuboğlu ile birlikte Topkapı Müzesi Kitaplığında çalışıyor, ötedenberi ne olduğu pek bilinmeden "Fatih Albümleri" diye adlandırılan murakkalardan seçeceğimiz parçalarla bu sergilere katılmayı istiyorduk. Albümleri karıştırırken, Siyah Kalem'in resimleriyle karşılaştık. Bir daha unutamayacağımız mutlu bir rastlantıydı bu. Sergilere albümlerdeki resimlerden aldığımız bazı fotoğraflarla katıldık. 1954'de de albümlerin içeriğini tanıtmak amacıyla, Türkçe ve Fransızca olarak "Fatih Albümüne Bir Bakış"ı yayımladık. Kitabın ağırlığı Siyah Kalem üzerinde toplanıyordu. Yapıtlara yaklaşımımızda izleyeceğimiz yöntemi daha bulmamıştık. Ama yazdığımız kitap bir ilk tanıtma yazısı da değildi, resimlerin sadece betimlenmesiyle yetinmiyor, yer yer tanımadığımız yeni bir üslupla, sanat tarihi dünyasına kapalı kalmış büyük bir biçimlendirme istenciyle karşılaştığımızı belirten cesur tezler de ileri sürüyordu. Bunlardan biri, Siyah Kalem'lerin bozkır sanatını o zamana kadar bilmediğimiz bir yanıyla bize tanıttığı, bu resimlerin göçebelerde de resim sanatı türünün varlığını kanıtlayan en eski örnekler olduğu düşüncesiydi. Gerçi bu tez o zaman bir varsayımdan öteye gitmiyordu. Fakat sonraki çalışmalara yön verdi ve uzun bir irdeleme yolculuğundan sonra, bugün Siyah Kalem'lerin sanat tarihinde aldığı yeri olgulara dayanarak saptayan kanıtlanmış bir sav oldu.

SİYAH KALEM ARAŞTIRMASI

Sanatçının Yaşamı ve Yapıtları

Üstad Mehmet Siyah Kalem'in yaşamı ve kimliği bilinmiyor. Tarih kaynaklarından hiçbiri ondan sözetmiyor. Gerçek adı bile belli değil. Kimi resimlerin üstüne "Kârı Üstad Mehmet Siyah Kalem" (Üstad Mehmet Siyah Kalem'in işi) yazılmış. Doğu'da sanatçının kendisini "üstad" diye tanımlaması olağan değildir. Ayrıca bu adın, sanatçının kendi eliyle, resimlerin belli bir köşesine attığı bir imzadan çok, gelişi güzel şuraya buraya, hatta kimi zaman resimlerine ters düşecek biçimde çiziştirilmiş olması, bu yazının, resimlerin kaydı yapılırken sonradan eklenmiş olduğunu düşündürüyor. Nitekim ismin başındaki "kâr" sözcüğü de bunu kanıtlıyor. Bilindiği gibi siyah kalem ya da kara kalem deyimi, renk kullanılmayan belli bir resim tekniğini tanımlar. Renkli oldukları halde bu resimlere bu adın verilmiş olması, çizginin alışılmadık bir anlatım gücü göstermesinden ileri gelmiş olabilir. Demek ki genellikle Ortaçağda görüldüğü gibi, burada da, adı sanı belli olmayan bir sanatçının yapıtları ile karşılaşıyoruz. Bununla beraber sanatçıya sonradan verilen bu takma ad benimsenmiş ve sanat tarihine böylece yerleşmiş bulunuyor.

Bu sanatçının yaşamış olduğunu kanıtlayan tek belge yapıtlarıdır. Onlar da elimize bölük pörçük geçmiş. Bu resimlerin rulo olarak yapıldıklarını ve sonradan parçalanarak albümlere yapıştırıldıklarını, 1977'de yayınladığım Siyah Kalem monografisinde açıklamıştım. Bunlar bir araya getirildiklerinde büyük boşluklar ortaya çıkmaktadır. Parçaların çoğu kaybolmuş, pek azı elimizde kalmış. Bu yüzden rulolar eldeki parçalarla yeniden düzenlenerek eski haline getirilemiyor. Siyah Kalem'in sanatıyla uğraşan sanat tarihçisi, bağlamından koparılmış bir resim yığını üzerinde çalışmak zorunda kalıyor.

Türkistan'da Maniheist Mağara Tapınaklarının Duvar Resimleri

Maniheizm'in kurucusu Mani'nin (216-276) sanatçı ve ressam olarak ünü, eski İran'da çok yaygındı. Söylentilere göre Maniheizm'in Asya ülkelerine yayılmasında resim sanatının büyük katkısı olmuştur. Mani'nin öğrencileri ve onun izinden gidenler, Mani'yi kendilerine örnek alarak resim yapıyorlar, resmin gücünden yararlanarak inançlarını yaymaya çalışıyorlardı. Bu söylentinin doğruluğunu, yüzyılın başında A.Stein, A.Le Coq ve E.Waldschmidt'in Türkistan'da yaptıkları kazılarla ortaya çıkan mağara manastırları kanıtlar[1]. Manastır duvarlarına sanatçılar üstüste sıralanan frizlerle Buddha'nın yaşamından (Avadâna) ve doğumundan önceki yaşamından (Jâkata) alınan sahnelerin ve halk arasında ağızdan ağıza dolaşan ermiş öykülerinin resimlerini yapıyorlardı. Derin bir inançla yapılan bu resimlerin seyirci üzerinde büyük etkisi oluyordu. Ortaasya kültür çevresinde resmin en az söz kadar gücü vardı. Dinsel törenlerde, öyküler, resimlerin önünde anlatılıyor, söz ve resim birbirini tamamlıyordu. Bu bakımdan Turfan buluntularına (freskler, tahta levhalar, işleme ve yazmalar) bakarak, dinsel resimlerin, dinsel metinlerle eşdeğer olduğu söylenebilir.

Sözlü Metinler İçin Yapılan Rulo Resimleri

Ortaasya tapınak ressamlığı, 7. yüzyılda Tun-Huang'da (Ortaasya kültürüyle Çin kültürünün kaynaştığı bir bölge) yeni bir sanat türü olarak kağıt ya da ipek üzerine yapılan rulo resminin ortaya çıkmasına yol açıyor. Bu tarihten sonra, Çin'den İran'a kadar Kuzeydeki göçmen boylarda epik, dramatik, ve dinsel metinlerin anlatıldığı toplantılarda rulo resimler gösterilmeye başlıyor. Resimler dinleyicinin anlatılanları gözönünde canlandırmasına, öykünün çeşitli aşamalarını kolayca izleyebilmesine yardımcı oluyordu. Siyah Kalem ruloları da bu amaçla yapılmış olmalı. Ruloların eski haline sokulması yolundaki denemeler, resimlenen sahnelerin mağara tapınaklarındaki frizlerde olduğu gibi, üstüste ve yanyana sıralandıklarını gösteriyor. Siyah Kalem'in bazı resimlerinde figürler arasında kopukluk vardır. Bunlar tek tek kalırlar ya da birbirine ters düşerler (tipik örnekler R.S.31 ve Metropolitain Müzesi Dergisinin Ağustos 1978 sayısında çıkan Siyah Kalem resmi). Figürler arasında bağlantı kurmada güçlük çektiğimiz bu tür resimlerin örnek olarak yapıldıklarını sanıyoruz. Kağıdın ya da ipeğin kullanmayla çabuk yıpranacağı gözönünde tutulursa, ruloların yenilenmesinde sanatçıların bu örneklerden yararlandıkları düşünülebilir.

Resim Ruloları ve Saray Albümleri

Siyah Kalem resimleri, kukla ve gölge oyununda olduğu gibi, bizi çok çeşitli tiplerle karşılaştırır. Bunlar arasında değişik ırklardan ve halklardan tipler görürüz: Türk, Mogol, Hintli, Zenci; değişik inançtan olanlar: şaman, gezici derviş, buddhist ve nesturi rahipleri; zengin, fakir, üst sınıftan görkemli efendiler, ağır yaşamın izleri yüzlerinde okunan göçebeler... Fakat Siyah Kalem bunlarla da yetınmez, resim dağarına, hayalgücü yaratıkları da girer: korku saçan cinler ve devler; güreşen, çalgı çalan, dans eden, bilinmeyen bir Tanrı'ya at kurban eden demonlar.. Siyah Kalem resimlerinin canlandırdıkları öykü metinleri yazılı olmadıkları için, günümüze kadar gelmemiştir. Biz sadece bu öykülerin başkişilerini görürüz. Bunlar, yüz ifadesi, el-kol hareketleri ve giysileriyle birbirlerinden ayrılırlar. Öykünün konusunu seyirci anlatıcıdan dinliyordu. Siyah Kalem rulolarını, bir tür tiyatro oyununun parçaları olarak düşünmeli. Anlatıcının söyledikleri resimlerle tamamlanıyordu. Bu göstermelik resimler çevrelerinden koparılıp yurtlarından uzaklaştırıldıktan sonra, zamanla metinler unutulduğu için, yabancı illerde, sözün tam anlamıyla dilsiz kalmışlardı. Toplumsal işlevleri kalmayınca müze objesi haline geliyorlar. Yavuz Sultan Selim'in İran seferinden (1514) savaş ganimeti olarak Istanbul'a gelen resimler Saray'da barınak bulmuşlardı. Osmanlı Sarayında bu resimlerin nasıl karşılandıklarını bilmiyoruz, ama tahmin edebiliriz. İslâm dini tasvire açık bir din değildir. Resim, sanat dünyasına ancak kitap resmi (minyatür) olarak girebilmiştir. Bu yüzden yadırganan resim ruloları parçalanıyor ve bunlardan albümler yapılıyor (Hazine 2152, 2153, 2154, 2160). Siyah Kalem'lerin yeraldıkları albümlerde başka resimler de bulunuyor: yazmalardan koparılmış tek tek minyatürler, meşk, yazı örneği, renkli renksiz çeşitli taslak ve süslemeler... "Murakkaa" diye adlandırılan bu albümler yapılırken belli bir düzen gözönünde tutulmamış. İçindekilerin seyredilmesinden çok korunması için yapılmışlar (R.S. 1).

Batı Dünyasının Saray Albümleriyle İlk Karşılaşması

Osmanlı döneminde Topkapı Sarayı Kitaplığı, bilindiği gibi, herkese açık değildi. Kitaplıkta çalışma olanağı yoktu. Ancak bir kaç yabancı bilim adamı özel izinle kitaplığa girebilmişti. Fakat kısa bir süre için verilen izinler, yazmaların ve murakkaaların inceden inceye araştırılmasına yetmemişti. Bu nedenle o dönemde dışarda yayınlanan kitaplarda bir rastlantı olarak tek tük Siyah Kalem resimleriyle karşılaşıyoruz[2]. Bu resimler bilinen kültür çevrelerinin, yani Uzak Doğu-Buddhist ve İran-İslâm kültürlerinin sanatından çok farklı olduğu için, bunlara kimseye benzemeyen büyük bir sanatçının, insanı şaşırtan, görülmedik yapıtları gözüyle bakılıyordu.

1910'da Münih'de "İslâm Sanatının Baş Yapıtları" adıyla açılan büyük sergide, Batı dünyası ilk kez albümlerden birinin (Baysungur Albümü, Hazine 2152) zengin malzemesiyle karşılaştı[3]. 1931'de Londra'da açılan İran Sanatı sergisinde, Saray Kitaplığından başka bir murakkaa (Hazine 2154) gösterildi. Bu albümlerde doğrudan doğruya Siyah Kalem'in elinden çıkan resimler yoktu. Fakat Siyah Kalem üslûbunda yapılmış taslaklar ve çizimler vardı. Bu yaprakların yüksek sanat değeri bilim dünyasında şaşkınlık uyandırmıştı. Bunlar, zamanın sanat tarihi bilgisinin dışında kalıyorlardı. Bu nedenle hiç ayırım yapılmaksızın tümüne İran sanatı denildi. Ama bilinen İran sanatına da uymuyordu bunlar. İran sanatına o zamana kadar dar bir açıdan bakıldığı, bakış açısının değiştirilmesi gerektiği söylenmeye başlıyor. İslâm sanatı araştırmalarını o sırada tamamlamış olan Sir Thomas W.Arnold, bu resimleri gördükten sonra, İran sanatı tarihinin yeniden yazılması gerektiğini söylüyor[4]. O tarihte hiç kimse bu resimlerle sanat tarihinin bilinmeyen ve bulgulanmayı bekleyen bir alanına girildiğini düşünmüyordu.

Ne var ki, albümler, sözü edilen sergilerle ilgi uyandırmış, bilim adamlarının dikkatini çekmişti. Bu tarihten sonra murakkaalar üzerindeki araştırmalar hızlanıyor.

Bu arada Saray Kitaplığında çalışma olanakları da değişmişti. 1923'den sonra Topkapı Sarayı müze oluyor ve halka açılıyor. Böylece Saray Kitaplığında rahatça çalışma olanağı da sağlanmış oluyor.

Siyah Kalem Sanatının Anayurdu

1954'de üç bilim adamının, Ars Orientalis'te yayımladıkları yazılar[5] ve benim S.Eyuboğlu ile birlikte hazırlamış olduğum, hemen hemen aynı zamana rastlayan "Fatih Albümüne Bir Bakış" adlı kitap, Siyah Kalem araştırmasında dönüm noktası oldu[6]. Bu kitap dört albümün (Hazine 2152, 2153, 2154, 2160) içeriğini tanıtan bir bildiriydi. Kitabın ağırlığını Siyah Kalem resimleri oluşturuyordu. Resimler hemen hemen tam olarak siyah-beyaz basılmıştı. Bu tarihten sonra albümler sık sık araştırma konusu olmaya başladı. Siyah Kalem resimlerinin nerede ve ne zaman yapıldıkları sorununun çözümlenmesine, Ars Orientalis'te çıkan yazısıyla R.Ettinghausen'in büyük katkısı olmuştur. Siyah Kalem'in üslubunda büyük ölçüde Çin etkisi görülür. Fakat yine de bu üslup Uzak Doğu sanatının estetiğine yabancı kalır. Siyah Kalem resimlerinde Çin ustalarının ince zevkiyle bağdaşmayan sert, haşin bir gerçekçilikle karşılaşırız. Uzak Doğu sanatında bunlara örnek olabilecek resimlere ya da bunların benzerlerine raslamıyoruz. Buna dayanarak R.Ettinghausen, Siyah Kalem'lerin ince saray sanatının önemli merkezlerinden uzak, fakat

Çin etkisine açık bir yörede yapılmış olmaları gerektiği sonucunu çıkarıyor. Ettinghausen'e göre bu yer İran değil, Maveraünnehr olabilirdi. Bu resimlerin nerede yapılmış oldukları, bugün de tam ve kesin saptanamamıştır. Fakat araştırmalar ilerledikçe, Ettinghausen'in savını, yani bu yerin Türkistan'da aranması gerektiğini doğrulayan ipuçları ortaya çıkıyor. Bunların başında kılık kıyafet, kadınların çarşafları, erkeklerin sarıkları, bura halkının geleneksel giysileri geliyor. Türkistan çeşitli kültürlerin karşılaştığı bir yerdir. Burada Müslümanların dışında Brahmanlar, Buddhistler, Şamanistler ve Hıristiyanlar yaşıyorlardı. Halkın etnik yapısı da karışıktı. Bütün bu özellikler Siyah Kalem resimlerinde açıkça görülür. Türkistan tarihinde göçebe bozkır boyları, özellikle 12. yüzyılda buraya gelenler (Kara Kitat'lar) büyük rol oynamışlardır. Bunların getirdikleri pagan töre ve gelenekler, mitler ve söylenceler burada kök salmış ve uzun süre varlığını koruyabilmiştir. Siyah Kalem resimlerinde işlenen konular bu bakımdan da ilginç belgeler veriyor.

Siyah Kalem Resimlerinin Tarihlenmesi

Ettinghausen, Siyah Kalem resimlerinin 15.yüzyılın başında yapıldığını söyler. Bu tarihleme, Freer Gallery'de bulunan bir Siyah Kalem resmine dayanır (No.37,25). Resimde çalgı çalan ve içki içen iki demon figürü gösteriliyor (R.S. 54).

İçki içenin elinde tuttuğu mavi-beyaz porselen sürahinin üzerindeki süsleme motifi, sinologlara göre 15. yüzyılın birinci yarısında porselen kaplar üzerinde görülmüş, kısa bir süre sonra ortadan kaybolmuştur. Uzak Doğu sanatıyla uğraşanların bu gözlemi tarihlemede Ettinghausen'e ipucu veriyor, sonradan bilim dünyası da bu tarihlemeyi benimsiyor. Ancak bugün, bu tarihlemeye kesin gözüyle bakmak güçtür. Çünkü Freer Gallery'deki resim, monografide Siyah Kalem Okulu ve Çevresi diye gruplandırdığımız resimlerin yumuşak-dekoratif üslubunda yapılmıştır ve birinci elden Siyah Kalem'ler olarak gruplandırdığımız resimlerden (R.S.2-50) üslup açısından ayrılmaktadır. Topkapı Müzesi'ndeki Siyah Kalem'ler arasında Freer Gallery'dekinin bir benzeri bulunuyor (R.S.46). Birbirinin kopyası olduğu açıkça görülen bu resimler karşılaştırıldığında bazı farklar göze çarpar. Burada demonlar, Freer Gallery'deki resimde olduğu gibi ayaklarından halkalar ve çubuklarla birbirine bağlanmamışlar. Topkapı'dakinde bir üçüncü figür var ve içki içen demonun elindeki kabın üzerinde süsleme motifi yok. Bu resimlerin aynı elden çıkmadığı besbelli. Aynı konu resimlerden birinde gerçekçi, ötekinde dekoratif bir yaklaşımla işlenmiş. Topkapı Müzesi'ndeki resim birinci-elden Siyah Kalem, Freer Gallery'deki ise çevresinden...Görülüyor ki Ettinghausen'in tarihlemesi,Siyah Kalem çevresinden bir resme dayanmakta. Bu nedenle onu bütün Siyah Kalem'ler için geçerli saymak doğru olmaz. Gerçi birinci elden Siyah Kalem resimlerinde, Ettinghausen'in tarihlemesini doğrulayan bir sürü resim öğesi bulunuyor: kaya parçaları, bozkır bitkileri, nasırlaşmış ağaç kütükleri ve toprağa kenetlenen kökler.. Uzak Doğu esintisi diyebileceğimiz bütün bu doğa öğelerine 15. yüzyılın başında İran minyatürlerinde dekoratif motifler olarak sık sık rastlanıyor. Ama bu öğelerin Türkistan'a ne zaman girmiş olduğunu bilmiyoruz. Bunlar, orada İran'dan daha önce ya da daha sonra kullanılmaya başlamış olabilirler. İran'da Timurlular zamanında bunlara sık sık rastlanması, herhalde bütün Siyah Kalem resimlerinin 15. yüzyılın birinci yarısında yapılmış olduğunun kesin bir kanıtı olamaz. Bu bakımdan Siyah Kalem'leri, birinci elden yapılmış olanları, çevresinde yapılanlardan ayırmaksızın, 15. yüzyılın birinci yarısı diye tanımlarken, ilerde bu tarihlemenin bazı değişikliklere uğrayabileceğini gözönünde tutmalıyız.

Siyah Kalem'lerin Sanat Tarihindeki Yeri

1954'den bu yana Siyah Kalem resimleri çeşitli dergilerde çıkan yazılara ve kongre bildirilerine konu olduğu halde, tartışmalar Ettinghausen'in müze uzmanı olarak ortaya atmış olduğu sorunların dışına çıkmadı. Sanat tarihinin bu yapıtlara ilgi göstermesi için aradan bir zaman geçmesi gerekiyordu. Bunun nedenini sanat tarihçilerinin ilgisizliklerinden çok, sanat tarihinin o dönemde konuya yaklaşımında aramak doğru olur. Modern sanat tarihi yeni bir bilim dalıdır. Sanat tarihi araştırmaları uzun süre hemen hemen sadece Avrupa sanatı sınırları içinde kalmıştı. Araştırmaların ağırlığını özellikle - J.Burckhardt'tan beri, doğanın ve insanın bulgulandığı çağ olarak nitelenen Yeniçağ sanatı oluşturuyordu[7]. Yeniçağ Batı sanatının ölçütleriyle değerlendirilemeyen sanatlar gözden kaçıyor, ya da fazla önemsenmeyen, kenarda köşede kalan bazı uzmanlık dallarının araştırma konusu oluyordu. Bu yüzden Avrupa kültürünün dışında kalan kültürlerin sanatları bir türlü tam olarak değerlendirilemiyordu. Ernst Kühnel İslâm sanatı üzerine yazdığı kitaba "İslâm Elsanatları" (Islamische Kleinkunst) adını vermiş ve kitap ressamlığından dokumacılığa kadar tüm sanat türlerini hiç bir ayırım yapmaksızın "küçük sanat" olarak tanımlamıştı[8]. Gerçi Ortaçağ'da yaratıcının kişiliği, Doğu'da olsun Batı'da olsun, Rönesans'da olduğu gibi ortaya çıkmadığı, bir sanat geleneği tarafından taşındığı için, sanatçıyı "zenaatkâr"dan ayırmak güçtür. Ama böyle de olsa, bu dönemde Siyah Kalem gibi sadece donmuş bir geleneği sürdürmeyen, ona yeni bir güç katanlar da vardı. Kühnel bu ayırımı yapmıyor.

Yabancı kültürlerin sanatına sanat tarihçisinden çok etnologlar ilgi gösteriyordu. Geniş sanat alanları, Uzak Doğu, Hint ve Afrika sanatıyla uğraşan ve kolleksiyonlarını her türlü kullanılan eşya, sanat ve kültür objeleriyle zenginleştirmeye bakan müzecilere bırakılmıştı. Bu uzmanlık alanlarına sanat tarihi yavaş yavaş ilgi göstermeye başlıyor. Bu ilginin uyanmasında 20.yüzyıl sanatının büyük payı olmuştur.

Göz duyarlığının gelişmesinde ötedenberi büyük sanatçıların etkisi vardır. Her dönemin sanatçısı dünyaya başka bir gözle bakmış ve başka dönemlerin sanatında kendisi için geçerli olan değerleri aramıştır. Rönesans sanatçısı Eski Yunan dünyasını bulgulamıştır, Manierizm ve Barok dönemlerinde Ortaçağ sanatına karşı yeni bir duyarlık uyanmıştır. Bilinmeyen yabancı dünyalar romantiklere çekici gelmiştir. Ekzotik kültürlerin sanat objelerini toplama merakı bu dönemde uyanır. Kuzey Afrika çini ve halıları daha 1892 yılında Delacroix'yı etkiliyor. 1906'da Matisse bunlara büyük bir hayranlık duyuyor. Doris Wild "Çağdaş Resim" (Moderne Malerei, 1956) adlı kitabında, Manet'nin ilk kez 1856'da Hokusai'nin suluboyalarını gördüğünü, aynı yılda 16 yaşındaki Monet'nin bunları topladığını ve yine bu sıralarda Degas'nın bunlara büyük ilgi gösterdiğini anlatır. Daha sonra, Van Gogh kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta "bütün sanatımı Japon sanatının temeli üzerine kuruyorum" der. Japon baskıları Gauguin'i, zenci yontuları Erken-Kübizm döneminde Picasso ile Braque'ı etkiler. 1920'lerde "yaratıcılık" en yüksek değer olarak çağdaş sanatçılarca benimsendikten sonra, soyut sanatın kurucuları doğa yansıtmacılığına son veriyor ve böylece Giotto'dan beri süregelen doğacı sanat geleneğini kırıyorlar. Ancak bundan sonra sanat tarihçileri, doğacı sanat dünyasının dışındaki sanat dünyalarına ilgi duymaya başlıyor ve evrensel bir "dünya sanatı tarihi"ne yol açılıyor.

İlk Siyah Kalem Monografisi

Yeni sanat anlayışı yerleşene kadar, sanat tarihi, Siyah Kalem resimlerine ilgi göstermedi. İlk Siyah Kalem monografisinin yazılabilmesi için, bu resimlerin sanat dünyasına tanıtılmasından bu yana 25 yıl geçmesi gerekti. Monografi, bütün yapıtlarıyla Siyah Kalem'i bilimsel araştırmaya tanıtmayı amaçlamıştı[9]. Yabancı ülkelerdeki kolleksiyonlara dağılmış bulunan bir kaç resim, ne yazık ki monografiye giremedi. Vaktiyle Schulz kolleksiyonuna girmiş bulunan (şimdi Paris'te Claude Anet ve Vignet kolleksiyonlarında) iki resim, birkaç yıl önce Paris'te Hotel Drouot'da yapılan bir açık arttırmada ortaya çıktı. Istanbul'da Halil Ethem kolleksiyonunda bulunan ve şimdiye kadar yayımlanmamış olan başka bir Siyah Kalem, kolleksiyoncunun ölümünden sonra hiçbir iz bırakmadan ortadan kayboldu. Bundan bir süre önce yayınlanan Metropolitain Müzesi'ndeki Siyah Kalem ise monografi çıktığı zaman bilinmiyordu[10]. İlerde şurada burada daha başka Siyah Kalem resimlerinin ortaya çıkabileceği düşünülebilir.

Bu koşullar altında monografide, Istanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan Siyah Kalem'lerle yetinmek zorunda kaldım. Bunlara bir de Freer Gallery'de bulunan ve Siyah Kalem'lerin tarihlenmesine kaynak olan yaprak eklendi. Monografinin yayımlanmasıyla Siyah Kalem araştırmasına ağırlığı olan önemli bir malzeme sunulmuş oldu. Böylece tarihçinin karşısına Siyah Kalem konusunda çözüm bekleyen bir yığın sorun çıktı.

S.B.1: Çömelmiş oturan dev. R.S.28

SİYAH KALEM'İN SANATINDA BİÇİM İRDELEMESİ

SANAT VE BÜYÜ

Simge mi, Yansıtma mı?

Siyah Kalem'in resimleri üzerinde çalışan sanat tarihçisi bunların yapılış tarihini, yerini, toplumsal bağlantılarını ve işlevini saptamakla yetinmeyecek, nasıl bir sanat anlayışından kaynaklandığını da soracaktır. Resim deyince genellikle akla doğayı yansıtan resim gelir. Oysa unutulmamalı ki, resmin alışılagelen bu anlamı Yeniçağ Batı sanatıyla ortaya çıkmış ve tarihte yer alan büyük üslûp dönemlerine yabancı kalmıştır.

Tarih öncesi mağara resimleri, insanoğlunun yaşamını etkileyen gizemli güçlerin taşıyıcısıydı. Mısırlılar ve Yunanlılar resimde kutsal bir gücün varlığına inanıyorlardı. Kült resimlerine Tanrı'nın soluk bir benzeri diye bakmıyor, onda Tanrı'nın varlığını görüyorlardı. Doğu Hıristiyan dünyasında, ikonlarda, resmi yapılanın gizli varlığına öylesine inanılıyordu ki, 787 yılında İznik'te toplanan ikinci Konsil'de "ermiş resimlerinin mucize gösterebileceği ve hastaları iyileştireceği" yolunda karar alınmıştı[11]. Resmi canlı varlık gibi görme alışkanlığı İslâmlıkta da sürer. Tasvirle, tasvir edilen birbirinden ayırt edilemediği için, Kur'an dilinde "yaratma" ve "tasvir" eşanlam taşır ve Yaradan'ın bir adı da Musavvir'dir. Fakat İslâmlıkta, Tanrı görünmez,"Söz"de belirir. Bu nedenle Hıristiyanlıkta olduğu gibi kült resmi (mihrap resmi) yapılmamış, resim put sayılmış ve yasaklanmıştır[12].

S.B.2: Dans eden Şamanlar. R.S.30

Resmin kökenindeki bu güç, Siyah Kalem'in sanatında çok belirgin biçimde ortaya çıkar. Bu resimlerle gözümüzün önünde alışılmadık bir dünya açılır. Bu dünya hayalgücü ürünü olan seyirlik bir dünya değildir. Daha ilk bakışta bizi içten saran bir gerçekle karşılaştırır. Sanatçı ister insan, ister hayvan, ister demon, ne resmi yaparsa yapsın, yaratıkları yansıtıcı illüsyonist resim geleneğinin sınırlarını aşar. Bunların benzerine doğacı sanat geleneğinde rastlanamaz.

Toprağa Bağlılık

Siyah Kalem'in resimlerinde figürlerin bastıkları yer belirtilmemiştir, ama kol ve bacak kaslarının şişkinliği, bacakların yerden güç almak için, yeri kavrarmışcasına açılması, yer çekimini ve toprağın varlığını her zaman duyurur ve figürlere inandırıcı bir ağırlık kazandırır (S.B. 1,R.S.28).Siyah Kalem'in resimlerinde kendini şiddetle duyuran bu ağırlık toprağa bağlılığın ifadesidir. Toprağa böylesi bir bağlılık, insanoğlunun doğa güçleri karşısında çaresiz kalıp toprak-ana'ya taptığı, ona adak adayıp kurban sunduğu dönemlerde ortaya çıkar. Doğu dünyası Iştar, Astarte, Kibele gibi değişik adlar altında binlerce yıl "toprak ana"ya tapmıştır. Yunanlılar da bu inancı sürdürmüşlerdi. Gaya'ya, Demeter'e, sonraları Afrodit'e tapıyorlar. Paulus, Efes'te görünmeyen düşünsel Tanrı'nın varlığını halka anlatmaya çalışırken, halk ona, Asya'da egemen olan bereket tanrıçası yadsınıyor diye büyük tepki gösteriyor ve üç gün tiyatroda toplanıp "Efeslilerin Artemis'i büyüktür" diye bağırarak Paulus'a baş kaldırıyor.

İnsanoğlunun toprağa bağlılığı, monoteist dinlerin düşünsel Tanrı kavramıyla önemini yitiriyor, ama büsbütün unutulmuyor. Ana-Tanrıça (Magna Mater) inancının yankıları Yahudilikte Havva Ana'da sürüyor. Hıristiyanlık, Havva'nın yerine Meryem'i koyuyor. Kuşkusuz Hıristiyanların Tanrı'nın anası olduğuna inandıkları Meryem'in doğa dinlerinin ana-tanrıçası'yla ortak bir yanı yoktu. Fakat ana-tanrıça anıları gücünü, halk inancından alan Meryem Ana kültünde uzun zaman sürdürmüştür.

Ağırlık ve Hareket

Siyah Kalem'in resimlerdeki ağırlık, Önasya sanatında görülen hareketten yoksun, donmuş ağırlık değildir. Siyah Kalem'in figürlerinde iki karşıt güç birleşir. Yer çekiminin gücüne, canlı vücudun buna karşıkoyan etkinliği eklenir. At kaçıran, kaya parçaları taşıyan, büyük ağırlıklar kaldıran insanlarla devlerin kasları birer güç kaynağıdır Siyah Kalem'in sanatında. Bu taşkın güç, en çok ellerde ve ayaklarda toplanır (S.B.1, R.S. 23,28). Sanatçı bunların duruşlarını ve hareketlerini çeşitli yanlardan gösterir. Siyah Kalem'in figürleri oturdukları, çalgı çaldıkları ya da konuştukları zaman bile gerilim içinde, her an yerlerinden fırlamaya hazırdırlar (R.S.22,25,35,46). Kendilerini kaptırıp güreştikleri ya da dans ettikleri zaman çılgınlığa varan bir güç boşalmasıyla karşılaşırız. R.S.44/45'de dans eden demonların hareketi, buna iyi bir örnek veriyor. Resmin iki yanında kastanyet ve zille tempo tutan iki figür görüyoruz. Ortada dans eden iki figür girdap içinde çılgınca dönüyor. Biri bacakları üzerinde yaylanarak yukarı sıçrıyor, öteki yere atlıyor; birini yandan, ötekini karşıdan görüyoruz. Dans edenlerin hareketini yukarda uçuşan mendiller yineliyor. Bu resimde her şey hareket içinde, yere çömelmiş oturan çalgıcılar bile el ve ayak parmakları, karın kaslarıyla hareketin nefes kesen ritmine uymuşlar.

Duyular Dünyası - Deneyim Dünyası

"Duyular dünyası" deyimi Batı uygarlığının Rönesans'dan sonra benimsediği bir sözcüktü. Bu deyim Siyah Kalem'e yabancıydı. Onun dünyası "inanç, umut ve korkuyla bağlanılan nesnelerin" yer aldığı bir deneyim dünyasıdır[13]. Burada yeralan her şey görünmeyen gizli güçlerin etkisi altındadır. Bu yüzden Siyah Kalem, resimlerinde nesnelerin dış görünümünü vermekle yetinmez, bütün. Ortaçağ sanatında olduğu gibi, onun sanatı da "görünen"de "görünmeyen"i arar, öze yöneliktir. Görünmeyen "öz"e Ortaçağ felsefesinde "Substanz" cevher, ya da Platon felsefesinin terimiyle "Idea" deniliyordu. "Öz" kavramını çağdaş sanat ve felsefe de benimsemiş bulunuyor. Bugün sezgi ve "intuition" sözcükleriyle öze inen bir kavramadan, bir özgörü (Wesensschau) yeteneğinden söz ediyoruz[14]. Doğadan yapılan resim, saptanmış bir bakış açısına bağlıdır ve resmi yapılanın tek bir yanını, bütünün sadece bir parçasını verir. Oysa üç boyutlu bir nesne çok yanlıdır; çok yanlılık o nesnenin özü gereğidir, ondan soyutlanamaz. Siyah Kalem duyularla algılanan görünümden hareket etmiyor. Öze ulaşabilmek için, algıladığını düşüncesinde parçalıyor ve onu yeniden kuruyor. Burada doğacı sanatın organik biçimlendirmesine karşıt bir kurmacılıktan, konstrüksiyonculuktan söz edilebilir. Çağdaş sanatın bir deyimiyle bir tür "kavram ressamlığı" (peinture conceptuelle) karşısındayız[15]. Görüneni bize yabancılaştıran, öze yönelen, görünmeyeni görünür, kavranamayanı kavranır kılan bir kavram ressamlığı[16]...

Beyaz kağıt üzerine keskin konturlarla çizdiği figürlere, Siyah Kalem gölge-ışık karşıtlıklarıyla röliyef verir. Hacmi üç boyutluluğu içinde gösterebilmek, özün parçalanmaz bütünlüğünü vermek için, nesnelerin çeşitli görünümlerinin bir bakışta kavranmasını sağlayan bir şemaya başvurur. Örneğin ikili gruplarda figürlerden birini önden gösterirse ötekini yandan ya da arkadan gösterir (R.S. 4,24,30,35,43,44/45, 48). Bu şema, ona, aynı resimde figürleri çeşitli yanlarından gösterme olanağını sağlar.

Nesneleri çeşitli yanlarından gösterme çabası Siyah Kalem'i resimlerin pek çoğunda tek-bakış-noktasını kırmaya götürüyor. R.S.9'da otlayan atın başını çevirişi üç bakış noktasından gösteriliyor. Alınla gözü karşıdan, burunla ağzı yandan, çeneyi ikisinin arasından, üççeyrek bir bakış noktasından görüyoruz(S.B.3).Siyah Kalem,hayvanları yürürken göstermek istedi mi, ayakların birini alttan, birini üstten gösterir (R.S.3,9). Aynı şemayı dansda da uygular. Dans edenlerin ayak ve vücut hareketlerini çeşitli yanlarından görürüz (R.S.30, S.B.2). Böylece hareket, doğadan yapılan resimlerde olduğu gibi bir an içinde dondurulmaz, zaman içinde birbirini izleyen çeşitli aşamalarıyla verilir.

Ortaçağ Batı sanatında da kumaş kıvrımlarının dökülüşünden düşme, yürüme, dansetmeye kadar her yerde uygulanan belli kalıplar vardı. Bunlardan, Siyah Kalem'in hareket motiflerine benzeyen iki ilginç örnek veriyoruz (S.B.6,7,8,9) .

Biçim Çarpıtmaları

Figürleri çeşitli yanlarıyla gösterme çabası Siyah Kalem'i kimi resimlerinde abartılmış biçim çarpıtmalarına götürür. "Yörükler Kampı"nda ateş üfleyen figür bunun iyi bir örneğidir (R.S.2). Sanatçı, ateş önünde bacaklarını açarak diz çöken adama az yüksekten bakıyor. Bu durumda ayaklar vücudun altında kalıyor ve Siyah Kalem, biçim

Duyular Dünyası - Deneyim Dünyası

"Duyular dünyası" deyimi Batı uygarlığının Rönesans'dan sonra benimsediği bir sözcüktü. Bu deyim Siyah Kalem'e yabancıydı. Onun dünyası "inanç, umut ve korkuyla bağlanılan nesnelerin" yer aldığı bir deneyim dünyasıdır[13]. Burada yeralan her şey görünmeyen gizli güçlerin etkisi altındadır. Bu yüzden Siyah Kalem, resimlerinde nesnelerin dış görünümünü vermekle yetinmez, bütün Ortaçağ sanatında olduğu gibi, onun sanatı da "görünen"de "görünmeyen"i arar, öze yöneliktir. Görünmeyen "öz"e Ortaçağ felsefesinde "Substanz" cevher, ya da Platon felsefesinin terimiyle "Idea" deniliyordu. "Öz" kavramını çağdaş sanat ve felsefe de benimsemiş bulunuyor. Bugün sezgi ve "intuition" sözcükleriyle öze inen bir kavramadan, bir özgörü (Wesensschau) yeteneğinden söz ediyoruz[14]. Doğadan yapılan resim, saptanmış bir bakış açısına bağlıdır ve resmi yapılanın tek bir yanını, bütünün sadece bir parçasını verir. Oysa üç boyutlu bir nesne çok yanlıdır; çok yanlılık o nesnenin özü gereğidir, ondan soyutlanamaz. Siyah Kalem duyularla algılanan görünümden hareket etmiyor. Öze ulaşabilmek için, algıladığını düşüncesinde parçalıyor ve onu yeniden kuruyor. Burada doğacı sanatın organik biçimlendirmesine karşıt bir kurmacılıktan, konstrüksiyonculuktan söz edilebilir. Çağdaş sanatın bir deyimiyle bir tür "kavram ressamlığı" (peinture conceptuelle) karşısındayız[15]. Görüneni bize yabancılaştıran, öze yönelen, görünmeyeni görünür, kavranamayanı kavranır kılan bir kavram ressamlığı[16]...

Beyaz kağıt üzerine keskin konturlarla çizdiği figürlere, Siyah Kalem gölge-ışık karşıtlıklarıyla röliyef verir. Hacmi üç boyutluluğu içinde gösterebilmek, özün parçalanmaz bütünlüğünü vermek için, nesnelerin çeşitli görünümlerinin bir bakışta kavranmasını sağlayan bir şemaya başvurur. Örneğin ikili gruplarda figürlerden birini önden gösterirse ötekini yandan ya da arkadan gösterir (R.S. 4,24,30,35,43,44/45, 48). Bu şema, ona, aynı resimde figürleri çeşitli yanlarından gösterme olanağını sağlar.

Nesneleri çeşitli yanlarından gösterme çabası Siyah Kalem'i resimlerin pek çoğunda tek-bakış-noktasını kırmaya götürüyor. R.S.9'da otlayan atın başını çevirişi üç bakış noktasından gösteriliyor. Alınla gözü karşıdan, burunla ağzı yandan, çeneyi ikisinin arasından, üççeyrek bir bakış noktasından görüyoruz(S.B.3).Siyah Kalem,hayvanları yürürken göstermek istedi mi, ayakların birini alttan, birini üstten gösterir (R.S.3,9). Aynı şemayı dansda da uygular. Dans edenlerin ayak ve vücut hareketlerini çeşitli yanlarından görürüz (R.S.30, S.B.2). Böylece hareket, doğadan yapılan resimlerde olduğu gibi bir an içinde dondurulmaz, zaman içinde birbirini izleyen çeşitli aşamalarıyla verilir.

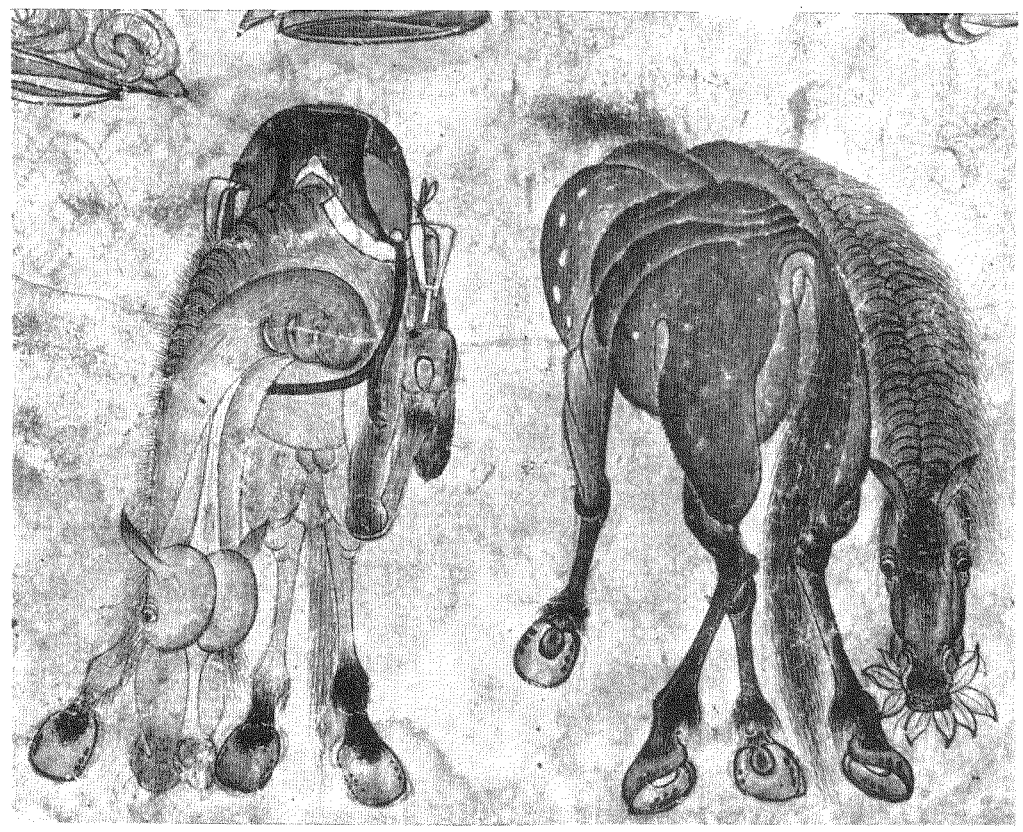
Ortaçağ Batı sanatında da kumaş kıvrımlarının dökülüşünden düşme, yürüme, dansetmeye kadar her yerde uygulanan belli kalıplar vardı. Bunlardan, Siyah Kalem'in hareket motiflerine benzeyen iki ilginç örnek veriyoruz (S.B.6,7,8,9) .

Biçim Çarpıtmaları

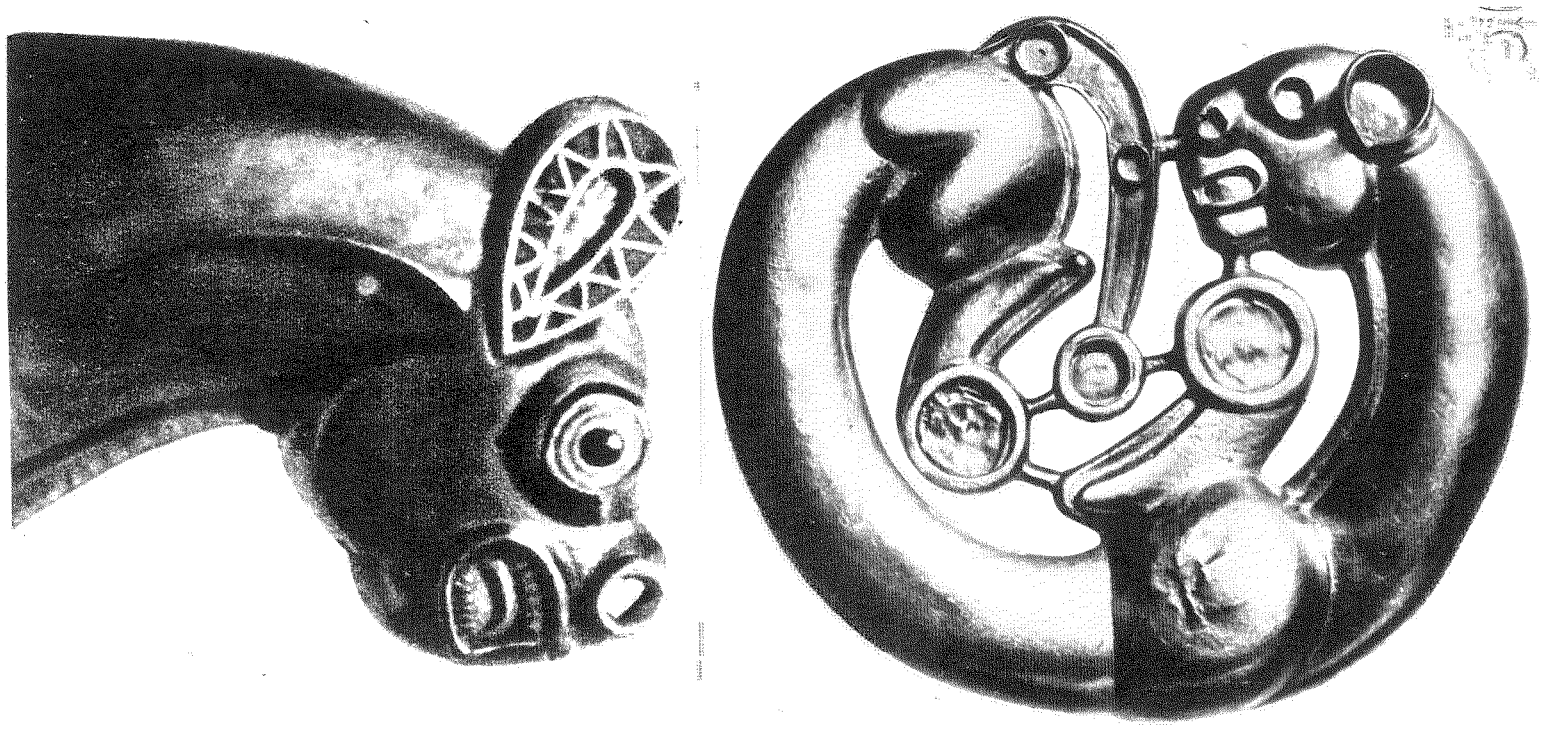
Figürleri çeşitli yanlarıyla gösterme çabası Siyah Kalem'i kimi resimlerinde abartılmış biçim çarpıtmalarına götürür. "Yörükler Kampı"nda ateş üfleyen figür bunun iyi bir örneğidir (R.S.2). Sanatçı, ateş önünde bacaklarını açarak diz çöken adama az yüksekten bakıyor. Bu durumda ayaklar vücudun altında kalıyor ve Siyah Kalem, biçim

bütünlüğünü bir dereceye kadar koruyabilmek için, adamın sol bacağını kıvırarak yukarıya kaldırıyor, ayağın tabanını gösteriyor. Aynı resimde aşağıda otlayan atlarda organ çarpıtmaları daha karmaşık bir biçim alıyor (S.B.4). Hayvanlar birbirine ters yönde duruyorlar, birini önden birini arkadan görüyoruz. Fakat bu kez sanatçı bununla yetinmiyor. Hayvanların bütün organlarını çeşitli yanlardan tam olarak göstermek istiyor. Bu yüzden alışılmadık çarpıtmalarla karşılaşıyoruz. Gövde, sağrı, bacaklar, baş ve aşırı uzun boyun karşıt yönlerde birbirine dolanarak İskit sanatında görülen bir soyut yumak motifi oluşturuyor (S.B.5) .

S.B.3: R.S. 9'dan ayrıntı

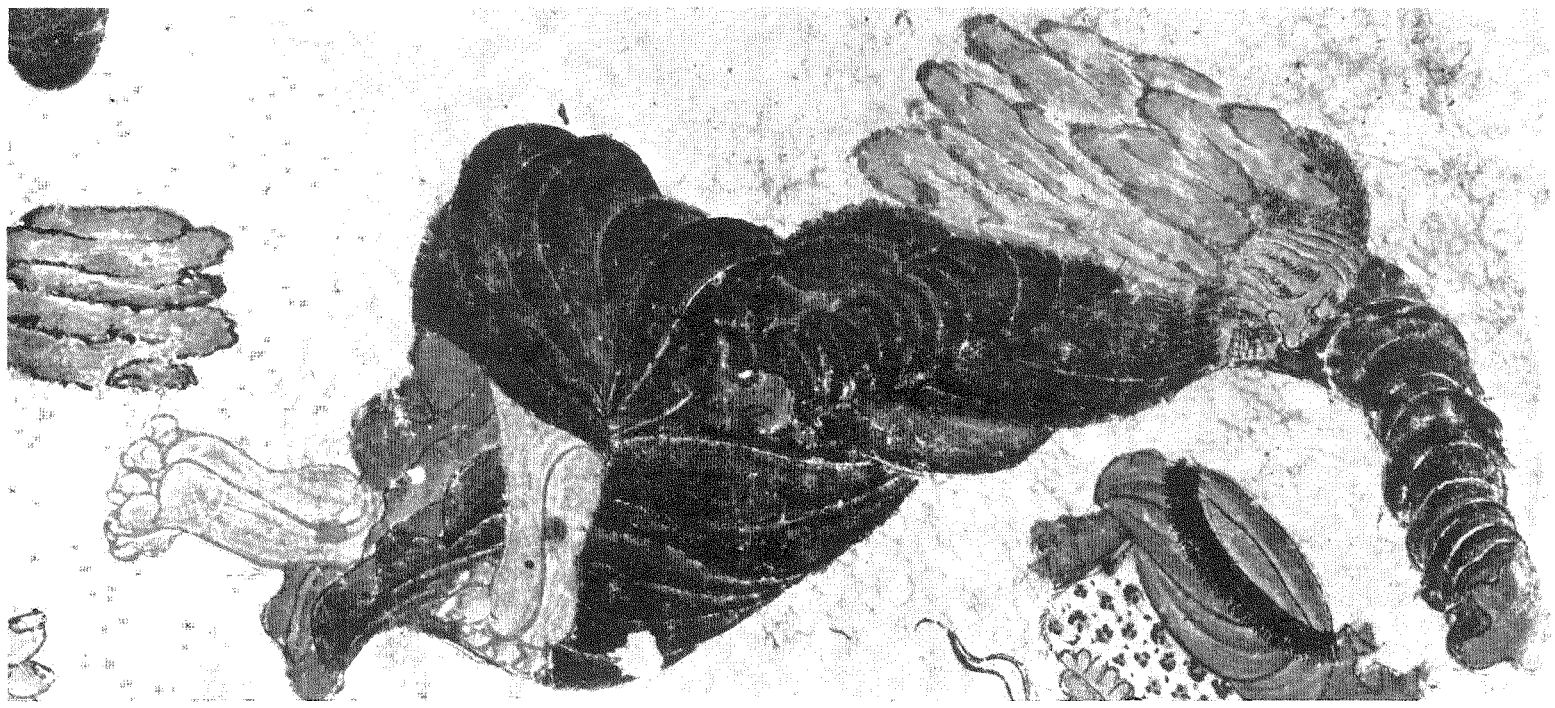


S.B.4: Yörük kamp'ından ayrıntı



S.B.5: İskit maden işçiliği. İ.Ö.7.yy. Leningrad, Ermitage Müzesi

Bütün bu örnekler, resimde saptanmış bakış noktasının, Siyah Kalem için bağlayıcı ilke olmadığını gösteriyor. Bize biçim çarpıtması gibi görünen, onun için çarpıtma değildi. Az önce söylediğimiz gibi, Siyah Kalem, biçimleri istediği gibi kafasında parçalıyor ve parçaları kağıt üzerinde özgürce yeniden kuruyordu. Siyah Kalem'in resimlerinde doğa gözlemciliğinin payı büyüktür, bu bakımdan bu resimlerin belgesel değerleri de vardır, ama bunlar doğadan çizim değildir. Doğacı sanat geleneği içinde ortaya çıkan bir dışavurumculuktan (ekspresyonizm) burada söz edilemez. Monografide, Siyah Kalem'in sanatını "ifadeci" olarak tanımlamıştık. Bugün bu görüşten uzaklaşmış bulunuyoruz. Doğa gözlemciliğinden, burada doğanın nesnel bir bakışla algılanmasını değil, doğa güçleriyle içli-dışlı yaşayan birinin deneyim ve yaşantılarını anlıyoruz. Siyah Kalem'in



S.B.6: R.S.12'den ayrıntı

S.B.7: Villard de Honnecourt'tan bir çizim. (13.yy.) Paris. Bibliothèque Nationale.

dünyasında özne-nesne ikiliği yoktur. Bu nedenle Siyah Kalem'in yaratıklarına doğa örneklerinin uzaktan yakından bir benzeri gözüyle bakmamalıdır. Bunlar sanatçının kafasında oluşan yaratıklardır, kendilerine özgü varlıkları ve yaşamları vardır. Siyah Kalem'in hareket halinde ya da her an harekete hazır olan figürleri, düzey üzerine çizilmiş oldukları halde, çeşitli yanlarıyla gösterildikleri için, yontu gibidirler, elle tutulabilirmişcesine resmin yüzeyinden dışarı fırlarlar. Siyah Kalem, Leonardo ya da Dürer gibi, gizemli güçlerden arınmış nesneler dünyasını, estetik kaygılarla yansıtan bir sanatçı değildir. O, daha çok ilkel toplumlardaki büyücüye benzetilebilir. Resim yapma ve büyü yapma burada eşanlam taşıyor. Resim, ruhların çağrılmasına aracı oluyor ve Siyah Kalem'in yaratıkları bu çağrıyla resimlerinde bir bir beliriyorlar.

S.B.8: R.S.16'dan ayrıntı

S.B.9: İşaya Peygamber. Souillac (Güney Fransa)

Maske - Yüz

Siyah Kalem'in insanları, aşırı bir gerilim içindedir. Bilinmeyen fakat her an gelebileceği sezilen bir tehlikeyi bekler gibidirler. Bakışları çivi gibi, yüzleri donmuştur. Çok defa korku ve öfke karışımı bir şaşkınlık içinde görünürler. Maskeye benzeyen bu yüzlerde, bireysel duygulardan çok kuşku,korku, kaygı gibi, herkeste ortak olan, insan varlığından sökülemeyecek temel yaşantılar dile gelir. (S.B11. R.S.6,12,16) Siyah Kalem'in resimlerinde demon suratları da hiç bir bireysellik göstermezler. Bu nedenle, demonların insanlara ve hayvanlara şifa sağlamak ya da onları kötülüklerden korumak için, maske takıp demon kılığına girerek ruhları taklit eden insanlar oldukları düşünülebilir.(R.S. 38,43-44/45).

Siyah Kalem'in çizgisi, etnik özellikleri ve kişilerin ait oldukları sınıfı ve mevkilerini belirtirken,zaman zaman karikatüre yaklaşır (S.B.10.R.S.24). Yüz ifadeleri ve el-kol hareketleri abartılmıştır, adeta "grotesk"e kaçar. Örneğin güçlü bir kişinin çevresiyle olan ilişkisini Siyah Kalem, R.S 17'de alaycı bir yaklaşımla ele alıyor. Sakalsız,bıyıksız bir halk çocuğu, güçlü, iriyarı bir soyluya (kabile başkanı?) elinde tuttuğu çiçek saksısını saygıyla uzatıyor. İkisi de yere oturmuş. Delikanlı hizmete hazır bir halde çömelmiş, bir bacağını yere dayamış, ötekini yerinden fırlamaya hazır dikine tetikte tutuyor. Karşısındaki adam iki bacağını açarak rahatça yere oturmuş, ellerini dizine kavuşturmuş ve sırtını arkasında ayakta duran birine yaslamış. Ayaktakinin de başlığının yaldız süslemelerinden ve elinde tuttuğu değnekten, yüksek düzeyde bir devlet görevlisi olduğu anlaşılıyor.

Karikatürü anımsattıkları halde, bu resimlere karikatür gözüyle bakılmamalıdır. Bunların amacı güldürme değildi; güldürü öğesi bunlarda karakteristik öğelerin yanında çok önemsiz kalır. Batı sanatında buna benzer bir örnek vermek gerekirse, Leonardo'nun karakter çalışmaları gösterilebilir. Onların da güldürü yanı vardır, ama Leonardo bunları karikatür diye değil, değişik karakterleri saptamak için yapmıştır.

S.B.10: Gösteri sahnesi. R.S.24

Siyah Kalem bir figür ressamıdır. Figürlerini sert konturlarla,hazırlanmamış bir zemin üzerine, doğrudan doğruya boş kağıda çizer. Bunların içinde bulundukları yeri, çevrelerini belirtmez. Olay yerinin belirtilmesi gerekirse, bozkır dünyasını çağrıştıran, çalı, ağaç kütüğü, kaya parçası gibi soyut resim öğeleri kullanır, ama resimlerinde hiç bir zaman çevreyi anlatan bir manzara dekoru göremeyiz. Siyah Kalem'in figürlerinin plastik ağırlığı olduğunu yukarda belirttik.Bunlar R.S.30, S.B.2 de görüldüğü gibi,kendi eksenleri etrafında dönerek çeşitli yönlere uzanan, el, kol, ayak, bacak hareketleriyle kendi mekânlarını yaratırlar. Siyah Kalem, figürlerini doğal çevrelerinden koparark düz kağıt üzerine çizmekle, bunları hayalgücüne sınır tanımayan bir düşünsel mekâna aktarmış olur.

Büyünün Gücü ve Gerçekliği

Siyah Kalem'in sanatı gerçekçidir. Fakat bu gerçekçilik, bugün anladığımız anlamda bir gerçekçilik değildir. Siyah Kalemin yaratıklarının doğa taklidi olmadığını, bunlara daha çok bir düşünce etkinliğinin ürünü diye bakılabileceğini gördük. Bu düşünce, mitler çağı düşüncesiydi. Mitler çağı düşüncesinde, resimle resmi yapılan arasında kesin sınır yoktur; düşle gerçek birbirine karışır. Bu nedenle resmin, resme bakan üzerinde büyüleyici bir telkin gücü vardır[17].

Ortamından ve işlevinden uzaklaştırılan Siyah Kalem resimleri, Türkiye'ye getirildikten sonra tasvir yasağının geçerli olduğu bir ortama girmişlerdi. Siyah Kalem'in mitler çağına özgü olan pagan düşüncesinde Osmanlı Sarayı herhalde tehlike sezmiş olmalı ki bunlar gün ışığına çıkarılmadan parçalanıp albümlerde saklanıyor. Bu üslubun sonradan İslâm ülkelerinde sürmemiş olması ve bu resimlerden bugün elimizde pek az parça bulunması da bunu gösteriyor. Siyah Kalem'in resimleriyle doğacı sanatın estetik değerlerine daha açılmamış olan bir gizem sanatıyla karşılaşıyoruz. Rulolar ne kadar bölünmüş, parçalanmış olursa olsun, bu resimlerin bölünmez öz-bütünlüğü her bir parçada yaşıyor ve ona canlılık veriyor. Bu sanatın besin kaynağı, doğa güçleriyle savaşan bozkır insanının yaşam ortamı olmuştur.

S.B.11: R.S.52/53'den ayrıntı.

S.B.12: R.S.38'den ayrıntı

S.B.13: R.S.49'dan ayrıntı

S.B.14: Büyü sahnesi, ayrıntı.

SİYAH KALEM YAPITLARININ İKONOGRAFYASI

(BATI TÜRKİSTAN HALKI VE YAŞAMI)

Etnik ve Sınıfsal Özellikler

Siyah Kalem'in kimi resimlerinde Batı Türkistan halkı ve yaşamıyla ilgili ayrıntılı bilgi buluyoruz.

Ufak tefek değişikliklerle sık sık yinelenen bir tiple karşılaşıyoruz: yuvarlak yüzlü, ayrık gözlü, küçük basık burunlu, ileriye doğru çıkık çeneli, büyük ağızlı; kalın dudaklarının arasından iki sıra sağlam diş görünüyor (R.S.16,17,33,35). İyi besili yüzleri, iri yapılı vücutları, görkemli kendinden emin görünüşleri bunların soylular sınıfından olduğunu gösteriyor (R.S.35).Bastonları var ve çoğu kez,ayakta dururken ona dayanıyorlar.İçi kürklü çan biçimi Türkistan kavuğuna sarık sarıyorlar. Sarığın uçları başın bir ya da iki yanından bağlanarak aşağıya sarkıyor. Bu tipte Mogollara özgü çekik göz ve çıkık elmacık kemiği görülmediği halde, yine de bir Mogol kalıtımı olduğu yadsınamaz. Herhalde bunlar daha Cengiz Han zamanında "Manghol" adı altında toplanmış olan değişik yörük kabilelerinin insanlarıydı.

Alt sınıfın insanları sade görünüşlü. Yıpratıcı yaşamlarının izleri yüzlerine yansımış. Yüzleri kırış kırış. Bunların arasında, çelimsiz vücudu ve köse suratıyla göze çarpanlar var. Çoğu kez yalınayak dolaşıyorlar (R.S.6). Başlarına geçirdikleri keçe külahın kenarları gözlerine kadar iniyor. Orta sınıfın insanlarıysa, mevkii ve mesleği belirten işlemeli başlıklarıyla bunlardan ayrılıyor (R.S.17).

Başlıklarda görülen çeşitliliğe karşılık, giysiler tekdüze ve bugün hâlâ yörüklerin giydiklerinden pek ayrılmıyor. Erkek ve kadın giysileri arasında da önemli bir değişiklik yok. R.S.7'de görüldüğü gibi kadınlar da uzun pantalon üstüne bol kıvrımlarla ayaklarına kadar dökülen uzun etek giyiyorlar. Bazı resimlerde görülen boğum boğum kaba kıvrımlar, soğuklarda giysilerin pamukla astarlanmış olduğunu gösteriyor. Kollar aşırı uzun ve geniş olduğu için, kolaylıkla omuzlara kadar kıvrılıyor ve rahat hareket etme olanağı sağlanabiliyor. Giysilerin önü açık, geniş yakaları genellikle başka bir kumaştan yapılmış, ve gerektiğinde yukarıya kaldırılabiliyor.

Güncel Yaşam

Bozkırda güncel yaşam açık havada geçer: bir yörük atını otlatıyor (R.S.9); bir başkası, atı dizgininden tutmuş bir yere götürüyor (R.S.3); iki adam yüklü bir eşeği yürütmeye çalışıyorlar (R.S.5); biri toprağa kazık çakıyor. Arkadaşı bacakları arasına yerleştirdiği bir kazanı temizliyor (R.S.4); kampta biri yemek pişirmek için yere çömelmiş

ateşi üflüyor; iki kişi çamaşır yıkıyor, atlar otluyor; av köpekleri oynaşıyor (R.S.2). Bu resimlerde kullanılan eşya, kap-kacak ve silâhlara ilişkin ayrıntılı bilgi bulabiliyoruz. Resimlerden birinde bir yörük ailesini yakından izliyebiliyoruz(R.S.7).Solda,baba eşeğe yem veriyor; sağda, anneyle çocuklar, ikisi annelerine asılmış, biri merakla yem verilen hayvana bakıyor.

Bu tür resimler arasında dilenerek dolaşan bir derviş grubunu (kalender) gösteren resim dikkati çekiyor(R.S.6).Grubun baş kişisi dervişlerin şeyhi, resmin ortasında siyah eşeğin üstünde hemen göze çarpıyor. Şeyh ve onu kollarının altında tutarak yanıbaşında yürüyen iki derviş, kapalı bir üçlü grup oluşturuyor. Bu figürün önemi, çevresini umursamayan duruşu, yüz çizgileri belli bir yere bakmayan boşluğa çevrik gözleriyle belirtilmiş. Şeyhin yanındakiler ve grubun öncüsü olan sağ kenardaki derviş, başlarını birdenbire çevirmiş sol yandan sahneye girerek onlara yaklaşan bir adama bakıyorlar. Adam sırtında bir kötürüm kadın taşıyor. Şifa bulması için şeyhe okutulmaya götürülen bir hasta.. O dönemde tarikatların yatağı olan Maveraünnehr'de çok yaygın bir inancın, şeyhlerin mucize gösterebilecekleri inancının bir belgeseli olarak bu resim ayrı bir önem taşır.

15.yüzyılda Maveraünnehr İslâmlaşmış olduğu halde, burada yaşam, İslâm dünyasından kopuk kalmıştı. Bu yörede yaşayan bozkır halklarının, özellikle Özbeklerin İslâmlığa geçmeden önceki pagan inançlarından kalma töre ve geleneklerini sürdürmeleri, Sünnî, Şiî tüm İslâm devletleriyle ilişkileri güçleştiriyordu. Halkın din eğitimi, devletçe benimsenen medrese kültürüyle kolayca bağdaşmayan tarikatların elindeydi. Halk yığınlarını örgütleyen tarikatlar birer güç merkezi halini alıyordu. Bu tarikatlar arasında devlet yöneticilerini etkileri altında tutanlar vardı; örneğin Nakşibendîler. Tarikatların din anlayışları kuramsal olmaktan çok duygusaldı. Halkın dervişlere ve şeyhlere gözü kapalı bağlılığına, onların doğaüstü gizemli bir gücün taşıyıcısı oldukları inancına bakarak, onları bir türlü unutamadıkları şaman dedeleriyle özdeşleştirdikleri söylenebilir[18]. Dergâhlar (khandah) çok defa bozkır sınırında, yörüklerin otlak alanlarına yakın bir yerde kuruluyordu. Tarikatların ardı arkası kesilmeyen istekleri yerleşik halkın çıkarlarıyla sık sık çatışıyordu. Fakat şehirliler, hanların bile çekindikleri bu güçlerin düşmanlığından korktukları için fazla karşı koyamıyorlardı.

Köleler ve Tarikatlar

Siyah Kalem'ler arasında bir dizi resim, şimdiye kadar sözü edilenlerden çok değişik insanlarla bizi karşılaştırır. Bunlar etnik birlik göstermezler. Aralarında Asyalısı olduğu gibi, Afrikalısı da vardır.R.S.22'de kırmızı saçlı, mavi gözlü bir adam(Kırgız?) bir Sudan'lıyla konuşuyor. "Ziyaret sahnesi"nde figürlerin (R.S.20), R.S.27'de konuşanların ve R.S.30'da dans edenlerin keskin yüz çizgilerine bakarak, Hintli oldukları söylenebilir. Buna karşılık R.S.28'de yere çömelmiş olan kırışık yüzlü ihtiyar zencidir. Bu figürleri değişik işlerde görüyoruz: çamaşır yıkıyorlar(R.S.2),düşünceye dalmışlar (R.S.20) marifet gösteriyorlar (R.S.24), çoğu kez derin bir tartışmadalar (R.S.22) ya da çalgı çalıp, dansediyorlar (R.S.30). Yaptıkları işler güç, dikkat ve beceri gerektiyor. Aynı sınıfın insanları oldukları, kısa eteklik ve bir şaldan oluşan iki parçalı giysilerinden belli oluyor. Uzun şalı, çıplak omuzlarına ve boyunlarına doluyorlar zaman zaman omuzlarını bir ayı ya da kaplan postuyla örtüyorlar (R.S.21,23). Kimi ayak bileklerine ve kollarına bilezik, boynuna ucunda sallantısı olan bir gerdanlık ve küpe takıyor (R.S.22). Yalınayak dolaşıyorlar, pek seyrek olarak başlarına başlık geçiriyorlar (R.S.28).

Bu resimlerde yerli halk arasında yaşayan bir azınlıkla karşı karşıyayız. Maveraünnehr'de bu yabancılar köle olarak çalıştırılıyorlardı. Savaş, baskın ve çapulculukla buraya dörtbir yandan esir getiriliyordu. Buna, Sudan'dan Akdeniz ülkeleri yoluyla Asya'ya yapılan esir ticareti de ekleniyordu. Maveraünnehr, İran ve Çin'in yanısıra esir ticaretinde önemli bir yer alıyordu. Köle, halkın her kesiminde, kentlerde, bozkırda, yerleşiklerde ve yörükler arasında kullanılıyordu. Tarlada ve evde her türlü işte çalıştırılıyor, genellikle onlara aileden biri gözüyle bakılıyordu. İslâmlık, köleliği doğal karşılamış, fakat kölelere daha insancıl yaşam koşulları getirmişti. Bu nedenle bunların çoğu dergâhlara bağlanıyor ve oradan yardım görüyordu. Bunlar, bir lokma bir hırka, mutlak itaatla bağlı oldukları şeyhin buyruğunda yaşıyorlardı. Tarikatların yaşam üslubu değişik biçimler alıyordu. Bunların arasında, şeriata ve şeriatın öngördüğü yaşam üslubuna uyan ılımlı bir sufîliği benimseyenler olduğu gibi, medrese öğretisine, hacı hoca sözüne karşıkoyan başına buyruk akımlar da bulunuyordu. Bağımsızlıktan yana olan bu aşırı akımlar Maveraünnehr'de Dar-ül-İslâm'ın sınırlarında yaşıyorlardı. 15. ve 16.yüzyıllarda dergâh yaşamını belgeleyen zengin bir resim malzemesi bugün elimizde bulunuyor[19]. Bu resimlerde dervişlerin kılıkları, Siyah Kalem resimlerinde az önce sözü geçen kölelerinkine çok benziyor. Büyük bir olasılıkla bu figürler de Türkistan'daki tarikatlarla bağlantısı olan bir kastın insanları.

Demonlar

Siyah Kalem'ler arasında bulunan bir grup resim, bize, göçebe bozkır halklarının inanç dünyalarını bir derece tanıma olanağını sağlıyor. Bu dünyanın merkezinde boynuzları, postları ve korkunç yüzleriyle demonlar yer alıyor (R.S.38-54). Hayvan-demon karışımı bu yaratıkların kuyrukları ya at kuyruğuna benziyor ve aşağı sarkıyor,ya da kaplan kuyruğu biçimi alıyor ve ucunda yumru gibi bir ejderha kafası bulunuyor.

Bu resimlere bakarken, Buddhist sanatın korku uyandıran yaratıklarının, dev ve canavar imgelerinin, Siyah Kalem'in hayalgücünü etkilemiş olduğu akla geliyor. Fakat Siyah Kalem'in demonları, büyük dinlerin ahlâk görüşüne yabancı kalan bir animist dünyanın yaratıklarıdır. Bu yüzden, onların ne Buddhizm'in koruyucu ve yıkıcı ruhlarıyla, ne de Müslümanlıkla Hıristiyanlığın şeytan ve melekleriyle ortak bir yanı vardır. İyi ile kötünün ötesinde, yer-gök ikiliğini tanımayan bir düşüncenin ürünleridir bunlar. Bu grotesk fakat güçlü varlıklar, ruhlarla dolu bir dünyada gizli doğa güçlerini demonlaştıran ve bu yoldan onları bağlamaya çalışan bir hayal gücünün yaratıklarıdır.

Demonlar dünyasında madenin ve maden eşyanın özel bir önemi var. Madenin gözalan parıltısından hoşlanıyor demonlar. Boyunlarında, kollarında bacaklarında altın halkalar taşıyorlar (R.S.40,41). Kullandıkları eşya arasında maden çubuklara, zincir ve zillere rastlıyoruz. Bu dünya çok gürültülü olmalı. Bu resimlere bakarken birbirine çarpan madenlerin şakırtısı arasında gök gürültüsünü, vahşi hayvan böğürmesini andıran doğa sesleri duyar gibi oluyoruz. Çalgı çaldıkları zaman, yaptıkları kulak tırmalayıcı gürültüye kendileri de dayanamıyor:R.S.46'da musiki sahnesinde çalgıları dinleyen demon, gürültüye dayanamayıp elleriyle kulaklarını tıkamış.

Bazı resimlerde, ince uzun bezler, ip, çıkrık ve ucuna bir ip bağlanmış hayvan ayakları görüyoruz (S.B.13,14, R.S.38,44/45,47,51,54). Bunlar ruhları büyülerken kullandıkları büyü

araçları.R.S.49 bir büyünün nasıl yapıldığını gösteriyor: bir demon siyah bir iple başka bir demonun ellerini arkasına bağlıyor, bir üçüncüsü daha önce bağlanmış ve yerde baygın yatıyor. Büyünün bağlamayla sıkı bir ilişkisi vardır. Çoğu kez büyü bağlayarak yapılır, bozulması için de düğümün çözülmesi gerekir. Kısmeti bağlandı ya da açıldı gibi deyimler bugün bile dilimizde sık sık kullanılır.

Ruhlara erişebilmek, onları çağırmak ya da uzaklaştırmak için, büyücünün onları kandırması gerekir. Bu nedenle şaman maske takar, vahşi hareketlerle ve çığlıklar atarak onları taklit etmeye çalışır. Günümüz etnoloji araştırmaları, Ortaasya'nın göçebe toplumlarında, şamanlık döneminden kalma arkaik törelerin ve dinsel törenlerin, bunlar İslâmlığı kabul ettikten sonra da büsbütün unutulmamış olduğunu gösteriyor. İnanç ve büyü bu toplumlarda birbirine karışıyor ve dervişlerle bakşilere şaman gözüyle bakıyorlar; atalarının şamanlarda gördükleri doğaüstü güçlerin tarikat şeyhlerinde sürdüğüne inanıyorlar.

Demon mu? Maskeli Şaman mı?

Siyah Kalem'in demon resimlerinde, ruhlarla ilişki kurabilmek için, demon kılığına girerek tören ve oyunlara(mister oyunlarına) katılan insanlarla mı karşılaşıyoruz? Bazı resimlerde demonların insana benzemesi ve çok defa insanla demonun bir birinden ayırt edilememesi bu soruyu akla getiriyor. Siyah Kalem'in demonları insanlar gibi yaşarlar: güreşir ve kavga ederler; çalgı çalar, dans eder, içki içer, büyü yapar, ağaç keser, iplik büker, insan ve at kaçırır ya da bilinmeyen bir Tanrı'ya at kurban ederler (R.S. 38-54). Giysileri, yukarda sözü edilen köle figürlerininkine benzer: kısa etek giyerler ve omuzlarına attıkları ya da dans ederken havada savurdukları şallar taşırlar. Çıplak ayakları ve bacakları da insana benzer. "Dans eden demonlar"da bu benzerlik sadece el ve ayaklarda kalmaz bütün gövdeye dağılır(R.S.44/45).Şamanlıkta çok yaygın bir dinsel tören olan "At Kurbanı"sahnesinde demon figürleri sivri gaga burunları ve mavi gözleriyle insan özellikleri gösterirler (R.S.52/53). Bu resimlere bakarken, demon kılığına girerek cinlere karışmış, kendinden geçerek içgüdülerin akışına kendini kaptırmış insanlarla karşı karşıyaymış gibi bir etki altındayız.

Bizim burada demon kılığına giren insan (yani cinle büyücü) arasında yaptığımız ayırım, Siyah Kalem için önem taşımıyordu. Animizm dünyasında cansız bir varlık yoktur. Herşeyin ruhu vardır. Bu ruhlar, her yerde, özellikle doğa güçlerinde belirirler: yağmurda, rüzgârda, dağda, tepede, bitkide, hayvanda ve insan da.. Pagan insan, ruhların kutsal varlığını resim ve maskeyle saptayarak kendi gücü altına almak ister. İlkel düşünceye göre maske, dört tarafta dolaşan ve bir türlü huzur bulamayan başıboş ruhların barınağıdır; görünmeyen ruhlar maskede belirir ve görünür hale gelir. Bu yüzden maske takarak kendisini gizleyen büyücü o ruhla özdeşleşir. Artık insan gibi konuşmaz, o ruhun sesiyle çığlıklar atar. Siyah Kalem açısından, ruhla ruhu çağıran büyücü arasında kesin sınır olamazdı, sadece bir geçit olabilirdi. Nasıl ruhlar insana benziyor ve insan gibi davranıyorlarsa, Siyah Kalem'in insanları da ruhları büyülerken demon kılığına girerek onlarla özdeşleşiyorlar.

TARİHSEL BAĞLANTILARI İÇİNDE SİYAH KALEM

"İran'ı geleceğin gücü olarak çağıran ses, Kuzeyin sesiydi, bozkırın, göçebe halkların sesi.."
(W. Worringer, Griechentum und Gotik 1928,s.41)

Ortaasya Kültürü

Siyah Kalem sanatının oluşumunu anlayabilmek için, bir dizi tarihsel olaya sahne olan Ortaasya kültür çevresine bir göz atmakta yarar var.

Ortaasya kültürünün yayılma alanı, Hazar denizi ve İran'dan, Çin sınırına; kuzeyde, Sibirya'dan, güneyde Himalaya'ya kadar (bugün bu bölgelerde Afganistan, Doğu ve Batı Türkistan, Moğolistan ve Tibet bulunuyor) uzanır. Bu topraklarda çöl ve bozkırlar arasında akan nehir kıyılarındaki yeşil alanlardan Uzak Doğu ile Bizans arasındaki ticaret bağlantısını sağlayan büyük kervan yolu geçiyordu. 6.yüzyılla 10.yüzyıl arasında bu bereketli topraklarda bir sürü devlet kurulmuştu. Bunlar arasında önemli kültür merkezleri olanlar vardı.

Ortaasya çok değişik kültürlerin karşılaştığı bir bölge olduğu için, Ortaasya kültürlerinin hepsi eklektik bir nitelik taşır, ve İran-Sasanî, Hint ve Çin etkileri birbirine karışır[20]. Kuşkusuz İran etkisi İran kültür çevresine yakın yerlerde, Çin etkisi Uzak Doğu'da daha ağır basar. Fakat Ortaasya kültürlerini keskin çizgilerle sınırlamak olanaksızdır. Söylemiş olduğumuz kültür etkileri az çok her bölgede görülür ve bunların karışımı, şurada burada değişiklik gösterse bile, aradaki ortaklık ağır basar. Bir bölgenin kültürüne özgü olarak görülen özellikler, aslında ortak bir kültür dilinin çeşitlemeleridir. Bu ortak kültür dili bugün bize özgün bir Ortaasya kültüründen sözetme olanağı veriyor.

Hellenizm etkileri, Ortaasya kültürünün oluşmasında önemli bir yer alır. Hellenizm, yerel kültür üsluplarını silmeksizin bunları Greko-Buddhist kültürünün büyük sanat geleneğine mâlediyordu. Kökenini Yunan'da bulan yaratıcı güçler, yerel sanat geleneklerini kendi boyunduruğu altına almıyor, onları Buddhist sanata dönüştürüyordu. Hellenizm'in Buddhizm inancıyla karşılaşması daha Hindistan'da kurulan Makedonya krallıkları döneminde olmuştu. Bu karşılaşmadan Greko-Buddhist sanatın doğabilmesi ve Ortaasya'da yayılabilmesi için Büyük İskender'in ölümünden sonra beşyüz yıl geçmesi gerekmişti.

Ortaasya Yaylalarında Yörükler

Ortaasya yaylalarının kuzey bölgelerinde yörükler yaşıyordu[21]. İran'dan Çin'e kadar buralarda yerleşmiş olan devletlerin yörüklerle ilişkisi hiç değişmiyordu: yörükler ihtiyaçlarının bir çoğunu bu devletlerden, savaş, çapul, yağma ya da değiş-tokuş yoluyla elde ediyorlardı. Yörük topluluklarının oluşturduğu birlikler, yeterince güçlendiklerinde şehirlere baskın yapıyor, geniş bölgeleri boyundurukları altına alıyorlardı. Yörüklerin dolaştıkları yerler, çok defa ipek yolu (Çin'de üretilen ipek, altın ve diğer değerli eşya bu yoldan Bizans'a taşınıyordu) çevresinde yerleşmiş olan zengin ülkelerin topraklarından geçiyor ve böylece yörüklerle yerleşikler arasında sürekli çekişmeler ve kavgalar oluyordu.

Fakat kısa süreli anlaşmalarla sağlanan barış dönemleri de eksik değildi. Böyle sakin zamanlarda, iyi komşuluk ilişkileri içinde kültür etkileşimi de oluyordu. Yerleşik toplumların sanatında örneğin Çin tiyatrosunda yörüklerden alınan "barbar" öğelerin araştırılması çok ilginç bir çalışma konusu olabilir[22]. Ama tam tersinin de aynı derecede ilginç olduğu söylenebilir. Yörükler, yerleşik halklardan aldıkları töreleri kendi yaşam koşullarına uydurarak benimsemekle kalmamış, onlardan pek çok sanat biçimleri de almışlardır. Daha İskitler zamanında, Hellenistik biçimler bozkır toplumlarının dünyasına sızmaya başlamıştı (S.B.5) Ortaasya'nın büyük resim geleneği bu etkiyi daha da arttırıyor. Fakat Hellenistik biçimler, yerleşik halkların kültüründe "Buddhizm humanizması" ile karşılaşmışlardı. Buradaysa büyük dinlerin öğretilerinden uzak ilkel bir Animizm karşılarına çıkıyor. Kuşkusuz bu dinler yörük kabilelere büsbütün yabancı değildi. Yörükler arasında, Buddhist, Hıristiyan, Maniheist ve Müslüman olanlar da vardı. Fakat yaygın olan halk dini Şamanizm'di. Bir kabile büyük dinlerden birine geçse bile, halk inancı olarak Şamanizm ağırlığını sürdürüyor ve türlü boş inancın yeni dine girmesine neden oluyordu. Bu yüzden bozkır dünyasında Hellenistik biçim halk inancıyla kaynaşır, ve bu kaynaşmadan sanat tarihinin bir terimiyle "barbar sanatı" diye adlandıracağımız bir sanat doğar.

Barbar Sanatı

Etnoloji araştırmaları bugün bize Bozkır Sanatını yakından tanıma olanağını veriyor. Dünya müzelerinde, silâh, her çeşit gereç ve süs eşyasını içeren zengin bir malzeme bulunuyor. Bunlar ve bunların arasında özellikle maden işçiliği, bozkır insanının biçimlendirmede gösterdiği yüksek yeteneği kanıtlıyor (S.B.5). Buna karşılık bozkır dünyasında resim sanatının varlığını kanıtlayan hiçbir izle karşılaşmıyoruz. Biçimlendirme gücü böylesi gelişmiş olan bozkır insanı, bu alana hiç el atmamış mıydı? Elbette yörüklerin yaşam koşulları, yerleşiklerde olduğu gibi, resim sanatının gelişmesine elverişli bir ortam sağlamıyordu. Durmadan dolaşan bu toplumlarda bir yapı sanatı gelişmemişti ki bu yapıların duvarlarına resim de yapılsın. Aynı şekilde mezar mimarîsi ve mezar resmi de tanımıyorlardı. Ölülerini gömdükleri mezarlara ölenin kullandığı eşyayı, hayvanını, koşum takımlarını koymakla yetiniyorlardı. Buna karşılık tiyatronun temel öğesi olan dans ve müzik, bu toplumların yaşamında öteden beri önemli bir yer tutar. Rulo ressamlığının da yörüklere yabancı kalmamış olduğu düşünülebilir. Öyküler anlatılırken asılan rulolar, göç sırasında kolayca toplanarak diğer eşyayla birlikte taşınabilirdi. Ancak bunlar kâğıt ya da ipek gibi kolay yıpranan bir malzeme üzerine yapıldıkları için, bunlardan günümüze kadar gelen pek olmamış.

Bozkır halklarında bir resim sanatının varlığını, dolaylı yoldan da olsa kanıtlayan ilk belgeler, 14.yüzyılın birinci yarısında İran'da yapılan resimlerdir. Bunlar İlhanlılar döneminde Tebriz'de yapılmışlardır. Daha önce tarih akışını hızlandıran olaylar, büyük göçler ve siyasal değişiklikler olmuştu. 13. yüzyılda Ortaasya halkları, Cengiz Han'ın yönetiminde Batıya yayılmış ve İslâm kültür alanına girmişlerdi. 1220'de Maveraünnehr'i, az sonra da İran'ı işgal ederek Ortadoğu'ya yayılmaya başlamışlardı. İlk kez, İslâm olmayan bir halk, o döneme kadar Abbasîlerin yönetiminde olan topraklara girmişti. 1258'de halifeliğin merkezi Bağdat düştü. Böylece İslâm devleti tarihten silinerek Mogol İmparatorluğunun bir parçası oldu. Bu dönemde Mogol İmparatorluğu, henüz gelişme aşamasında olduğu halde, Uzak Doğu'dan Sibirya'ya kadar hemen hemen bütün Asya'ya yayılıyordu. Büyük İskender'in kurmuş olduğu İmparatorluk , onun hemen ölümünden sonra dağılmıştı. Mogolların kurmuş oldukları devlet, tarihin bu en büyük İmparatorluğu, örgütlemede ve yönetimdeki gücü ve başarısı sayesinde Cengiz Han'ın ölümünden sonra yüz yıl sürmüştü. 14.yüzyılın ortalarında Mogolların gücü kırılıyor, fakat Mogol dönemi kapanmıyor, 15.yüzyılın başına kadar sürüyor. Bu tarihte Yakın Doğu, Ortaasya'dan hızını alan yeni bir atılımla karşılaşıyor ve Timur ordularının istilâsına uğruyor.

İslâm'da Resim ve Söz

Bilindiği gibi İslâm dininde resim yasağı vardır. Tanrı Kur'an Sözü'nde belirir, resimde değil. Resim yapanlar ya da resmi evinde bulunduranlar, müminlerin gözünde puta tapanlardır. Bunlar Kur'an'dan habersiz Tanrısal Hakikatı yeryüzünde arayan putperestlerdir[23].

Bu inanç, İslam dünyasında resim sanatının gelişmesini engelliyor. Fakat, daha Peygamber zamanında ortaya çıkan sûfi öğretilerin etkisi altında bir kitap ressamlığı gelişiyor. Konuyu saptırmamak için, burada İslâm'da resim yasağı ve sonuçları üzerinde dahafazla durmuyoruz[24]. Ancak şu kadarını söyleyebiliriz ki, kitap ressamlığı yazın sanatının gölgesinde kalıyor. Yazın sanatı, İslâm dünyasında "Sözün sanatı" olarak bütün sanat dallarının başında geliyordu ve Geç-Abbasîler döneminde Arap ve Fars dillerinde çok gelişmiş bir yazın sanatı vardı. Kitap ressamlığı yazın sanatına giriyor, fakat başlangıçta sadece bir kaç eğlendirici kitapla bilimsel kitapların sınırları içinde kalıyor[25]. Firdevsî'nin Şehname'si, Nizamî'nin Hamse'si gibi başyapıtların resimlendirilmesi, Mogollar dönemiyle Uzak Doğu ve Ortaasya kültür etkileri İran'a girdikten sonra, ancak 14. ve 15. yüzyıllarda göze alınabiliyor.

Mogol Üslubu

Mogol egemenliği süresince İslâm dünyası Uzak Doğu kültürünün etkisi altına girmişti. Uzak Doğu ve Ortaasya kültür çevrelerinde resmin ayrıcalıklı bir yeri olduğunu yukarda anlatmıştık. Mogollar, o zamana kadar birbirinden uzak kalan bu iki dünya arasında aracı oluyorlar. Müslümanlar, karşılaştıkları bu yeni dünyayı başlangıçta onların gözüyle görüyorlar. Uzak Doğu kültür çevresinin yapıtlarına tam açılabilmeleri için, aradan bir zaman geçmesi gerekiyor. Gelişmenin ilk aşamasında ortaya çıkan yapıtlar "Mogol üslubu"nda yapılmışlardı. Sanat tarihi bu deyimle bozkır sanatına özgü olan bir üslubu dile getirir. Bu üslubun ilk örneklerini Reşid ed-Din'in Câmi et-

Tevârih 'inde rastlıyoruz. Gazan Mahmud (1295-1304) ile kardeşi Olcaytu Hudabende (1304-1360)nin veziri olan Reşid ed-Dîn, 13. yüzyılda Raşidiye'de büyük bir kitaplık yaptırmış ve burada büyük bir resimli dünya tarihi (Câmi et-Tevârih) hazırlanmasını tasarlamıştı. Bu iş için İmparatorluğun dört bir yanından bilim adamları ve sanatçılar çağrılıyor; Mogol, Uygur, İranlı, Türk; çeşitli inançta olanlar, Buddhist, Şamanist, Müslüman, Nesturî bu çalışma için bir araya geliyor. Böyle bir çalışmada üslup birliğinden sözedilemiyeceği açıktır. Böyle olmakla beraber Mogol üslubunun bu resimlerin bir kısmında çok belirgin olduğunu görüyoruz. Bu üslup, İslâm dünyasına yabancı olan bir hacim duyarlığı ve minyatürlerde alışılagelen ölçüleri aşmasıyla kendini belli eder. Geç-Abbasî dönemi Bağdat Okulu kitap ressamlığında çizgi bir soyutlama aracıydı, nesneleri hacimden sıyırarak düzey üzerinde bir nakış motifine dönüştürüyordu. Mogol

S.B.15: Kovalanan atlar. (Câmi et-Tevârih, Diez A fol.70, S.19; Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz. Berlin).

S.B.16: Savaş Sahnesi. (Câmi et-Tevârih, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Istanbul, Hazine 1653 S.165 b)

üslubundaysa çizgi, bloktan oyarmışcasına büyük biçimleri ortaya çıkararak nesnelere hacim kazandırır (S.B.15, 16). Hacmi belirtmede gölgeleme büyük ölçüde çizgiye yardımcı olur, yer yer incelip kalınlaşan çizginin yanısıra birbirine yakın aralarla -özellikle giysilerin bol ve yuvarlak kıvrımlarında- sertten yumuşağa, koyudan açığa geçerek hacim duygusunu arttırır. Bu resimlerde renk de aynı doğrultuda kullanılır. Renk saydamdır, minyatürlerde olduğu gibi biçimleri örten bir tabaka oluşturmaz. Resim doğrudan doğruya kağıt üzerine fırçayla çizilir, sonradan çizgiyi ve gölgelemeyi örtmeyecek biçimde renklendirilir. Bu nedenle Câmi et-Tevârih'in Mogol üslubunda yapılmış olan resimlerine renkli grafik demek yanlış olmaz.

İran'da Mogollor Döneminde Sanat

İran'da İlhanlılar döneminde Mogol üslubunda yapılmış olan resimler sayılıdır. Bunlardan biri, eski sahibinin adıyla Demotte-Şehnamesi diye anılan yazmadır. Bu anıtsal yapıtın büyük ölçüde yapılmış olan 60 resmi çeşitli müze ve kolleksiyonlara dağılmış bulunuyor. Zamanında ait olduğu metinden ayrılmış olan en erken Mi'racnâme resimleri de Mogol üslubuna bir başka örnek veriyor. Ahmet Musa'ya izafe olunan bu resimler Topkapı Müzesi Kitaplığındadır (Hazine 2154).

İlhanlılar döneminde yapılan kitap resimlerinin çoğu, ait oldukları yazmalardan koparılmış yapraklar olarak elimize geçmiş bulunuyor. Bu resimlerin yüzey üslubundaki minyatürlere benzememeleri buna neden olmuş olabilir. Câmi et-Tevârih'in bilinen parçaları bugün Edinburg (U.B.N.20,1307); Londra, (Royal Asiatic Society, Nr. 59 Fol. 1314) ve Istanbul'da (Topkapı Müzesi, 1314, Istanbul'daki bölüm, 1425'de Hafız ı-Ebru tarafından derlenen Mecma et-Tevârih 'in içindedir. Hazine 1653 ve 1654) bulunuyor. Fakat bilinmeyen, kaybolmuş olan parçalar da var. Istanbul ve Berlin'deki Saray Albümlerinde bir sürü tek yaprak halinde resim var ki, bunlar üslup ve ikonografi (savaş, kuşatma, düşman takibi, saray törenleri vb.) bakımından Câmi et-Tevârih resimleriyle büyük benzerlik gösteriyorlar (S.B.15). Büyük bir olasılıkla bunlar da Câmi et-Tevârih 'in kaybolmuş olan parçalarından koparılmışlar[26].

Siyah Kalem Resimleri ve İlhanlılar Dönemi Sanatı

Mogol üslubunda yapılmış olan bütün bu resimler üslup açısından Siyah Kalem'lerle yakın bir akrabalık gösteriyorlar. Siyah Kalem'ler de Mogol üslubunda yapılmışlar. Ama dikkatle bakınca bunlarla İlhanlılar döneminde İran'da yapılan resimler arasında büyük bir fark göze çarpar. Mogollar Yakın Doğu'ya rulo ressamlığını getirmişlerdi. Bu sanat türü İslâm kültürüne yabancıydı ve Mogolların kültür politikası, yerel koşulları gözönünde tutarak resmi kitaba sokmak zorunda kalmıştı. Böylece rulo ressamlığı Tebriz'de gelişme olanağı bulamamış ve resim kitap içinde gücünü yitirmişti. Siyah Kalem resimlerinde anlatıcı konuşuyordu. İlhanlılar dönemi resimleri, söylenen sözün değil, yazılan sözün tümleyicisi oluyor. Resimde dile gelen gerçeğin büyüleyici etkisi, İslâm dünyasında yerini resmi seyretmekle yetinen bir sanat anlayışına bırakıyor.

Siyah Kalem'in resimleri göçebe bozkır toplumlarında resim sanatının varlığını kanıtlayan biricik belgelerdir. Bunlara bakarak aslî şekliyle bozkır ressamlığı hakkında bir fikir edinebiliyoruz. Mogol üslubu bu resimlerde daha İslâm Kültürüyle karşılaşmadan önceki haliyle (yani İran'da devlet sanatı kılığına bürünmeden) görünüyor. Siyah Kalem sanatının anayurdu Maveraünnehr'in coğrafya konumu buna olanak sağlamıştı.

Maveraünnehr, Ortaasya kültürünün Yakın Doğu İslâm kültürüyle kaynaştığı bir bölgedir. Burada çeşitli ırklar, halklar ve dinler birbirine karışıyor ve çok renkli karmaşık bileşimler oluşuyor. Ülkenin bu kozmopolit havası içinde, pagan inançlarla beslenen yerel sanat akımları çoğu kez bağımsızlığını koruyor, Saray çevresinde olup-bitenlerin etkisi altında kalmadan yaşamlarını sürdürüyorlardı. Siyah Kalem resimleri, Saray çevresinden uzak kalmış olan bir yerel sanat okulunun son ürünleridir. 15.yüzyılda Mogollar döneminin sonuna doğru İran'ı yeniden bir İslâmlık dalgası kaplıyor. Mogol egemenliği altında uzun zaman geriye itilmiş olan İslâm düşüncesi yeniden uyanıyor ve kültür yaşamında ağırlığını duyurmaya başlıyor. Siyah Kalem'in pagan sanatı ilk zamanlar bu değişimden etkilenmemiş olmalı. Fakat bu durum uzun sürmüyor. İslâmlık dalgası Maveraünnehr'e atlayıp dörtbir yanı sarmaya başlayınca, oradaki yerel sanat okulları da ortadan siliniyor. Gerçi Mogol üslubu 15. yüzyılda büsbütün unutulmuş değildi, fakat varlığı Timurlular dönemi sanatının süslemeciliğinde ancak silik bir anı olarak sürüyor.

NOTLAR

1 A.Grünwedel, Altkutscha, Archäologische und religionsgeschichtliche . Forschungen an Tempera-Gemälden aus buddhistischen Höhlen der ersten acht Jahrhunderte nach Christi Geburt, Berlin 1920; Sir A.Stein, Ancient Buddhist Paintings from the Cave of the Thousand Buddhas on the Westermost Frontier of China, London 1921; Sir A.Stein, Ancient Buddhist Paintings from the Cave-Temples of Tun-Huang, London 1921/22; A.von Le Coq und E.Waldschmidt, Gandara, Kutscha, Turfan. Eine Einführung in die frühmittelalterliche Kunst Zentralasiens, Leipzig 1925. - Ortaasya resim sanatına ilişkin yazıların, basılış tarihlerine göre hazırlanmış olan bir yayın listesi Mario Busagli'nin kitabında bulunmaktadır: Die Malerei in Zentralasien, Genf 1963, s.127-128.

2 W.P. Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, Leipzig 1914; A.Sakisian, La miniature persane du XIIe au XVIIe siècle, Paris, Brüssel 1929.

3 F.Sarre ve F.R.Martin tarafından yayınlanan sergi katalogu, cilt I, Münih 1912.

4 O.Aslanapa, Türkische Miniaturmalerei am Hofe Mehmed des Eroberers in Istanbul. Ars Orientalis 1, 1954, s.79

5 O.Aslanapa, Türkische Miniaturmalerei am Hofe des Eroberers in Istanbul. - M.Loehr, The Chinese Elements in the Istanbul Miniatures. - R.Ettinghausen, Some Paintings in four Istanbul Albums, Ars Orientalis 1. 1954, s.77-103.

6 M.Ş. İpşiroğlu/S.Eyuboğlu, Fatih Albümüne Bir Bakış -Sur l'album du Conquerant, Istanbul 1954.

7 J.Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien

8 E.Kühnel, Islamische Kleinkunst, Würzburg 1963

9 Mazhar Ş.İpşiroğlu, Siyah Qalem. Graz 1976

10 The Metropolitan Museum of Art, Bulletin Autumn 1978, s.19

11 Mansi XIII, 24 D, 65 D

12 M.Ş.İpşiroğlu, İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları, Istanbul 1973.

13 D.Frey, Der Realitätscharakter des Kunstwerkes. Festschrift Heinrich Wölfflin, Dresden 1935.

14 Öz kavramı, 20. yüzyıl felsefe akımları arasında özellikle Fenomenolojinin irdelemelerinde önemli bir yer alır. Çağımız sanat akımları arasında bu kavramı ilk kez benimseyen Erken-Kübizm olmuştur. Rönesans'dan beri süregelen doğacı sanatın son aşaması olan Empresyonizm, dış dünyanın uçarı izlenimlerinin peşinde gidiyordu. Göze görünen her izlenimi yakalamak ve onu olanca tazeliği içinde tuvale aktarmak istiyordu. Buna karşılık kübistler doğanın değişmeyen kalıcı olan yanını arıyor ve nesnelerin özüne inmeye çalışıyorlar.

15 Guillaume Apollinaire, 1912'de kübist sanatı "kavram ressamlığı" olarak niteleyerek bu deyimi ilk kez kullanmıştır.

16 İlk kez Paul Klee tarafından kullanılan "oluşturan-düşünme" günümüz sanatçısının sözlüğüne girmiş bulunuyor. Bu deyim, yansıtan değil, biçim oluşturan bir düşünmeyi dile getiriyor. Klee'nin sanatı "olası dünyalar" arasında dolanıyordu. Klee, doğa biçimlerinin anatomik değil fizyolojik olarak irdelenmesinden yanaydı ve yapıtlarında nesnelerin biçim ve görünümlerine değil, işlevine ve özüne yöneliyordu. "Sanat görüneni yansıtmaz, görünmeyeni görünür kılar" diyor "Yaratıcı İnanç" adlı yazısında. P.Klee, Das Bildnerische Denken, Basel 1976, s.76.

17 Mitler çağı düşüncesi için bak.: Frazer, The Golden Bough Lund II. The magic Art and the Evolution of Kings, 1913; Preuss, Die geistige Kultur der Naturvölker, 1914. S.29, 49. - E.Cassierer, Philosophie der symbolischen Formen, 2.bölüm; Das mythische Denken, 1925, s.88 - Levy-Bruhl, La mentalité primitive, Paris 1922.

18 Bu konuda bak.: F.Köprülü, Influence du Chamanisme Turco-Mongol Sur les Ordres Mystiques Musulmans, Istanbul 1929. Mircea Eliade, Le Chamanisme, Paris 1956. H.Findeisen, Schamanentum, Stuttgart, 1957. J.S.Trimingham, The Sufi Orders in Islam, Oxford 1971.

19 M.Ş. İpşiroğlu, Saray-Alben, Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, cilt VIII. Resim 94. Wiesbaden 1964. - F.Çağman - Z.Tanındı, Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri, Istanbul 1979. Resim 24.

20 M.Busagli, Die Malerei in Zentralasien. Genf 1963, s.15 f.

21 Göçebe bozkır halkları hakkındaki bilgimiz Çin, İran ve Arap dillerinde yazılmış olan kaynaklara dayanıyor. Bunun dışında batılı misyonerlerin, tüccar ve seyyahların bildirileri ve seyahatnameleri de önemli bir kaynak oluşturur. Bunlar arasından en eskileri Plano Carpini ve Wilhelm von Rubruk'un anılarıdır (Johann De Plano Carpini, Geschichte der Mongolen und Reisebericht, 1245-47; çeviri ve açıklama: F.Risch, Leipzig 1934. - W.W.Rockhill, The Journey of John Plan De Carpine, London 1900. - C.R.Beazley, The Texts and Versions of John Plan De Carpine and William The Rubruquis, London 1903). Avrupalı seyyahlar arasında en tanınmış olanı, 1271'de Ortaasya üzerinden Çin'e giden ve orada 1295 yılına kadar kalan Venedik'li tüccar Marco Polo'dur. Onun anıları önemli bir belge niteliği taşır. (Reisen des Venezianers Marco Polo, Hans Lehmke, Hamburg 1907. - Yule-Cordier, The Books of Sir Marco Polo the Venetian concerning the Kingdoms and Marvels of the East, 2 vols., London 1903. - Cordier, Sir Marco Polo, Notes and Addenda to Sir Henry Yule's edition, containing the results of recent research and discovery, London 1920. -Moule-Pelliot, The Description of the World,2 vols., London 1938. - Notes on Marco Polo, by Paul Elliot, 2 vols., Paris 1958-63).

22 Doğrudan doğruya Bozkır halklarının yazını olarak elimizde tek bir kaynak yapıt bulunmaktadır: "Mogolların Gizli Tarihi". Kitabın tek nüshası 1240 yılına ait olup Çin yazısıyla Mogolca yazılmıştır. Kitap ilk kez E.Haenisch tarafından Mogolcadan Almancaya çevrilmiştir (E.Haenisch, Die Geheime Geschichte der Mongolen, aus einer mongolischen Niederschrift des Jahres 1240 von der Insel Kode's im Keluren-Fluss. 2.baskı Leipzig 1948. - Türkçe çevirisi: Ahmet Temir, Mogolların Gizli Tarihi, T.T.K. Ankara 1948).
Ortaasya tarihinde karşılaştığımız bütün büyük imparatorluklarda olduğu gibi, Mogol İmparatorluğu da tarih sahnesine çıktığı zaman, birbiriyle savaşan çeşitli kabilelerden oluşmuştu. Aralarında en önemlileri Manghol, Tatar, Merkit, Kereyit,

Naiman ve Kara Kitat'lardı. Kereyit ve Naiman'ların kültür düzeyi ötekilerden daha yüksekti. Naiman'lar Kanghai ve Altai dağları arasına yerleşmişlerdi. Güneyden gelen Uygur Türklerinin kültürüne açılan Naiman'lar bozkır halkları arasında yazı kullanan ilk toplumdur. Kereyit'lerin ülkesi Kanghai dağlarının kuzeyinde, yukarı Selenga'nın doğusunda Orhon ve Tula nehirleri arasındaydı. Doğu Hıristiyanlık her iki topluma da sızmıştı. Kereyit'ler Nestoryan mezhebindendiler. Böyle olduğu halde Şamanizm alışkanlıkları bu toplumlarda sürüyordu. Kereyit prensi Toğrul-Han, Cengiz-Han'la birlikte Tatarlara yaptığı baskından dolayı Çin hükümdarı tarafından Wang-han ya da Ong-han ünvanıyla ödüllendirilmişti. Bir süre sonra dedikodu ve ihanet yüzünden Cengiz-Han'la araları bozulmuş ve savaşlarda yenilen Kereyit'ler, savaşı kazanan kabileler arasında bölünmüşler, oğlu ile birlikte kaçan Toğrul sefalet içinde öldürülmüştür. Toğrul-Han, o zamanki Avrupa'da "papaz-hükümdar Johannes" adıyla büyük bir ün kazanmıştı. Moğol tehlikesine karşı Hıristiyanlığın kurtarıcısı ve koruyucusu olarak adı Haçlı seferleri tarihinde büyük rol oynamıştır.

Kara Kitat'lar, Kuzey Çin'de kurdukları Liao devleti 12.yüzyılın ilk yarısında yıkıldıktan sonra batıya göçerek Tarım havzasına yerleşiyor, fakat burada da göçebe yaşamı sürdürüyorlar.

Şamanizm Kara Kitat'larda çok yaygındı. Fakat Hıristiyanlık, Yahudilik ve Müslümanlığa da hoşgörüyle bakıyorlardı. Çin etkilerinin artması çeşitli dinler arasında Buddhizm'in ağırlık kazanmasına yol açıyor. Kara Kitat'ların batıya gelmeleri bir süre için İslâmlığı bastırıyor. Gerçi bunlar İslâmlığa karşı değillerdi. Fakat Harizmşah'larla sürekli çatışmalar, onları İslâm düşmanı bir politikaya itiyor.

Naimanların kuzeyinde Kırgızlar yaşıyordu. Çin ve İran kaynaklarında bunlardan mavi gözlü, açık renkli olarak söz edilir. Kimi tarihçilere göre bu toplumda sınıf farkı, soylularla (bey) halk (kara budun) arasındaki fark çok belirgindi. Kırgızlar Altay-Türklerindendi ve dilleri de Altay lehçesine çalıyordu. Göçebe yaşamı sürdürüyorlardı. 925'de Kitat'lar - Liao Sülalesi adı altında Kuzey Çin'in bir kısmına egemen olunca güneyle ilişkileri kesilerek gerek kültür gerek politik açıdan kendi içlerine kapandılar. Kırgızlar Şamanisttiler. Buddhizm, Hıristiyanlık ve İslâmlık daha onlara ulaşmamıştı. Arkeologlar, mezar buluntularına dayanarak bunların anaerkil olduklarını söylerler.

Uygurlar Türk halkıdır. Anavatanları Tien-şan'ın kuzeyinde ve güneyindeydi. Bozkır halklarının töre ve geleneklerini büsbütün unutmamakla beraber Çin ve Doğu-İran halklarının (Sogd'lar) kültürüyle sıkı bir etkileşim içindeydiler. Dinsel inançlarında Buddhizm, Doğu-Hıristiyanlık ve Maniheizm'e karşı giderek ağır basıyordu. Uygurlar zamanla yerleşik kültürlerin etkisine giriyorlar. Turfan vadisi 13. yüzyıla kadar Uygur kültürünün merkeziydi.

Otlak alanları doğuda Buyür gölü dolaylarında olan Tatarlar 12. yüzyılın ortasında etkin bir rol oynamışlardır. Mogollarla düşmanlıkları eskidir. Cengiz-Han'ın Kereyitlerle savaştığı sırada Kereyitlerin yanına geçmişler ve 1202'de Dalan-nemurges'te yapılan savaşta Cengiz-Han tarafından yokedilmişlerdir. Fakat Tatar adı tarih boyunca kalmış, Çin'de Da-da, Avrupa'da Tartar olarak bütün Mogollar için kullanılmıştır.

Mogollar'da yönetim iki sülale arasında değişiyordu: a) Kabul, Bartan, Yesugai, Temuçin; b) Çarakai-lingku , Senggun-bilge, Ambakai, Kutula. Kabile içindeki çatışmalarla Tayçi'ut soyu Temuçin'in yükselmesini engellemek istiyordu. Fakat Temuçin, önce eski kabile adamlarını toplamış, sonra da çevresini genişleterek güçlenmiş ve bunlar tarafından bağımsız bir birliğin başkanı olarak "Han, Kahan" ilan edilmiştir. Bütün bozkır halkları Cengiz-Han'ın yönetimi altında toplandıktan sonra 1206'da Manghol, (Mogol), adı bu yeni birliğe verilmiş ve sonraları daha geniş bir anlam kazanmıştır.

Bak.: E.Haenisch, Mogolların Gizli Tarihi. Türkçe çevirisi A.Temir, T.T.K. 1948, s.275-78; B.Spuler, Mittelasien seit dem Auftreten der Türken, S.199f. Handbuch der Orientalistik cilt V., bölüm 5, Leiden-Köln, 1960.

23 Walter J.Meserve-Ruth I.Meserve, Theatre for Assimilation: China's National Minorities, Journal of Asian History Volume 13, no. 2, Wiesbaden 1979, s.95-120.

24 İslam'da resim yasağı ile ilgili önemli yayınlar: Thomas W.Arnold, Painting in Islam, a Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture, Oxford 1928. - A.J.Wensinck, Sura, The Encyclopedia of Islam, c.4, s.561-563, Leiden-London 1934. - C.A.C.Creswell, A.Bibliography of Painting in Islam (Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire yayınlarından Art Islamique, I, Kahire 1953). - Rudi Paret, Textbelege zum islamischen Bilderverbot, (Das Werk des Künstlers, Hubert Schrade zum 60. Geburtstag, s.36-48) Stuttgart 1961. - Rudi Paret, Das islamische Bilderverbot und die Schia (Festschrift Werner Caskel), Leiden 1968.

25 M.Ş.İpşiroğlu, İslâmda Resim Yasağı, İstanbul, 1973. s.23.

26 Bu tür yazmalara en güzel örneği "Kelile ve Dimne" ile Harirî'nin "Makamât"ı verir. Bunlardan ilki Bidpây adlı bir bilge Brahman tarafından yazıldığı söylenen hayvan masallarıdır. Taşlama olarak yazılan öyküler Kelile ve Dimne adlı iki çakalın başından geçenleri anlatır. Harirî'nin "Makâmât"ı özellikle dilindeki incelik, benzetme, mecaz, kinaye ve türlü sözcük oyunlarından ötürü Arap dünyasında çok seviliyordu. Kitabın başkişisi Ebu Zeyd umursamaz, başına buyruk kişiliğiyle çok hoşa gidiyor, şakaları, serüvenleri halk arasında ağızdan ağıza dolaşıyordu. R.Ettinghausen'e göre, 12.yüzyılın ortasında İslâm dünyasının büyük kentlerinde, özellikle Bağdat'ta yasalara karşı çıkarak kendi başına toplumsal adaleti sağlamaya çalışan "ayyarûn" (haydutlar)ın yazına yansımasıdır. (R.Ettinghausen, Arabische Malerei, Genf 1962, s.82).

27 M.Ş.İpşiroğlu, Saray-Alben, Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, Bd.VIII, Resim LX, 94, 1964 - F.Çağman - Z.Tanındı, Topkapı Sarayı Müzesi Minyatürleri, Istanbul 1979, Resim 23.

Siyah Kalem resimlerinin asılları Topkapı Sarayı Kitaplığında bulunmaktadır. Bunlardan yalnız biri, R.S. 54'ün aslı Washington'da Freer Gallery of Art'dadır.

Kitabın ölçülerine göre küçültülmüş olan R.S.1 dışında tüm resimler orijinal büyüklükte basılmıştır. Genişlik ve yükseklik ölçüleri cm. olarak veriliyor.

GÜNCEL YAŞAM

1. Saray Albümünden bir tam sayfa *(49,6 x 33,4). Hazine 2153, s.39b.*

2. Yörük Kampı *(36,4 x 19). Hazine 2153, s.8b*

Bu resimde yörüklerin günlük yaşamı ayrıntılarıyla gösteriliyor. Sahneler yanyana sıralanıyor ve üstüste iki dizi oluşturuyor. Solda yukarda iki adam, biri siyah biri beyaz, hem konuşuyor hem çamaşır yıkıyorlar; onların yanında büyük bir kazanda yemek pişiyor, yemeği pişiren çömelmiş kazanın altındaki ateşi üflüyor, yerde kap kacak; bu sahnenin yanında çatılmış üç mızrak üzerine asılı ok, yay, iki matara ve bir hortum; onun altında yarı soyunmuş çelimsiz bir adam, önünde eşyası duruyor, onun yanında koşum takımıyla uğraşan bir üniformalı; oynaşan av köpekleri; otlayan atlar.

Siyah Kalem çevreyi ve yeri belirtmiyor. İnsanlarını olanca gerçekliğiyle fakat çevrelerinden koparark kağıda çiziyor. Resim düzeni tek tek figürlerin belli aralıklarla yanyana sıralanarak yer yer kümeleşmeleriyle oluşuyor.

Bu resimde otlayan iki at özellikle üzerinde durulmaya değer bir motif. Hayvanlar yanyana, fakat birbirine ters yönde duruyorlar. Organlar ve eklemler alışılmadık çarpıtmalarla birbirine dolanıyorlar. Gövde, sağrı, baş ve aşırı uzun boyunlar, İskit maden işlerindeki hayvan süslemelerinde gördüğümüz gibi bir yumak motifi oluşturuyor. Oynaşan köpekler ve resmin üst kısmında ocaktaki ateşi üfleyen figür de Bozkır sanat geleneğinin etkisini gösteren motifler.

3. Atını Yularından Çeken Yörük *(25 x 13,6) Hazine 2153, s.118b*

Siyah Kalem'ler arasında yörüklerin güncel yaşamını sergileyen bir dizi resim bulunuyor. Bozkır yaşamını bize yakından tanıtan sahneler görüyoruz bu resimlerde. Yörüklerin yaşam biçimine ilişkin ilginç ayrıntılar, giysileri, başlıkları, araç gereçleri ve silahları tanıtılıyor. Bu sahneler inandırıcı bir gerçekçilikle veriliyor. Bozkır insanının yaşamına ilişkin kısıtlı bilgi veren yazılı kaynakları tamamladıkları için, bunlara birinci elden belgeler gözüyle bakmak yanlış olmaz. R.3'de Yörük yiyecek torbasını koluna asmış, atını yularından çekerek götürüyor. Giderken birdenbire durup geriye dönmüş yürümekte direnen hayvana bakıyor. Ortaasya Yörüklerinin alışılagelen giysileri var üstünde: ayak bileklerine kadar inen bol giysinin altına şalvar giymiş. Ayaklarında çarık var, başında da gevşek bağlanmış Türkistan sarığı...

Hayvan yandan görüldüğü halde ayakların biri önden ve üstten öteki arkadan ve alttan görülüyor. Sanatçı burada yürüme motifinin soyut şemasını kullanmış. Hayvanın gövdesi, kaburgaları ve yelesi çizginin akışını izleyen ve yakın aralıklarla koyudan açığa, sertten yumuşağa geçen gölgelemelerle veriliyor.

Resim oldukça yıpranmış. Yer yer rutubet lekeleri var. Yörüğün yüzü silinmiş. Resmin altında, iki figür arasındaki boşluk sonradan bir ek yapıştırılarak onarılmış.

4. Mola *(20,3 x 16,5). Hazine 2153, s.38a*

R.4 göç sırasında yapılan bir mola sahnesini gösteriyor. Yere oturmuş kara sakallı bir adam, bacaklarının arasına sıkıştırdığı bir kazanı temizliyor. Karşısındaki yere çömelmiş toprağa bir kazık çakmaya çalışıyor: bütün vücudu gerilim içinde, gözleri yerinden uğramış; havaya kaldırdığı sağ elindeki tokmağı olanca gücüyle sol eliyle tuttuğu kazığın üstüne indirecek. Bu sahne yukarda başka bir sahneyle karışıyor. Rulodan kesilirken büyük bir kısmı kaybolduğu için, yukardaki sahnede ne anlatıldığı anlaşılmıyor. İçiçe konmuş iki kap, rende, değnek, iki çıplak ayak ve büyük bir tencere kapağını kulpundan tutan bir el görülüyor sadece.

5. İnatçı Eşek *(26 x 14,7). Hazine 2160, s.14a*

İki kişi yerinden kımıldamak istemeyen bir eşeği yürütmeye çalışıyorlar. Biri, bir ucunu eşeğin boynuna bağladığı uzun bir bezi koluna dolamış çekiyor. Öteki yuvarlak yüzlü, sakalsız genç bir adam, hayvanı boynundan ve kuyruğundan yakalamış olanca gücüyle itmeye çalışıyor.

Siyah Kalem resimleri rulo resimleridir. Bu tür rulolar, toplantılarda yüksek sesle anlatılan öyküleri dinleyicinin gözönünde canlandırması için yapılıyordu. Siyah Kalem resimlerine ait öykülerin yazılı metinleri bugüne kadar gelememiş. Fakat daha sonraki dönemlerden kalan metinlerde halk dilinde yerleşmiş olan benzetilere ve atasözlerine sık sık rastlıyoruz. Bu resim de büyük bir olasılıkla Ortaasya halkları arasında yaygın bir atasözünü canlandırıyor.

6. Gezici Dervişler *(26,1 x 14,2). Hazine 2153, s.55a*

Güncel sahneler arasında dilenerek dolaşan gezici dervişlerle de karşılaşıyoruz. Resim sahnesinden dört kişi geçiyor. Figürler birbirini örtmeyecek biçimde yanyana sıralanmışlar. Yoksul görünümlerinden bunların gezici derviş oldukları anlaşılıyor. Dervişlerin şeyhi eşeğe binmiş, iki yanında onu kollarının altından tutarak destekleyen iki dervişle resmin tam ortasında kapalı bir üçlü grup oluşturuyor. Şeyhin kimseyi umursamaz bir hali var, gözü dalmış boşluğa bakıyor. Buna karşılık ötekiler, başlarını çevirmiş geriye, sırtına aldığı bir kötürüm kadını okutmak için şeyhe yetişmeye çalışan adama bakıyorlar.

Giysilerin zengin kıvrımları dikkati çekiyor. Bunların Batı sanatında Gotik dönemin giysilerindeki çizgi oyununu anımsatmasını tesadüf olarak görmemelidir. Gerçekten Gotik sanatta da giysiler, Siyah Kalem'de olduğu gibi, hızlı bir ritmle dökülen paralel çizgilerin oyununu sergiler. Bu çizgi oyunu hellenistik sanatın kalıtıydı. Fakat bu kalıt, iki ayrı biçimlendirme isteminin elinde, sanatın burada ve orada birbirinden çok farklı, hatta birbirine ters düşen yollarda gelişmesine neden oluyor. Gotik sanatta kumaş kıvrımlarının akışı, katedrallerin göğe doğru yükselen hareketine paralel, kütlenin bütünlüğünü çözmeye, ağırlığını gözden yitirmeye çalışırken, Siyah Kalem'de çizgiler, kütleyi belirtmek için, vücudu spirallerle boğum boğum sararak aşağı doğru dökülen ağır torbalar oluşturuyorlar.

7. Yörük Ailesi *(24,5 x 13,8). Hazine 2153, s.23b*

Aile yaşamı da sergileniyor bu resim dizisinde. Baba, eşeğe yem veriyor. Çocuklar annelerinin çevresinde, biri merakla eşeğe bakıyor, ötekiler annelerine asılmış bir şey istiyorlar. Siyah Kalem'in dünyasında kırsal yaşam şiirleştirilmez. Şakacı bir yaklaşımla verilen bu sakin aile sahnesinde bile Siyah Kalem gerçeklerden uzaklaşmıyor.

8. Öküz Götüren Yörükler *(25,2 x 16,2). Hazine 2153, s.38a*

İki kişi bir öküzü sürüklüyor. Biri öküzün boynuna doladığı uzun bir bezle onu önden çekiyor. Öteki öküzün kuyruğunu yakalamış onu arkadan itiyor. Arkadaki keçe külahlı, sakallı, öndekinin yüzü silinmiş, görülmüyor, ama

başörtüsünden kadın olduğu anlaşılıyor. Kadınların kıyafetleri de erkeklerinkine benziyor. Resim 7'de görüldüğü gibi, şalvar üstüne yere kadar inen bol kıvrımlı giysiler giyiyorlar, başlarına da -genellikle karşıt renkten- omuzlarının üstüne dökülen büyük bir örtü bağlıyorlar.

9. Atını Otlatan Yörük *(25,5 x 16,3). Hazine 2153. s.84a*

Bir Yörük atını otlatıyor. İki figürün hareketi birbirine ters yönde: tek ayağı üstünde bastonuna dayanarak sola doğru dönen Yörük, başını sağa çeviren atı kendine doğru çekiyor. Hayvanın başı saptanmış bir bakış noktasından bakılarak verilmiyor: ağız ve burun yandan, alın, gözler ve çene karşıdan ve üççeyrekten. Değişik bakış noktalarından başın dönüş hareketini veren bu çizim bir Picasso resmi kadar soyut. Hayvanın ayakları da değişen bakış noktalarından verilmiş, bir üstten bir alttan görülüyor. Hareket bir an içinde dondurulmuyor, değişik zaman aşamaları içinde veriliyor.

10. Ot Arayan At ve Yörükler *(26,4 x 16,7). Hazine 2153, s.113a*

At, taşlık bir arazide burnunu taşlar arasına sokmuş ot arıyor. Yörükler merakla ona bakıyorlar. Sanatçı burada da yürüme motifinin soyut şemasını kullanıyor: atın iki ayağı üstten, ikisi alttan görünüyor.

11. Bir Kervan Resminden Parça *(15,6 x 19). Hazine 2153, s.54a*

Deve üzerinde bir Yörük. Deveyi de binicisini de arkadan görüyoruz. Binici vücudunun üst kısmını birden bire geriye çevirmiş, bir kolunu kaldırmış elinde tuttuğu bir ipi havada savuruyor. Sağ yandan resim sahnesine giren devenin sadece başı ve bir ayağı görünüyor. O da koşumlu. Onun da binicisi var mıydı? Deve üzerinde ki adam ona işaret mi veriyor, yoksa elindeki ipi savurarak başı boş kalan bir deveyi yakalamak mı istiyor? Resim dörtbir yandan kesilmiş olduğu için anlaşılmıyor.

12. Taş Yuvarlanması *(26,5 x 16,5). Hazine 2153, s.105a*

Siyah Kalem'in dünyası insanın yazgısını elinde tutan ve kurban bekleyen görünmez doğa güçlerinin tehdidi altındadır. Resim kayalık bir arazide iki yolcuyu gösteriyor. Birdenbire başına düşen bir kaya parçası bunlardan birini yere sermiş, yüzükoyun upuzun yatıyor. Kavuğu başından fırlamış, yüzü acıdan gerilmiş, taş kesilmiş. Yanındaki arkadaşı şaşkınlıktan donup kalmış. Siyah Kalem bunu, Doğuda çok görülen bir hareketle belirtiyor: bir elini ağzına götürmüş parmağını ısırıyor, öteki elini başına vuruyor.

13. Mum Işığında İki Kişi *(24 x 15,7). Hazine 2153, s.65a*

Bir gece sahnesi. İki kişi, biri büyük ağır bir kutuyu kucaklamış götürüyor; öteki mum tutarak onun yolunu aydınlatıyor. Kolunu kaldırarak yüksekten tuttuğu mumdan adamın üstüne ışık saçılıyor. Mumu tutan, ışığın arkasında karanlıkta kalıyor. Gölge-ışığın böylesine ustaca kullanılışı şaşırtıcıdır. 16.yüzyılda Leonardo'nun "Ressamlar Kitabı"nda dile getirdiği ve yapıtlarında uygulamaya çalıştığı gölge-ışık ilintisi, Çin sanatında daha 13. yüzyılda büyük bir ustalıkla kullanılıyordu. Siyah Kalem'in sanatında bu geleneğin bir uzantısını görmek yanlış olmaz.

14. İp Çözenler *(25,1 x 16). Hazine 2153, s.73b*

İki figürlü bir kompozisyon. Solda bir adam, yere çakılmış bir halkadan geçen kalınca siyah bir ipi çekerek omuzuna doluyor. İp sonuna gelmiş. Karşısındaki bir yandan ayağını yerdeki, ipin geçtiği halkayı tutan alete basıyor, öte yandan kollarını kaldırmış, ipin boşalmış olan öbür ucunu iki avucunun içinde tutuyor. İpin ucuna bir ağırlık asılmış.

Resmin ortasında iki figür arasında kabukları nasırlaşmış bir ağaç gövdesi, altından yeni dallar sürüyor. Siyah Kalem figürlerin bulunduğu yeri göstermek istedi mi, bunu gerçek bir manzarayla değil, soyut bir ya da bir kaç doğa ögesiyle gösterir.

15. Üçlü Grup *(24,7 x 17,5). Hazine 2153, s38b*

Bir üçlü grup. Ortada bir soylu, eşeğe binmiş gidiyor. Uşağı(?) elinde ağır bir levha arkasından geliyor. Solda bastonuna dayanmış duran figürün gruba mı ait, yoksa o anda karşılarına mı çıkmış olduğu anlaşılmıyor. Resim 14'de olduğu gibi burada da pabuçlar ve başlıklar dikkati çekiyor. Başlıkların kenarında ve tepesindeki değişik süslemeler, kişilerin mesleklerini ve mevkilerini gösteriyor.

16. Gösteri *(33,4 x 22,3) Hazine 2153, s.152a*

Siyah Kalem resimlerine bakarken bunların tiyatroyla uzaktan yakından bir ilintisi olduğu ister istemez akla geliyor. Söyleşi ve tartışma sahnelerinin çokluğu, figürlerin maskeli oyuncuları anımsatmaları bize tiyatroyu düşündürüyor. Figürler resim düzeyinde, derinliği olmayan bir sahnede tek tek ve yanyana diziliyor, bakışlarla ve el kol hareketleriyle birbirine bağlanıyorlar. Üçlü grubun iki yanındaki figürler, biri tıknaz, ablak yüzlü güleç bakışlı, öteki ince uzun, hareketli, sivri burunlu ve külahlı karagözle hacivatı hatırlatıyorlar. Resmin ortasındaki ihtiyar kırışık yüzlü zenci kadın, karagöz oyunundan tanıdığımız bacının bir benzeri. Elinde tuttuğu yumuşak, büklüm büklüm uzayan nesnenin ne olduğu (sıkılmış çamaşır mı, büyük bir hamur mu?) anlaşılmıyor.

17. Saygı Gösterisi *(24,9 x 17,5). Hazine 2160, s.10a*

Bu sahne Timurlular döneminde Türkistan'ın toplum yapısına bir gözatma olanağı veriyor bize. Sakalsız bıyıksız bir genç adam, elindeki çiçek saksısını önemli bir kişiye saygıyla uzatıyor. Genç adam hizmete hazır, hemen yerinden fırlayacakmış gibi diz çökmüş. Öteki yayılmış rahatça yerde oturuyor, iki koluyla bir dizini kavramış sırtını da arkasında ayakta duran birine yaslamış. Üçünün de toplumdaki yerlerini başlıkları belirtiyor. Çiçeği veren, tepesinde sade bir metal süsü olan bir keçe külah giymiş. Yerde oturan kabile başkanının başında Maveraünnehr'de üst sınıfın giydiği, çevresine sarık sarılmış Türkistan kavuğu var. Ayakta duranın ise, başlığının kenarındaki ve tepesindeki simli işlemelerden orta sınıftan önemli bir memur olduğu anlaşılıyor. Çiçeğin ve saksının yaldızlanmış olması, önemli bir kişiye verilen bu armağanın sahici bir çiçekten çok, ince bir kuyumcu işi olduğunu düşündürüyor.

18. Söyleşi *(25,7 x 18). Hazine 2153, s.92b*

Siyah Kalem'in resimleri betimleyici değil, anlatıcıdır. Metinler elimizde olmadığı için konuları anlama olanağımız yok. İki kişi yatarcasına yerde oturan birine doğru geliyorlar. Giysilerin bol kıvrımlarla dökülen aşırı uzun kolları dikkati çekiyor. Eller görünmüyor. Sadece figürün bastonu tutan eli dirseğine kadar sıvanmış. Figürler, el kol hareketleri ve özellikle bakışlarıyla birbirine bağlanıyor.

19. Üçlü Grup *(27,5 x 16,7). Hazine 2153, s.37b*

Burada da iki kişi, yerde oturan birine doğru geliyorlar. Bu resmin ilginç yanı figürlerin neşeli halleri. Siyah Kalem'de pek seyrek görülen bir şey! Siyah Kalem renk karşıtlıklarını seviyor. Resim 18'de iki beyaz arasına bir siyah figür koymuş. Burada figürlerin üçü de siyah, ama bu kez de tepeden tırnağa kara giysilere bürünmüş iki figürün arasındaki kadın kırmızı bir çarşaf giymiş. Siyah Kalem'in resimlerinde egemen olan karşıt renkler mavi ve kiremit kırmızısı.

20. Ziyaret *(25,7 x 16,7). Hazine 2153, s.38a*

Bundan önceki resimlerde olduğu gibi, burada da konu bir ziyaret. İki kişinin bir ermişe ziyaretleri.. Üçü de yere oturmuş, ziyaretçilerden biri ermişin karşısında, ikincisi biraz daha geride, ikisi de ona bakıyorlar. Üçlü grubun başkişisi olan ermiş, ona gelenlerden belli bir aralıkla ayrılıyor. Koyu renklerinden ve yüz çizgilerinden bunların Hintli oldukları düşünülebilir. Figürler sahne ışığıyla aşağıdan yukarıya doğru ışıklandırılıyorlar ve resim yüzeyinden blok gibi dışarıya fırlıyorlar. Resmin sağında, içine dönük oturan ihtiyar, gizemli bir ışıkla kendi içinden aydınlanıyormuş gibi: vücudu yukarıya doğru giderek ışıyor, baş ve yüz saydamlaşıyor.

21. Gezici Dervişler *(23,5 x 20,4). Hazine 2153, s.129b*

İki gezici derviş. Biri çömelmiş, öteki elinde keşkül kabı ayakta duruyor. Bakışları ve el kol hareketlerinden tartıştıkları anlaşılıyor. Bu resimde, dervişlerin genellikle kullandıkları atkı ya da hırka yerine, çıplak omuzlarına uzun tüylü bir hayvan postunu pelerin gibi koymuş olmaları dikkati çekiyor.

(Dervişlerin giysileri için bak.: Saray-Alben, Steiner-Verlag 1964. r.94). Ne yazık ki figürlerin yüzleri silinmiş, tam olarak görülemiyor.

22. Tartışanlar *(25,6 x 17,7). Hazine 2153, s.128a*

Mavi gözlü kırmızı saçlı biri bir zenciyle derin bir tartışmaya dalmışlar. İkisinin de üstünde kısa bir eteklik ve çıplak omuzlarına, boyun ve kollarına doladıkları uzun şaldan başka bir şey yok. Her ikisinin de kollarında altın bilezikler, ayak bileklerinde zincirler var. Ellerindeki değneklerin üzerine halka ve çıngırak takılmış, buna benzer takıları boyunlarına da geçirmişler. Zenci daha da süslü, burnuna ve kulağına da halka takmış.

23. Karşılaşma *(26,7 x 20). Hazine 2153, s.38b*

Siyah Kalem'in el ve ayaklara en az yüzler kadar önem verdiğini bu resimde bir kez daha görüyoruz. Bozkır yaşamının ağır koşulları içinde bu organlar yırtıcı hayvan pençeleri gibi birer güç kaynağı haline gelmiş. Figürlerin birini önden, birini arkadan görüyoruz. Yürüyorlar; yolda karşılaşmış gibi, biri resmin içine, öbürü bize doğru.. Yürüme motifi, hayvan resimlerinde olduğu gibi burada da ayağın birini alttan birini üstten göstererek belirtiliyor. Bunlar da hayvan postuna bürünmüşler. Siyah Kalem'in dünyasında hayvan postunun özel bir anlamı olmalı. Resim 21'de adamların sırtındaki postlar uzun tüylü bir kürkten (tilki) yapılmış ve bele kadar inen kısa bir pelerin gibi duruyor. Burada postları olduğu gibi, hayvanın başı ve pençeleriyle omuzlarına atmışlar. Değerli kaplan ve pars postlarını olanca görkemiyle gösteriyor Siyah Kalem. Adamlardan birinin başında aynı kürkten bir de başlık var. Elinde taşıdığı torba da resim 21'dekinden farklı. Oradaki sade keşkül kabının yerini burada maden ve püsküllerle süslü bir torba alıyor.

24. Gösteri *(35,5 x 19,3). Hazine 2153, s.90a*

Bu resimde bir gösteri sahnesi veriliyor. Üçlü grubun ortasındaki siyah adam elinde tuttuğu sert bir nesneyi ağzına götürmüş ısırmak üzere dişlerinin arasında tutuyor. Karşısındaki, bir eli dizinde öteki eliyle sakalını yakalamış şaşkın şaşkın ona bakıyor. Soldaki ihtiyar kadının da şaşırmış bir hali var. İki eliyle sımsıkı tuttuğu değneğe dayanarak eğilmiş gösterilen marifeti seyrediyor. Kadın tek parçadan oluşan bol kıvrımlı bir çarşaf giymiş. Buna karşılık çömelmiş oturan erkekler, sadece kısa eteklik giyiyorlar. Vücutların çıplak kalan yerleri, özellikle kasların ve eklemlerin anatomisi özenle belirtilmiş. Oturuşları da birbirine karşıt yönlerde. Öyleki ikisini de çeşitli yönlerden görebiliyoruz.

25. Gösteri *(19,7 x 13,1). Hazine 2160, s.89a*

Burada da bir gösteri sahnesi görüyoruz. İki kişi karşılıklı marifet gösteriyorlar. Biri yerde oturmuş bacaklarını açmış, bir kolunu başının üstünden dolayarak ağzına kadar uzatmış dilini alabildiğine dışarı çekmeye çalışıyor. Öteki üç ayaklı yaldızlı bir sehpa üzerine tünemiş, bir bacağını havaya kaldırmış ayağını ağzına sokmaya uğraşıyor. Dengesini sağlayabilmek için, sol ayağını sehpanın ayakları arasından geçirmiş. Burada da renk karşıtlıklarına özen gösterilmiş. Adamlardan biri siyah biri beyaz. Siyahın üstünde mavi astarlı göz alıcı bir kırmızı giysi var, beyazınki ise kırmızı astarlı siyah.

26. Denge Oyunu *(10,2 x 18,5). Hazine 2153, s.23a*

Dev gibi iri yapılı biri bir bacağını iki eliyle sımsıkı tutarak yere bastırdığı uzun bir değneğe dolamış, öbür ayağının ucuna basarak sıçramaya hazırlanıyor. Ağırlığı bütün vücuduna dağılmış, parmaklarının ucunda tüy gibi hafif duruyor. Siyah Kalem resimlerine bakarken, kimi zaman sanatçının seyirci üzerinde değişik etkiler uyandırabilmek için ışıkla oynadığı izlenimini alırız. Burada ışık, gölge oyunundaki gibi arkadan geliyor. Figür makasla kesilmişçesine resim zemini üzerinde koyu bir leke oluşturuyor. Yalnız baş ve yüz R.20'de olduğu gibi, gizemli bir ışıkla saydamlaşıyor.

27. Söyleşi *(17,9 x 12). Hazine 2153, s.140a*

Koyu renkli iki kişi (Hintli?) karşı karşıya oturmuş heyecanlı bir konuşma içindeler. Burada da figürlerin ışıklandırılışı gölge oyununu anımsatıyor. Işık arkadan geliyor ve figürler resim zemini üzerinde koyu lekeler olarak kalıyorlar. Çizginin anlatım gücü keskin konturlarda toplanıyor ve ilk bakışta gözü kenarlara çekiyor. Fakat yakından bakınca ışık oynaşmaları koyu gölgeleri yer yer dağıtıp, vücudun anatomisini ortaya çıkarıyor. Daha önceki resimlerde gördüğümüz gibi bunlar da kısa etek giymişler, belden yukarısı çıplak, boyunlarına ve kollarına ince uzun şallar dolamışlar. İnce yapılı esnek vücutlu kıvrak insanlar. Birini dörtte üç önden, ötekini dörtte üç arkadan görüyoruz. Biri yere ilişmiş, bacaklarını çapraz tutuyor; ikincisi bir dizini yere dayamış ötekini kaldırmış, başını yana çevirmiş uzun bir değneği sol eliyle alttan, sağ eliyle üstten tutuyor. Oturdukları yerde böylesi bir hareket içinde olmaları bunların da bir gösteri yaptıkları izlenimini uyandırıyor.

28. Çömelmiş Oturan Dev *(12,5 x 12,5). Hazine 2153, s.27a*

Bir ihtiyar zenci, kırışık yüzlü, beyaz sakallı. Olanca ağırlığıyla yere çökmüş, tostoparlak olmuş oturuyor. Elleri ayakları balyoz gibi şiş ve kalın. Pençe gibi ayaklarıyla - görünmeyen fakat Siyah Kalem resimlerinde her zaman varlığını duyuran- toprağı kavrarmışçasına bacaklarını açmış. Bir eliyle ayağını ovuyor, ötekiyle uzun beyaz sakalını tutmuş, dalgın düşünüyor. Başına kaplan postundan bir külah geçirmiş, üzerindeki giysi kısa etek ve uzun şaldan oluşuyor.

29. Müzik Yapanlar, *resim 30'dan parça (26x15,7). Hazine 2153, s.37b*

İki kişi karşılıklı oturmuşlar, biri çalgı çalıyor, öteki el çırpıyor. Ağızlarının açık, yüz çizgilerinin gerilmiş olduğuna bakılırsa şarkı da söylüyorlar. Burada da Siyah Kalem'in birçok resimlerinde olduğu gibi renk karşıtlıkları dikkati çekiyor.

30. Dans eden Şamanlar *(24,8 x 18,5). Hazine 2153, s.34b*

İri yarı koyu renkli iki adam içgüdüsel bir güçle yerde tepiniyorlar. Hareket soldaki figürden başlıyor: vücudun alt kısmı tam arkadan gösteriliyor, üst kısmı birdenbire sağa çevrilmiş, başı ve kolları yandan görüyoruz; kollar iki yana açılmış ellerindeki mendiller havada savruluyor. Bu dönüş hareketi sağdaki figürde sürüyor. Onu karşıdan görüyoruz, fakat tek ayağı üzerinde çevrilerek yaylanması, bir an içinde onun da bize sırtını döneceği izlenimini veriyor. Figürlerin dönüş hareketi havada savrulan mendillerde tekrarlanıyor. Tek tek organ çarpıtmaları - örneğin ayaklardan birinin üstten birinin alttan görülmesi, kollardan birinde dirsek ve bileğin ters yönlere çevrilmesi - vücutların dönüş hareketini vurguluyor. Siyah Kalem hareketi bir an içinde dondurmuyor, hareket halindeki vücudun zaman akışı içinde değişen görünümlerini veriyor.

31. Aslanla Savaşım *(28,5 x 15,8). Hazine 2153, s.29b*

Siyah Kalem resimleri arasında yiğitlik gösterileriyle iki kez karşılaşıyoruz. (Resim 31 ve 32). Her ikisinde de yiğit, şimdiye kadar gördüğümüz figürlerin tersine ince yapılı bir genç adam olarak gösteriliyor. Burada ağzından ateş saçan bir aslanın sırtına binmiş onu zaptetmeye çalışıyor. Alevler adamın sırtındaki pelerini sarmış. Olayın çevresinde olayla bağlantısı olmayan sahneler yer alıyor: Danseden, içki içen, konuşan figürler, aralarında çarşaflı bir ihtiyar kadın.. resim düzeyi üzerine taslak gibi yan yana sıralanmışlar.

32. Demonla Savaşım *(26,5 x 17,9). Hazine 2153, s.64b*

Bu resimde yiğit bir demonu başaşağı havaya kaldırmış, olanca gücüyle yere çalıyor. Sağ yanda olayın açık havada geçtiğini belirten bir doğa ögesi; birbirine girmiş kökleri, güdük dalları, nasırlaşmış kabukları, kesik gövdesindeki yaş çemberleriyle bir ağaç kütüğü, aynı hareketi tekrarlıyor.

33. İkili Grup *(12,6 x 17,2). Hazine 2153, s.29a*

Üst sınıftan iki kişi, biri erkek, biri kadın. Erkeğin başında, iki yandan uçları sarkan sarıklı Türkistan kavuğu var. İki eliyle sımsıkı tuttuğu değneğe dayanıyor. Kadın da bir değneğe dayanmış, ama pelerinin arkasında kalan değneğin sadece yere basan ucunu görüyoruz. Siyah Kalem resimlerinde sık rastladığımız bu duruş, değneğe abanma, figürlere inandırıcı bir ağırlık kazandırıyor.

34. Konuşan Kadınlar *(12,7 x 12,1). Hazine 2153, s.52a*

Yere çömelmiş oturan iki kadın. Çarşaflarının bol kıvrımları içinde tostoparlak olmuşlar. İki figür resim düzeyi üzerine yan yana çizilmiş oldukları halde, figürlerden birinin resim 33'deki gibi, ötekine göre daha küçük olması, perspektif küçülmenin Siyah Kalem'e büsbütün yabancı olmadığını gösteriyor.

35. Ayakta Söyleşi *(15,7 x 25,4). Hazine 2153, s.38b*

Burada da üst sınıftan iki kişi, yolda karşılaşıp lafa dalmışlar. Görkemli kişiler bunlar. İri vücut yapıları, giysilerinin bol kıvrımları altından bile belli oluyor. Sağdakinin elleri, boğum boğum kıvrımlarla yerlere kadar dökülen giysi kolları içinde saklı kalıyor. Giysilerin yenleri ve kolları öylesine geniş, öylesine bol ki, soldaki figürde görüldüğü gibi, eli yukarıya kaldırınca çıplak kol ortaya çıkıyor. Bu resimde soldaki figürün ayakları da dikkati çekiyor: bir eliyle sımsıkı kavradığı değneğe olanca ağırlığıyla dayandığı halde, her iki ayağın da tabanı görünüyor. Siyah Kalem, resimlerinde her zaman tek-bakış-noktasına bağlı kalmıyor. R.3 ve 9'da olduğu gibi değişik bakış noktalarını aynı resimde toplayabiliyor.

36. Tartışan Rahipler *(18,9 x 27,9). Hazine 2153, s.106b*

Siyah Kalem figürlerini seyirciye yaklaştırmak istedi mi, onları resim düzeyine yanyana sıralıyor ve yüzlerini seyirciye çeviriyor. Bu tür resimlerde resim düzeyi bir arka-plan oluşturuyor (resim 16 ve 44'45'de olduğu gibi) . Burada iki rahip tartışıyor.

37. Sandık taşıyan Adam *(19,8 x 25,7). Hazine 2153, s.33a*

İri yarı bir adam yüksekte, başının üstünde tuttuğu ağır bir sandığı (ya da levha) taşıyor. Güç alabilmek için, yeri kavrarmışçasına bacaklarını açmış, kasları şişmiş, bütün vücudu gerilim içinde.

SİYAH KALEM'İN İNANÇ DÜNYASI: DEMONLAR

Siyah Kalem'in inanç dünyasında demonlar önemli bir yer alırlar. Korkunç yüzleri, dışarıya fırlayan sivri dişleri, boynuzları, postları, çoğu kez ucunda bir canavar başı olan uzun kuyruklarıyla bunlar hayalgücü yaratıklarıdır. Kaynağını Hint Buddhizmi'nde bulan canavar imgesinin etkisi olmadan bunlar düşünülemezdi. Ama bu hayal yaratıkları, Buddhizm dünyasında eşine rastlanmayan bir gerçeklik kazanırlar Siyah Kalem'in resimlerinde. Siyah Kalem'in demonları büyük dinlerin etik görüşlerine yabancı olan animist bir inancın ürünleridir. Bu nedenle bunların ne Buddhizm'in iyi ve kötü ruhlarıyla, ne de Hıristiyanlığın ve İslamlığın melek ve şeytanlarıyla ortak bir yanı vardır. İyi ve kötünün ötesinde olan bu varlıklar, yer-gök ayırımı yapan bir düşünceyle kavranamaz. Bu grotesk fakat güçlü varlıklar, ruhların barınağı olan bir dünyada gizemli doğa güçlerini demonlaştıran ve aynı zamanda onları dizginlemeye çalışan bir pagan hayal gücünün ürünleridir. Burada karşılaştığımız inanç dünyasının Ortaasya halklarında yaygın bir din olan Şamanizmle yakın ilintisi olduğu söylenebilir.

Siyah Kalem'in demonları iri yapılı ve güçlüdürler. Vücutlarında toplanan enerji her an boşalmaya hazırdır. Yapıp-ettikleri insanınkine çok benzer: dalaşır, çalgı çalıp danseder, içki içer, iplik büker, ağaç keser, büyü yapar, at kaçırır, bilinmeyen bir Tanrı'ya at kurban ederler. Giyimleri de insanlarınkine benzer. Kısa eteklik giyer, çıplak omuzlarına şal dolar, boyunlarına kol ve bacaklarına altın takılar ve halkalar geçirirler. Dans ederken tıpkı insanlar gibi ellerindeki mendilleri havada savururlar. Her zaman çıplak olan ayakları ve bacakları da insanlarınkinden farksızdır.

Bu benzerlik kimi resimlerde sadece ayak ve bacaklarda kalmaz, bütün vücuda, dahası yüze de yayılır. Bu tür resimlere bakarken bunların, doğa güçlerine karşı koyabilmek, hasta insan ve hayvanları iyileştirebilmek için, demon kılığına girmiş insanlar oldukları akla geliyor.

Kuşkusuz, Siyah Kalem, ustaca kullandığı fırça çizimini Çinli'lerden öğrenmişti, fakat bu çizim Siyah Kalem'in sanatında Buddhizm humanizmasının etkisinden ve estetik değer ölçülerinden uzak kalan bir gerçekçiliğin buyruğuna giriyor.

38. Demonların Kuvvet Gösterisi *(33 x 25). Hazine 2153, s.37a*

İki demon kollarına doladıkları uzun bir bezi olanca güçleriyle çekiştiriyorlar. Bezin bir ucu, demonlardan birinin boğazına geçirilmiş. Resmin sol yanında iki kişi korku ve gerilim içinde olayı izliyorlar. Siyah Kalem figürlerini birbirini örtmeyecek biçimde yanyana sıralar. Burada ilk kez iki figürü böylesine birbirine yakın görüyoruz. Biri arkada duruyor önündekini iki koluyla omuzlarından yakalamış. İkisi bir blok oluşturmuş. Yerde, ayaklarının dibinde bu bloktan kopmuşcasına bir kaya parçası duruyor.

39. İnsan Kaçıran Demon *(16,5 x 27,6). Hazine 2153, s.101a*

40. Uyaran Demon *(15,6 x 27,3). Hazine 2153, s.48b*

41. İki Demon Bir Hasta Eşeği götürüyorlar *(35,4 x 27). Hazine 2153, s.27b*

42. İnsan Kaçıran Demon *(18,9 x 27,6). Hazine 2153, s.129b*

43. Ağaç Kesen Demonlar *(34,5 x 25,7). Hazine 2153, s.141a*

Resmin ortasında kabukları çatlamış, nasırlaşmış ihtiyar bir ağaç kütüğü. Kütüğün iki yanında iki demon büyük bir bıçkıyla yukardan aşağıya doğru kütüğü ikiye bölmek için uğraşıyorlar. resmin üst yanında, yere çömelmiş bir figürün yanında kesik bir kütük parçası devrilmiş duruyor. Siyah Kalem'in pek çok resimlerinde olduğu gibi burada da karşı karşıya duran iki figürün, birini önden, birini arkadan görüyoruz. Biri çömelmiş öteki ayakta, her ikisi de bir ayağını güç almak için ağaca dayamış.

Albüm yapılırken bu resim sadece hizarcıları gösterecek biçimde kesilmiş. Üstteki figürün yalnız alt kısmını görüyoruz. Bu resim de, R.S.4'de ve 44/45'de olduğu gibi Siyah Kalem resimlerinin kendi başına bir bütün olmadığını, bunların bir rulodan kesilmiş olduğunu kanıtlıyor.

44/45. Demonların Dansı *(48,5 x 22,2). Hazine 2153, s.64a*

Ortada iki demon hora tepiyor, iki yanda çalgıcılar kastanyet ve zillerle tempo tutuyorlar. Biri yukarı sıçrıyor, öteki aşağı düşüyor. Birini arkadan, ötekini karşıdan görüyoruz. Her ikisi de kendi ekseni etrafında dönüyor. Sağdakinin ekseni ayağının ucuna basarak üzerinde yükseldiği bacağıyla, soldakinin ise kollarına doladığı şalı başının tam üstünde havada savuran eliyle vurgulanıyor. Bu resimde her şey hareket içinde. Havada uçuşan mendiller, savrulan etekler; yüz çizgilerinden karın kaslarına, ayak parmaklarına kadar vücudun her bir parçası harekete katılıyor. Yere çömelmiş oldukları halde çalgıcılar da bu hareketin dışında kalmıyorlar. Siyah Kalem her resminde olduğu gibi burada da hareketi verebilmek için organ çarpıtmalarına başvuruyor. Doğacı resim kurallarını altüst eden bu çarpıtmalara bakarak Siyah Kalem'in sanatında kendine özgü bir kurmacılıktan (montaj) sözedilebilir.

Bu sahne, büyük bir olasılıkla ruhlarla bağlantı kurabilmek onları çağırmak ya da kaçırmak için yapılan bir dinsel ayini gösteriyor. Ayine katılanlar ruhları taklit ediyorlar, demon maskesi takmışlar, sadece biri maskesini çıkarmış, soluyan yüzü görülüyor. Bilinç bağlarından kurtulabilmek için, kendilerinden geçinceye kadar tepiniyorlar.

Bu resmin ilginç bir yanı resmin ortasında iki figür arasına oniki köşeli bir yıldız çizilmiş olması. Çizgiler bir hayli silinmiş olduğu halde, yıldız açıkça belli oluyor. Bu geometri biçiminin gizemli bir anlamı olmalı. Açıların kenarları dışarıya doğru uzatıldığında ortaya çıkan kompozisyon şeması, göz, göbek, ayak gibi, Şamanlıkta güç merkezi sayılan organları dans edenlerin arasında yukarda havada uçuşan düğüm motifine (Moğollarda büyü ögesi) bağlıyor. Hareket içindeki bu resimde sanatçının sıkı sıkıya simetri ilkelerine bağlı kalmış olduğu dikkatı çekiyor. Resmin ortasındaki yıldız formunun resim simetrisinin sağlanmasında ne derece etken olduğunu söyleyecek durumda değiliz. Çünkü sağ üst köşede yarısı görünen figürden anlaşılacağı gibi resmin büyük bir kısmı kesilmiş.

46. Eğlenen Demonlar *(33,8 x 15,6). Hazine 2153, s.112a*

Resim düzeyi üzerinde tek tek figürler olarak sıralanan üç demon figürü. Aralarındaki bağlantı, bakışları ve hareketleriyle sağlanıyor. İkisi yere çömelmiş oturuyor, üçüncüsü kenarda ayakta duruyor. Soldaki çalgı çalıyor (Hint müziğinde görülen kemençe türü bir saz) karşısındaki elindeki sürahiden içki doldurduğu kupayı ona uzatıyor. Sağ kenarda ayakta duran çelimsiz demon, çalgı sesinden ürkmüşçesine iki eliyle kulaklarını tıkamış. Bu resimdeki demonlardan ölçü ve yapısıyla ayrılan ve Siyah Kalem'in demon figürlerinden hiç birine benzemeyen bu figürün sonradan resme eklenmiş olduğu akla geliyor.

47. Mogol Düğümü ve İki Demon *(23,7 x 17,4), H.2153, s.34b*

Resme bakar bakmaz yerde oturan iki demonun arasında yukarda boşlukta duran düğümlenmiş bir bez ve aşağıda yine iki figürün ortasında, uçlarına tokmak ve zincir takılı halkalarla birbirine geçmiş maden çubuklar göze çarpıyor. Zincir, halka, maden çubuk, ucuna halka geçirilip ip bağlanmış hayvan ayakları, ip, dar ve uzun bezler...bunlar Siyah Kalem resimlerinde sık sık rastladığımız büyü ögeleri. Hayvanlar kimi zaman dizgin yerine boyunlarında düğümlenen bezlerle yürütülüyor. İnsanlar ve demonlar da bunları boyunlarına, kollarına doluyor, dans ederken havada savuruyorlar. Bazı resimlerde bunlar birbirine düğümlenerek sanat tarihinde "Mogol düğümü" diye adlandırılan bir motif oluşturuyorlar. R.S.44/45'de bu düğümler dans edenlerin çılgın ritmine uyarak havada uçuşuyor. Burada ise resmin tam ortasında boşlukta asılı gibi hareketsiz duruyor.

48. Dalaşan Demonlar *(23,7 x 19,3). H.2153, 37b*

49. Bağlayan ve Bağlanan Demonlar *(26,1 x 18,7). Hazine 2153, s.31b*

Resmin sağ yanında yere diz çökmüş iki demon. Burada Siyah Kalem resimlerinin çoğunda olduğu gibi, figürlerden biri önden biri arkadan görülüyor. Yüzü bize dönük olanı, ötekinin ellerini siyah bir iple arkadan bağlıyor. Solda kolları bağlanmış bir demon baygın yatıyor. Burada bir büyü sahnesiyle karşı karşıyayız. Büyünün bağlamayla sıkı bir ilişkisi vardır. Çoğu kez büyü bağlayarak yapılır. Büyünün bozulması için, düğümün çözülmesi gerekir. "Kısmet bağlama", "büyü çözme" deyimleri bugün bile dilimizde sık sık kullanılmaktadır.

50. At Kaçıran Demon *(15,3 x 19,6). Hazine 2153, s.38a*

SİYAH KALEM ÇEVRESİNDEN

51. İplik Büken Demonlar *(20,8 x 19,4). Hazine 2153, s.39b*

İki demon yere çömelmiş oturuyor. Demonlardan biri iplik büküyor. İpliği doladığı sol kolunu yukarıya kaldırmış, sağ eliyle ipliğin sarıldığı çıkrığın dönmesine yardım ediyor. Yukardan, başın tam ortasından aşağı inen iplik vücudun eksenini vurguluyor. Ötekinin elinde kapağına ip bağlanmış olan bir içki kabı var.

Bu resim birinci elden bir Siyah Kalem değil, onun çevresindeki ustalardan birinin elinden çıkmış. Çirkin yüzleri, tüylü vücutları, boynuzları ve kuyruklarıyla insan-hayvan karışımı bir görünümleri olan bu figürlerde Siyah Kalemin diğer demonlarında görülen inandırıcı gerçekçiliği bulamıyoruz. Bunlar Çin etkisi altında ipek üzerine sert siyah-beyaz karşıtlıklarını yumuşatan bir üslupla çizilmiş nakış motifleri etkisi bırakıyor.

52/53. Kurban Sahnesi *(49,6 x 20). Hazine 2153, s.40b*

Siyah Kalem çevresinden bir yapıt. İpek üzerine yumuşak-dekoratif üslupla çizilmiş. Silik konturlar, figürleri yalayan bir ışık altında gölge-ışığın birbiri içinde erimesi, sahnenin alaca karanlıkta geçtiğini gösteriyor. Vahşi bir kült sahnesi. Bir beyaz at kurban edilmiş, hayvanın kafası yerde, demonlar kanlı butları birbirinin elinden kapmaya çalışıyorlar. Resmin ortasında ve sağında dövüşenler; sol yanda bir demon, iki eliyle tuttuğu budu yukarıya kaldırmış, yanı başında yere çömelmiş bir demonun kafasına indirmeye hazırlanıyor. O, korkudan olduğu yerde donmuş kalmış, iki elini kaldırarak kendini korumaya çalışıyor. Bu sahnenin üstünde bir çizgiyle belirtilen tümseğin ardından iki seyirci olayı izliyor. Gölgede kalan bu figürlerin başları görünüyor. Bunlardan biri "yeter artık" demiş gibi elini kaldırmış.

Burada da boynuzları, postları at kuyruğuna benzer kuyruklarıyla insan-hayvan karışımı yaratıklarla karşılaşıyoruz. İnsan yanları el ve ayaklarda, özellikle yüzlerde ağır basıyor. Siyah Kalem'in bütün demon resimlerinde olduğu gibi, bu resim de bize bunların demon kılığına girmiş insanlar olduğunu düşündürüyor. Aralarında kara kaşlı, mavi gözlü, uzun saçlı ve sakallı yüzler göze çarpıyor.

54. İçki İçen, Çalgı Çalan Demonlar *(22 x 14,6). Freer Gallery of Art, Washington, no 37.25.*

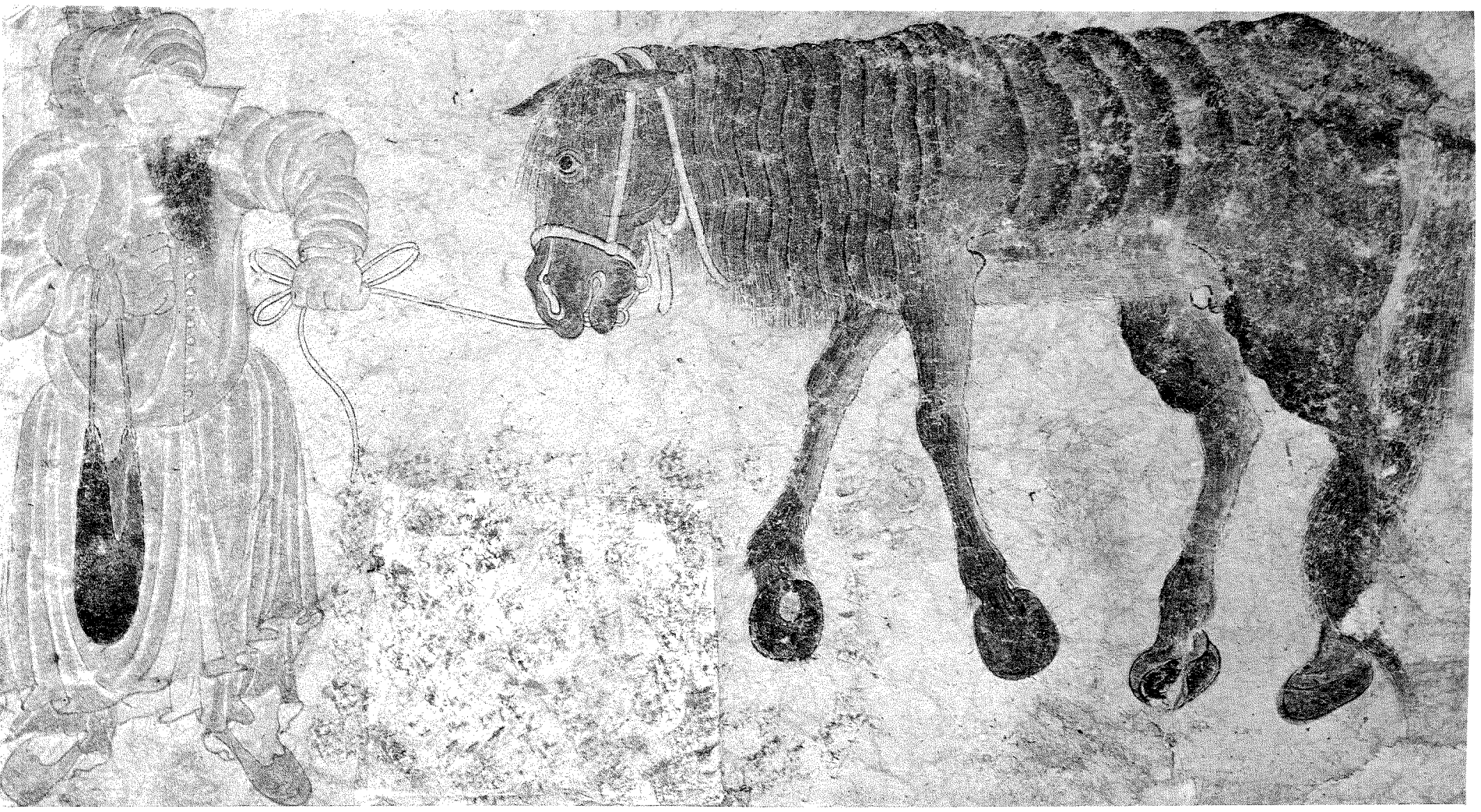
Yumuşak-dekoratif üslupla yapılmış olan bu resim, resim 46'nın bir benzeri. Üslup dışında ufak tefek bazı değişiklikler gösteriyor. Burada demonlardan birinin elinde tuttuğu sürahi porselen ve üzerinde Siyah Kalem'lerin tarihlenmesinde büyük payı olan ejder motifi var. Demonlar ayaklarından demir çubuklarla bağlanmışlar. Altta, iki figürün ortasında resim 54'de gördüğümüz büyü ögeleri yer alıyor. Ayrıca resim 46'daki üçüncü figür de burada yok.

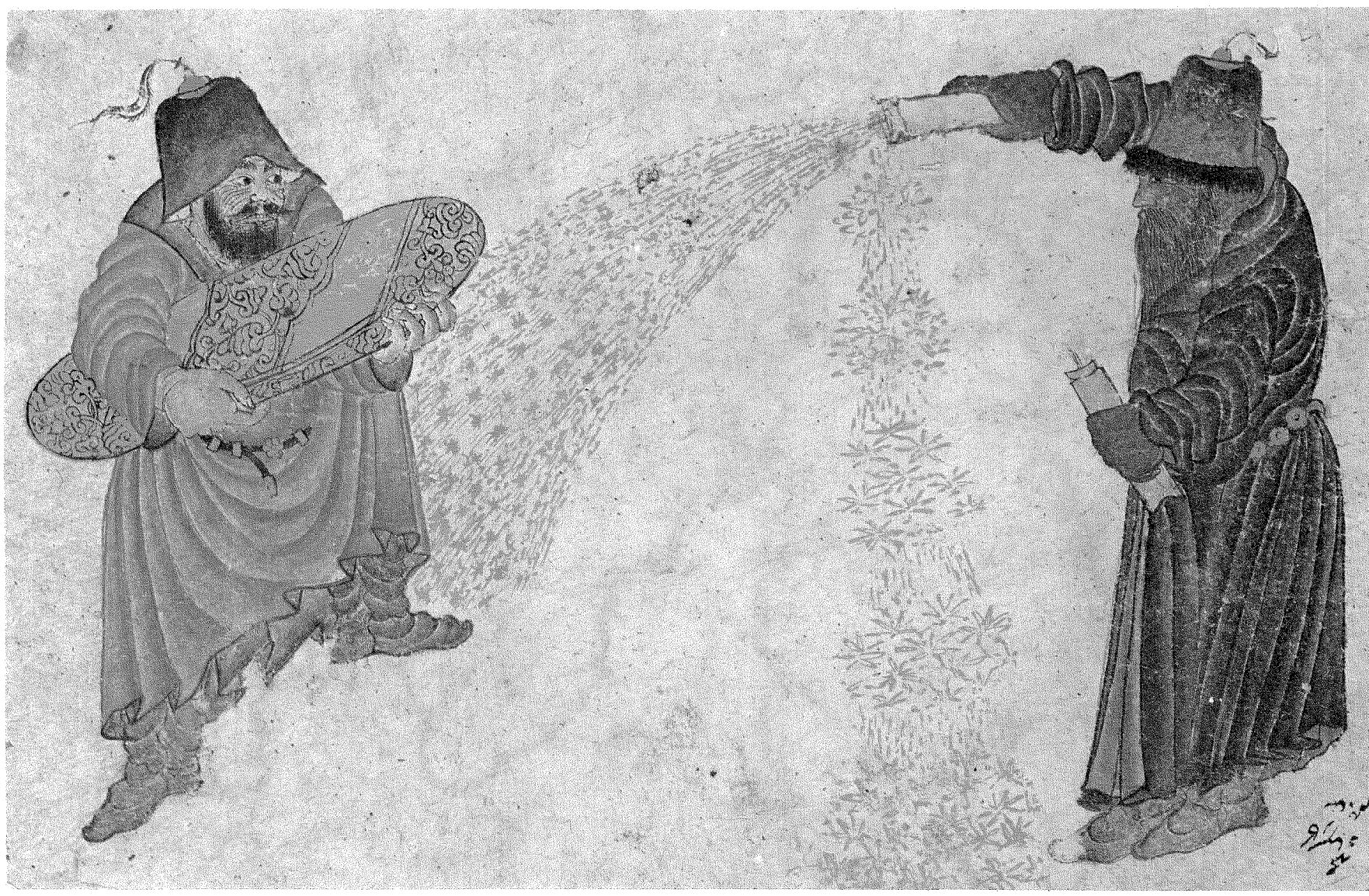
TIPKI BASIMLAR

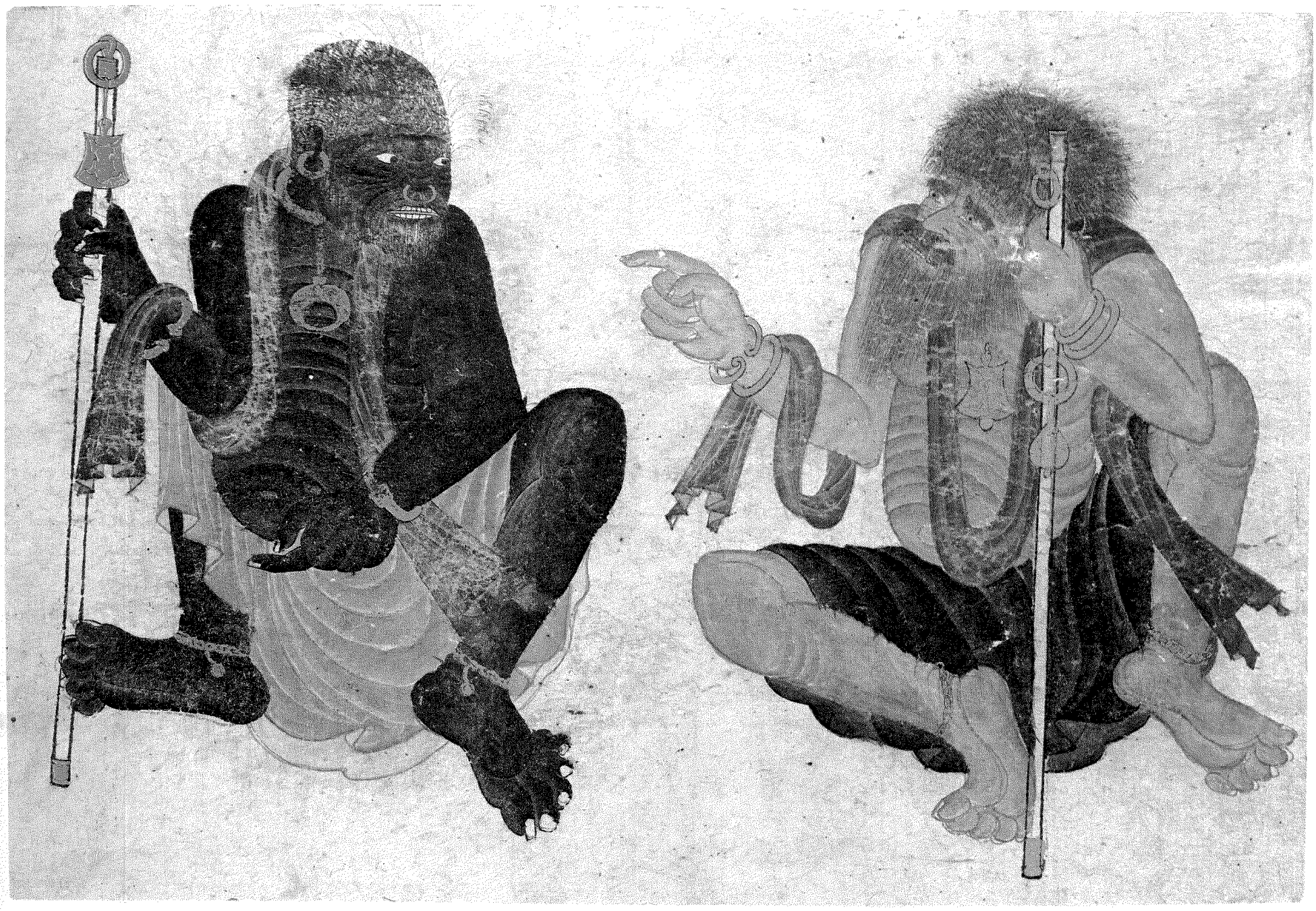
کتبه عبدالکریم انوازی

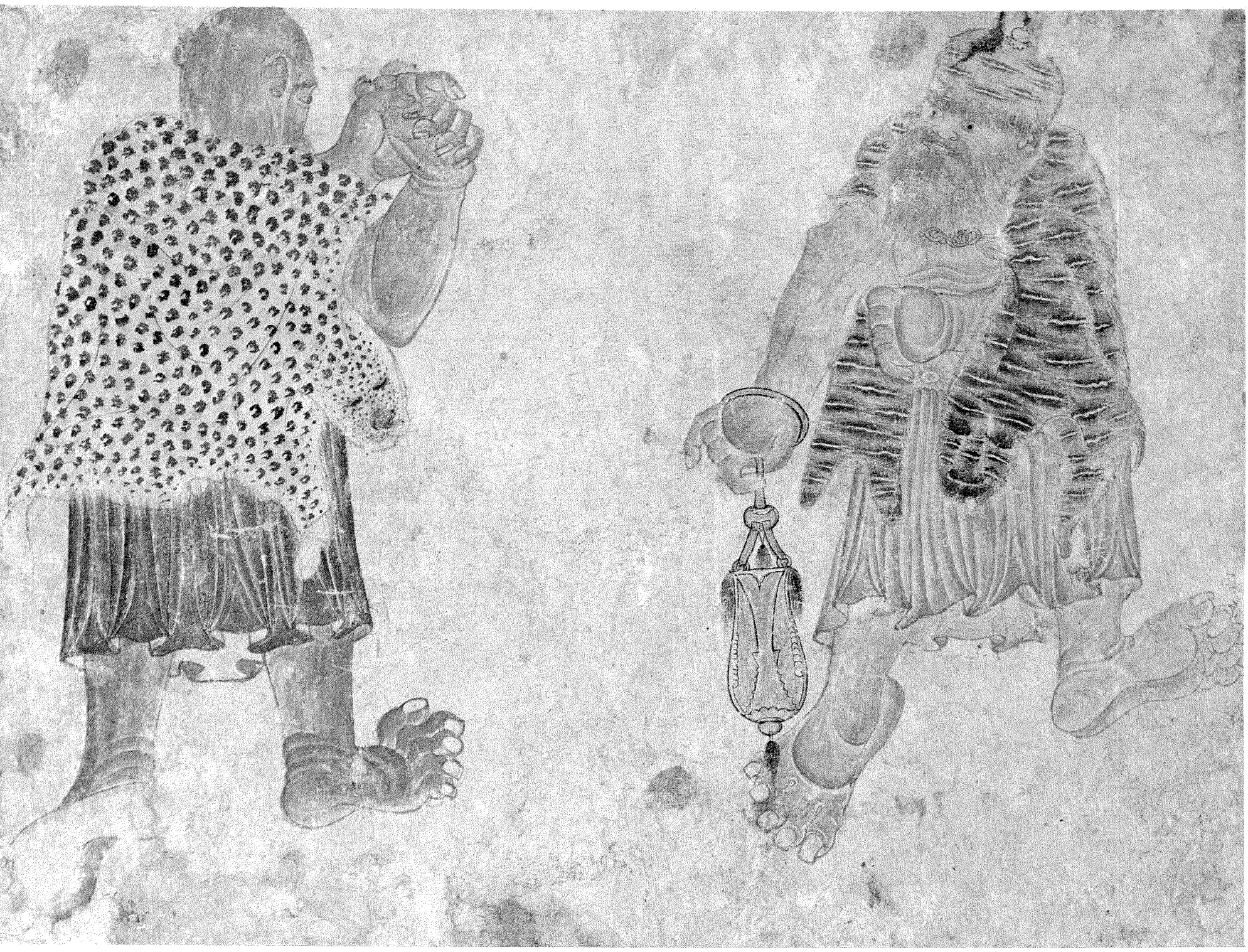
کتبه عبدالرحیم البقعوئی

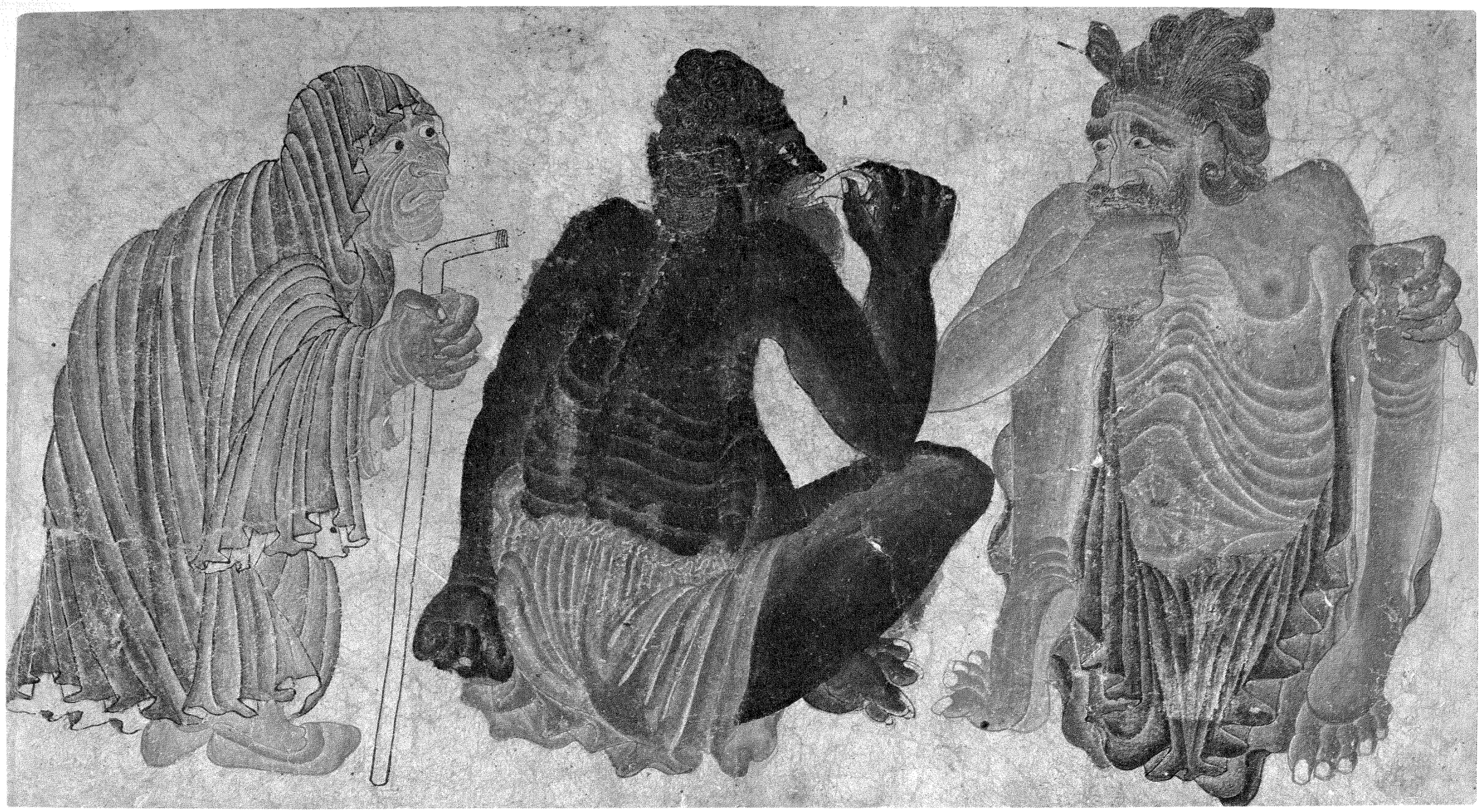
1

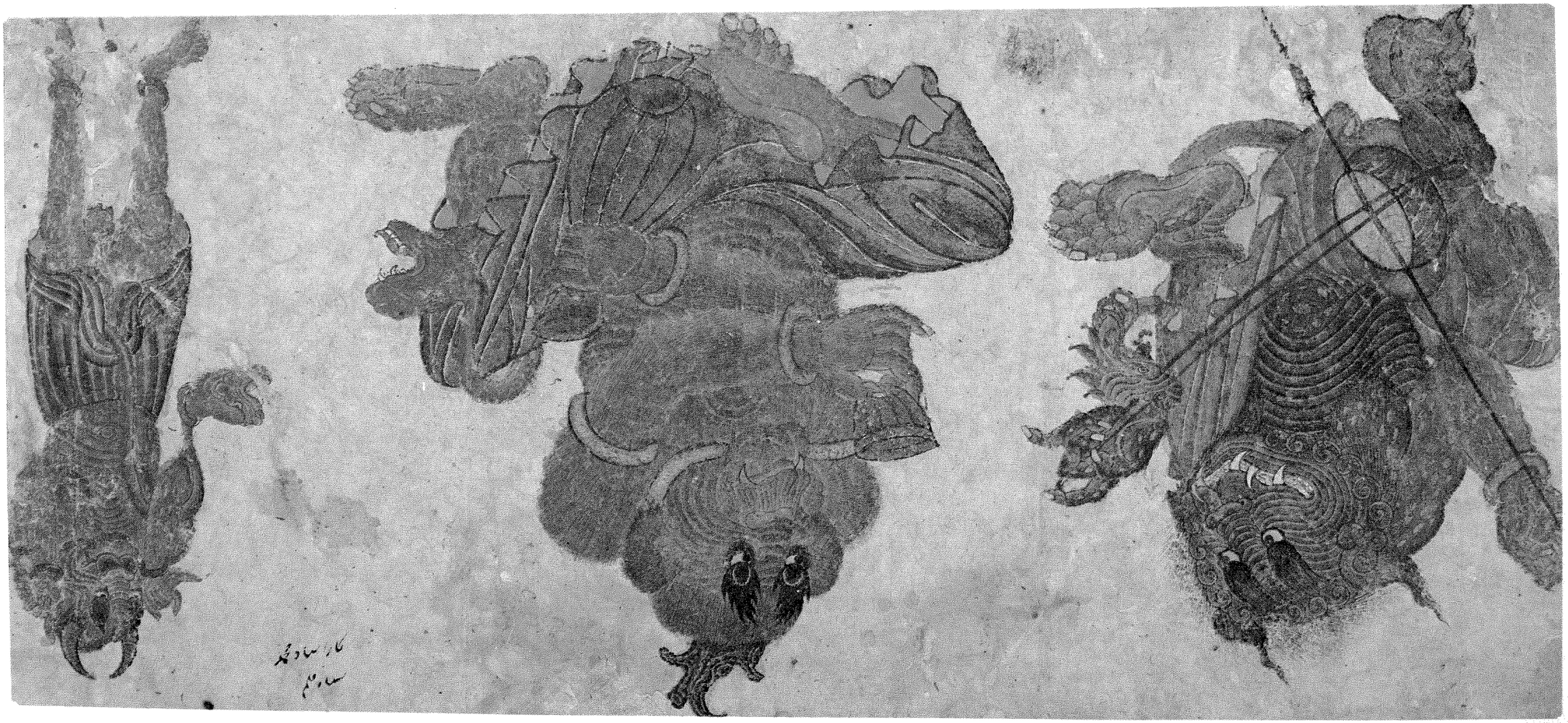




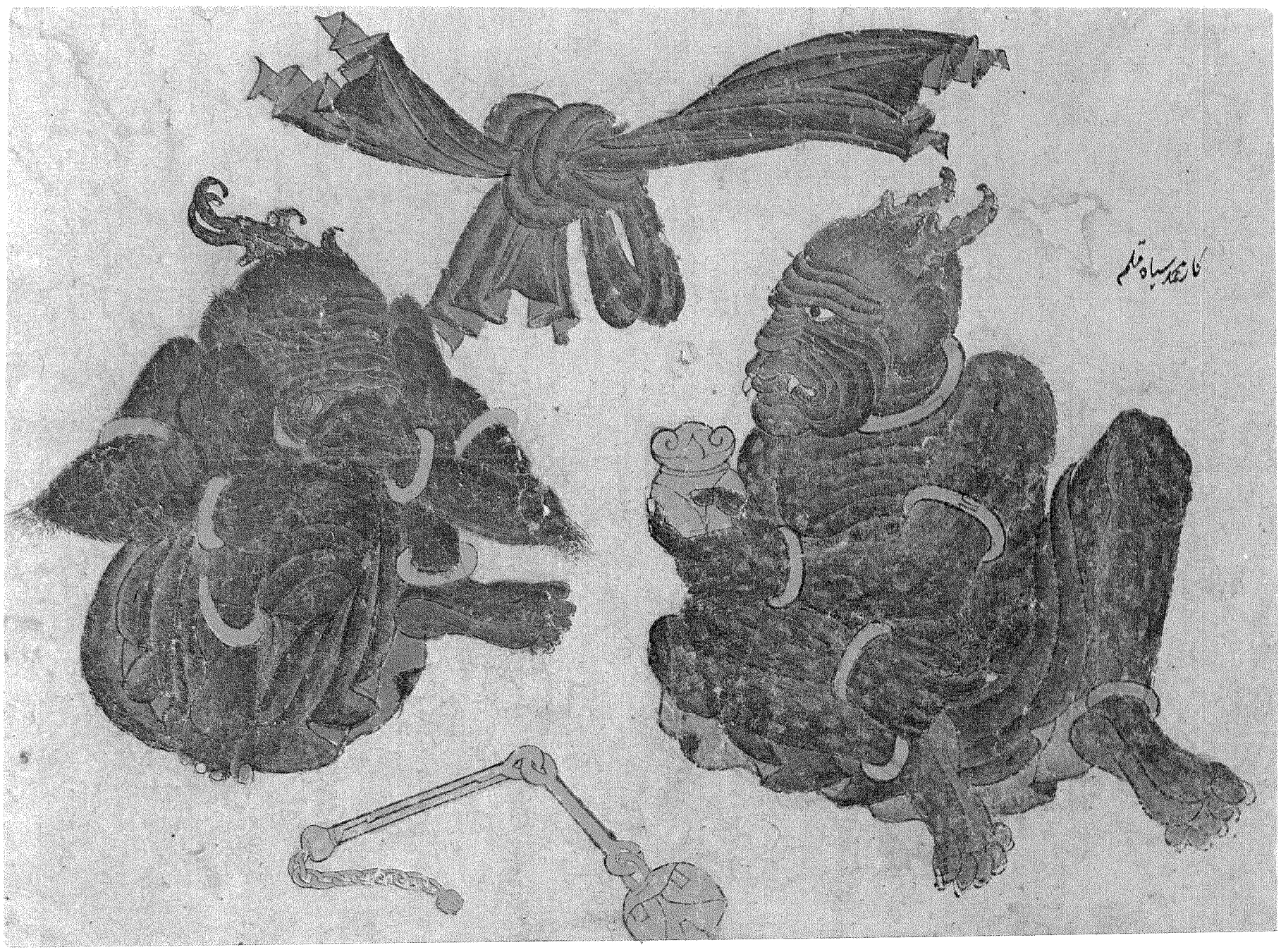


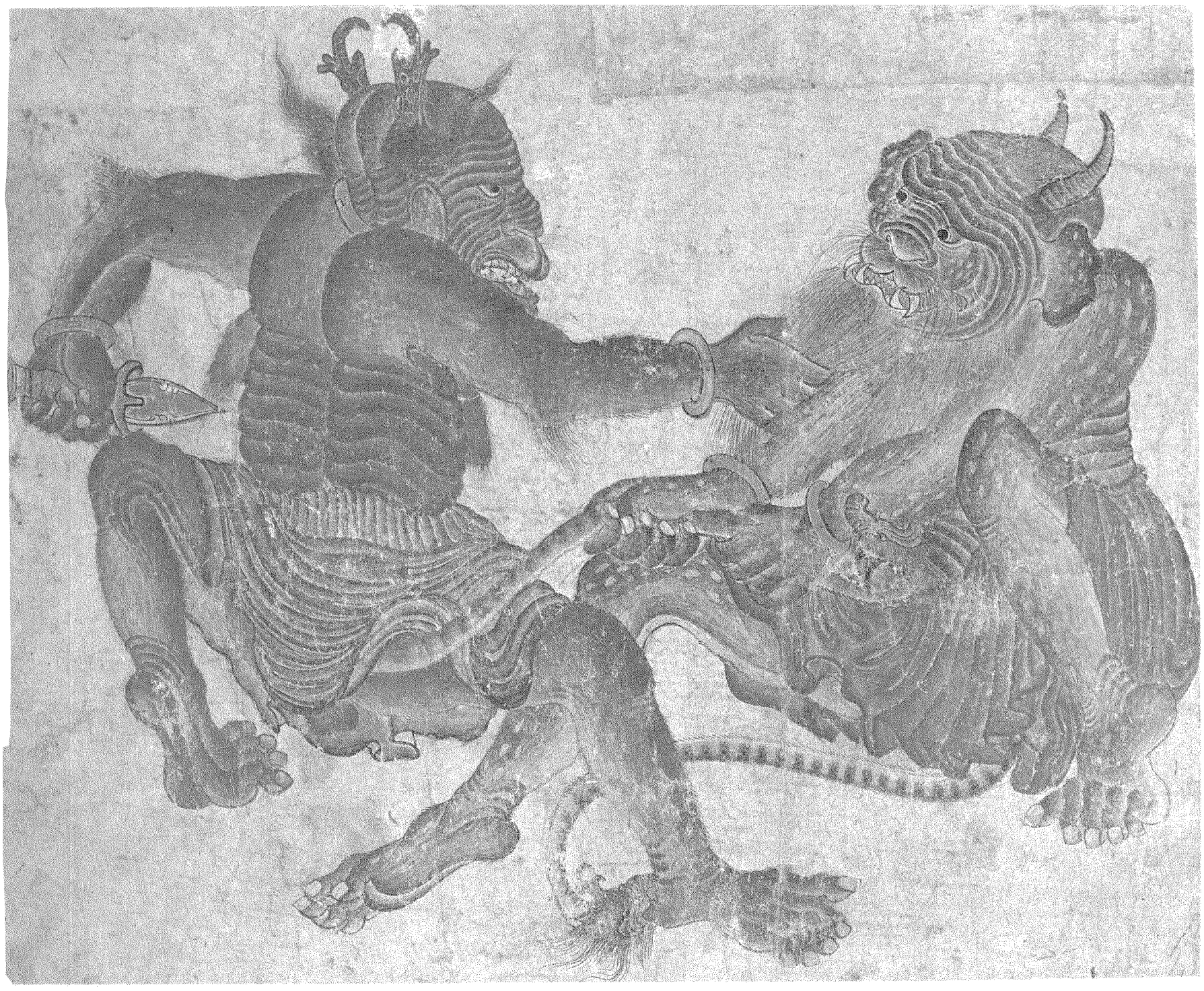


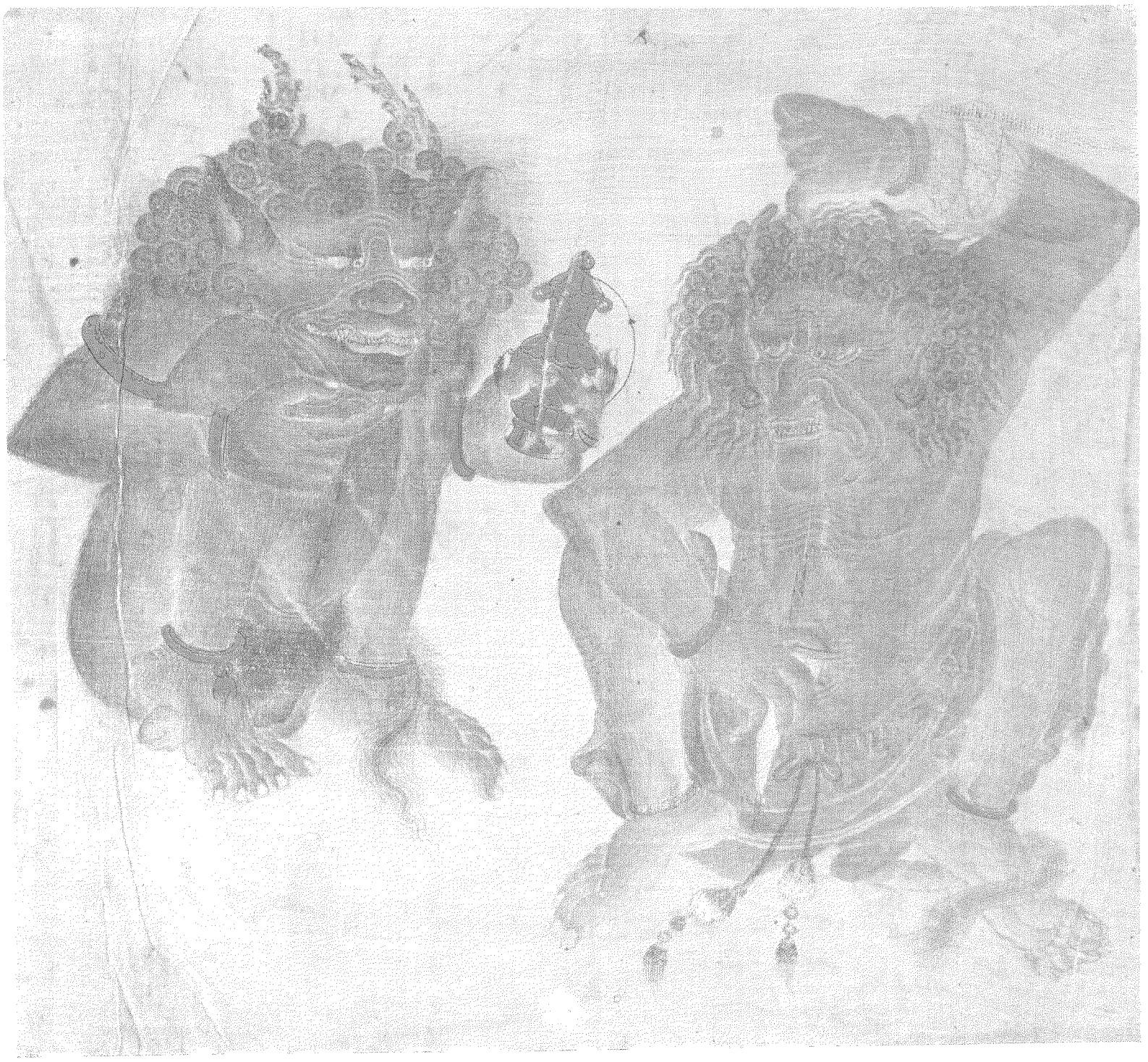


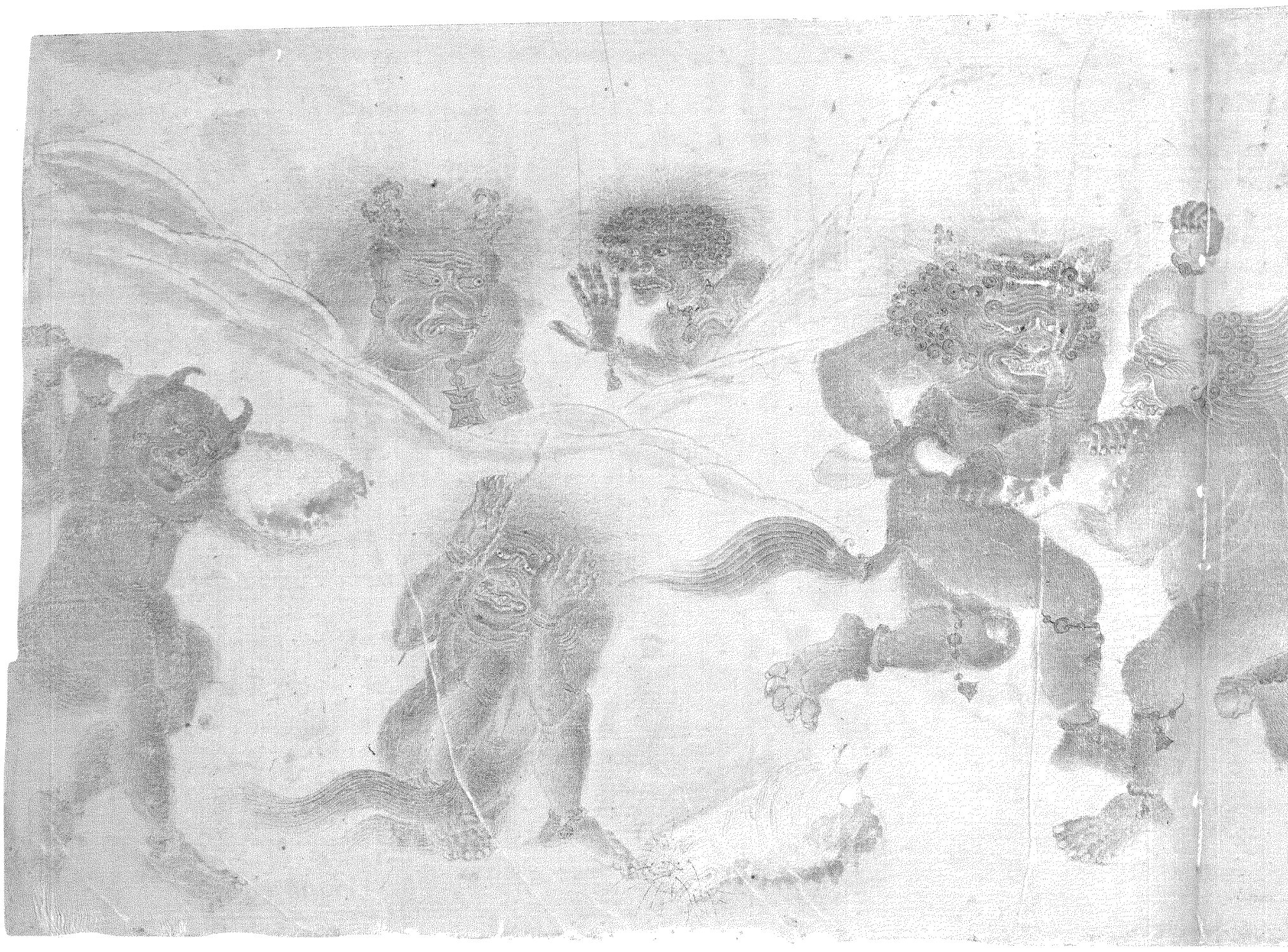


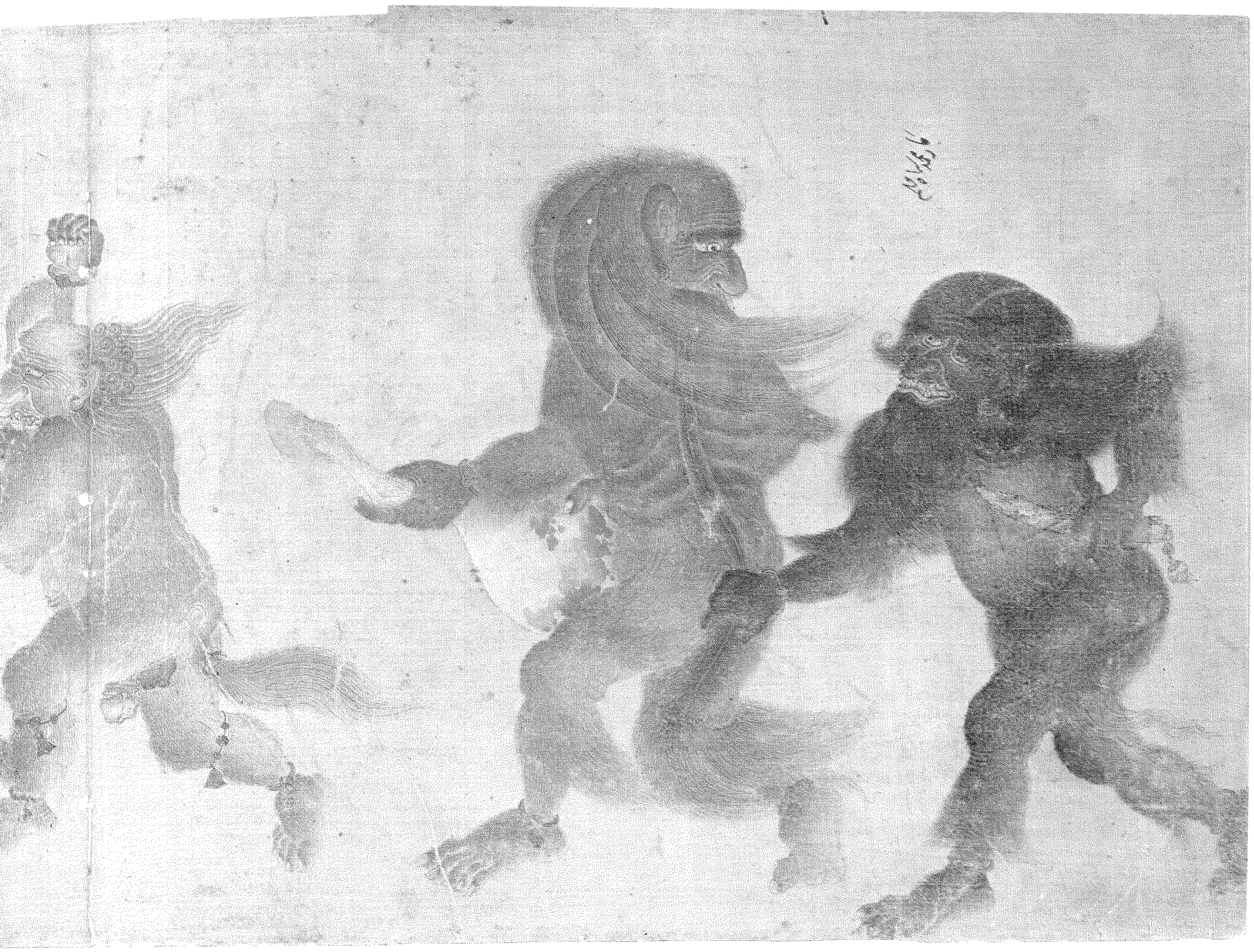
کار سماد محمد
سماد ۹۴


کار محمد سیاہ قلم









M. Ş. IPŞIROĞLU

SIYAH KALEM

"WIND OF THE STEPPE"

52 facsimile reproductions of paintings by
Master Mehmed Siyah Kalem
in Topkapı Palace Museum

Translation by Mary Işın

ADA PRESS PUBLISHERS

CONTENTS

FOREWORD — 5

STUDY OF SIYAH KALEM'S ART — 7
Life and Works of the Artist — 7
Wall Paintings in Manichaeist Rock Temples in Turkestan — 7
Scroll Pictures Illustrating Oral Texts — 8
Picture Scrolls and the Palace Albums — 8
The Palace Albums and Western Researchers — 9
The Homeland of Siyah Kalem's Art — 10
Dating the Siyah Kalem's Paintings — 10
The Place of the Siyah Kalem Paintings in Art History — 11
The First Siyah Kalem Monography — 12

FORM IN THE ART OF SIYAH KALEM
ART AND MAGIC — 14
Symbols or Reflections? — 14
Commitment to the Earth — 15
Weight and Movement — 15
World of Senses-World of Experience — 16
Distortions of Form — 17
Mask-Face — 21
The Power and Reality of Magic — 22

THE ICONOGRAPHY OF SIYAH KALEM'S ART
(THE LIFE AND PEOPLES OF WESTERN TURKESTAN) — 24
Ethnic and Class Distinctions — 24
Daily Life — 24
Slaves and Dervish Orders — 25
Demons — 26
Demons or Masked Shamans? — 27

SIYAH KALEM IN AN HISTORICAL CONTEXT — 29
The Culture of Central Asia — 29
Nomads on the Steppes of Central Asia — 30
Barbaric Art — 30
Words and Pictures in Islam — 31
Mongol Style — 32
Persian Art Under Mongol Rule — 32
Siyah Kalem Paintings and Ilkhanid Period Art — 34

NOTES — 35

LIST OF COLOUR PLATES — 38

© English Version: Ada Press Publishers, Istanbul 1992.

Printed by Mas Matbaacılık, Istanbul

FOREWORD

Interest in the paintings of Siyah Kalem is relatively recent.They attracted the attention of art historians about thirty years ago, and since they do not fit into any accepted art category have been a subject of controversy. For a time an attempt was made to explain them in terms of Far Eastern-Buddhist and Persian-Islamic influences. Yet an art as distinctive as that of Siyah Kalem cannot be attributed to external influences alone, since that would be to dismiss its originality right from the start. So although studies on the basis of these hypotheses have provided certain valuable clues as to their place of origin, they have not furthered understanding of the pictures. Despite the passage of thirty years, Siyah Kalem's art remains an enigma.

Today, however, circumstances are far more conducive to the solution of this enigma. In 1977 ADEVA (Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz) published my monography on Siyah Kalem, which included reproductions of all the Siyah Kalem paintings in Topkapı Museum Library, a single example from the Freer Gallery in Washington, and interesting examples from the Siyah Kalem school which I selected from the Palace albums. This made all of Siyah Kalem's paintings, with the exception of a few in private collections which at the time we were unable to include, available to researchers. This step brought art historians face to face with a number of questions concerning their essence, function, social context, world view, form-language, and place in art history. I could not treat all these aspects within the framework of the monography and postponed them for inclusion in a future work. In 1984 ADEVA published a further study addressing a wider readership in which I treated these questions in greater depth.

My studies of Siyah Kalem date back to the early 1950s. In 1953 Istanbul University organised several exhibitions about the reign of Sultan Mehmed the Conqueror to celebrate the 500th anniversary of the Turkish conquest of Istanbul. I was working with Sabahattin Eyüboğlu in Topkapı Museum Library selecting pictures for these exhibitions from the little-known *murakkaa*s (albums) known as the Fatih Albums. As we were looking through them we came across the Siyah Kalem pictures. It was an experience I shall never forget. We took part in the exhibitions with the photographs of some pictures from these albums, and in 1954 published a book about them in Turkish and French entitled "A Glance at the Fatih Albums". The book devoted most attention to the Siyah Kalem paintings, and although we had not yet resolved our approach to them, we did not content ourselves merely with description of the pictures. We put forward some bold hypotheses to the effect that here we had encountered a unique style whose antecedents were largely unclear, and a powerful concept of form previously unknown to art historians. One of our hypotheses was that the Siyah Kalem pictures represented a previously unknown steppe art, and were the earliest works proving the existence of pictorial art among nomad peoples. Although this

was no more than a theory at the time, it guided our future work. Today, after a long period of study, this theory regarding the place of Siyah Kalem in art history has been corroborated by subsequent findings.

In this book I have been constrained to adopt an approach to the pictures of Siyah Kalem which diverges from accepted methods of art history study. In my earlier work I had viewed them as the product of naturalistic art, and considered an expressionism originating in naturalistic art to be their most characteristic feature. Today I have abandoned this opinion. Siyah Kalem had no acquaintance with naturalistic art. Instead, his art originated in an animistic world view, whereby every natural object has a spirit and everything is under the control of mystic forces.An objective world view dismissing these forces appears only with the acceptance of scientific thought in the Modern Age, whereas the world of Siyah Kalem is ruled by magic. His is a world created by an outlook typical of the mythological age prior to scientific thought. Siyah Kalem undertakes to act as a vehicle of communication between people and spirits. He is not just an artist but also a witch doctor. The concept of pre-scientific thought has been the key throughout this book, enabling us to view the art of Siyah Kalem not as an abstract museum object, but as far as possible within a social context. In this way I have been able to gain a more specific understanding of the function and purpose of this art.

I hope that this study will motivate art historians to take up the investigation of Siyah Kalem where I have left off, and generate fresh viewpoints.

This book is intended to acquaint readers with the art of Siyah Kalem himself, rather than his school, so I felt obliged to make some minor amendments to both the text of my last book "Wind der Steppe" and to the selection of paintings. Instead of reproducing just 27 of Siyah Kalem's own pictures, I have here included all of them in facsimile, while reducing the number of those by other artists of the Siyah Kalem school to just three.

The title "Wind of the Steppe" is a quotation from the foreword written by E.Haenisch to the German translation of "The Secret History of the Mongols".

I hope that "Wind of the Steppe" will set a precedent for new Turkish art history publications. Preparation of the book for publication has been a laborious task and I thank my esteemed friend Ferit Edgü for undertaking it.

Istanbul, February 1985

Note:
B.W.: Black and white illustrations set in the text.
C. P.: Colour plates, facsimile reproductions.

STUDY OF SIYAH KALEM'S ART

Life and Works of the Artist

Nothing is known about the life of Ustad Mehmet Siyah Kalem. He is not mentioned in any historical document, and we have no idea what his real name might have been. Some of his paintings bear the inscription: "Kâri Ustad Mehmet Siyah Kalem" (the work of Master Mehmet Siyah Kalem), although it was not customary for Eastern artists to describe themselves as *ustad* (master). Moreover, this does not appear to be the signature of the artist himself, who we could expect to write his name in a specific corner of each picture. Instead it has been written randomly here and there, in some cases not even the same way up as the picture, as if added later as a mark of identification. Moreover, the artist himself would hardly preface his name with the expression "the work of". The words *siyah kalem* mean pencil or charcoal drawing, a specific art technique, whereas these pictures are coloured. Perhaps this term was used because of the extraordinary expressive power of this particular style of drawing. Clearly what we have here are the works of an anonymous artist subsequently given a cognomen, as was customary in the middle ages.

His pictures are the only evidence that the artist ever existed at all. And those that we have are only a few stray survivors of what was once a complete set. The pictures were originally drawn on scrolls, and only later separated and pasted into albums, as I explained in my Siyah Kalem Monography published in 1977. When the survivors are arranged in order, it becomes clear that there are considerable gaps in the series and that what we have is only a fraction of the original number. This makes it impossible to reconstruct the scrolls with the remaining fragments, and the art historian studying the work of Siyah Kalem is forced to work with a random assortment of pictures torn out of context.

Wall Paintings in Manichaeist Rock Temples in Turkestan

Mani (216-276), the founder of Manichaeism, was renowned as an artist throughout ancient Persia. Pictorial art is thought to have played a major role in the spread of Manichaeism across Asia. Mani's disciples followed his example by painting pictures and using them as a medium for Manichaeist doctrines. Cave monasteries excavated in Turkestan at the turn of the century by A.Stein, A. Le Coq and E.Waldschmidt confirmed this [1].Rows of friezes one above the other around the walls depicted scenes from the life of

Buddha (Avadana) and from his prenatal life (Jakata), as well as scenes from the lives of others who had found enlightenment. Inspired by intense faith, these paintings exert a profound impression on the observer. In Central Asian culture, pictures were as potent as the spoken word. At religious ceremonies stories were related in front of these pictures, words and illustrations complementing one another. In this respect the Turfan finds (frescoes, wooden panels and manuscripts) demonstrate that religious pictures were as important as religious writings.

Scroll Pictures Illustrating Oral Texts

Central Asian temple painting led to the emergence of a new art form, scroll paintings on paper or silk, in the 7th century in Tun-Huang, a region where Central Asian and Chinese cultures mingled. Among the northern nomad clans living in the lands stretching from China to Persia, epic, dramatic and religious narratives were illustrated by scroll paintings. The pictures helped the audience to envisage the story and to follow its thread more easily. The Siyah Kalem scrolls must have been made for this purpose. Attempts to recreate the original order of the paintings suggest that the scrolls were displayed both side by side and one above the other, as were the friezes of the cave temples. In some of the Siyah Kalem paintings, there are discontinuities between the figures. In some cases one figure is left isolated, in others they are incompatible with one another (typical examples are C.P.31 and that published in the Metropolitan Museum Magazine, August 1978). I believe that such pictures were drawn as examples. Considering that paper and silk are not hardwearing materials, artists may well have used such examples when restoring the scrolls.

Picture Scrolls and the Palace Albums

The Siyah Kalem paintings depict a diverse cast of characters comparable to those of puppet or shadow plays. We see characters of many races and peoples: a Turk, a Mongol, an Indian, a black African; of different creeds: a Shamanist, a wandering dervish, Buddhist and Nestorian priests; rich and poor, magnificently garbed aristocrats, nomads whose hard life has left its mark on their faces...Yet Siyah Kalem does not restrict himself to these; he includes imaginary creatures in his repertoire:fearsome jinns and giants; demons wrestling, playing musical instruments, dancing, and sacrificing horses to an unknown God. Since the stories which these pictures illustrated were not written down, they have not survived to the present day. We only see the protagonists who took part in them, distinguishable by their facial expressions, gestures and costumes. The Siyah Kalem scrolls should be thought of as part of the scenery for a type of theatrical performance,

illustrating the narrator's story. Once alienated from their cultural and geographical context, they became dumb, mere museum objects deprived of any social function. The pictures were brought to Istanbul as spoils of war following Sultan Selim's Persian campaign in 1514, and kept in the palace. There is no way of knowing how they were received, so we can only speculate. Islam disapproves of religious representation, so that in the past book illustrations in the form of miniatures were the only outlet for figurative art. Therefore these scrolls were divided up into individual pictures and pasted into albums (H. 2152, 2153, 2154, 2160) so as not to cause offence. These albums contain other pictures besides those of Siyah Kalem: single miniatures torn from manuscripts, *meşk* (calligraphic exercises), specimen inscriptions, diverse coloured and black and white sketches, and patterns. In the course of compiling these albums, which were known as *Murakkaa*, no recognisable order has been followed. It is as if the object was to protect the contents rather than compile an album to be looked at (C.P.1).

The Palace Albums and Western Researchers

During the Ottoman period, Topkapı Palace Library was not open to the public, and only a handful of foreign scholars were granted special permission to enter for limited periods. This did not suffice for thorough examination of the manuscripts and *murakkaa* albums, although a few Siyah Kalem pictures were reproduced in foreign books at this time [2]. Since the pictures were sharply distinct from known cultural categories, such as Far Eastern-Buddhist and Persian-Islamic, they were seen as the astonishing, unique works of a great artist.

In 1910, a major exhibition entitled "The Masterpieces of Islamic Art" was held in Munich, and here the western world encountered one of these albums (the Baysungur Album, H.2152) for the first time [3]. Another of the palace albums (H.2154) was displayed at the exhibition of Persian art which opened in London in 1931. Neither of these albums contains paintings by Siyah Kalem himself, but among them are sketches and drawings in Siyah Kalem style. The outstanding artistic merit of these drawings aroused excitement among art historians, who recognised them as a previously unknown genre. Although they bore no resemblance to any known type of Persian art, they were labelled as belonging to this category, and art historians began to suggest that the current narrow conception of Persian art should be amended. Sir Thomas W.Arnold, an authority in this field, declared after seeing these pictures that the history of Persian art would have to be rewritten [4]. At the time, no one considered the possibility that the pictures represented the first glimpse into an as yet undiscovered area of art history.

The interest aroused in the albums by these exhibitions motivated a wave of fresh research into their contents.

In 1923, Topkapı Palace was opened to the public as a museum, and restrictions on access to the Palace Library by scholars were lifted.

The Homeland of Siyah Kalem's Art

Studies published in Ars Orientalis by three scholars in 1954 [5], and "A Glance at the Fatih Album" by S.Eyüboğlu and myself which was published around the same time, marked a turning point in research into Siyah Kalem [6]. This book covered the contents of four albums (H.2152, 2153, 2154, 2160). It was devoted principally to the Siyah Kalem paintings, almost all of which were reproduced in black and white. Thereafter considerable research was conducted into the albums. A study by R.Ettinghausen published in Ars Orientalis was a breakthrough in tackling the questions of where and when the pictures originated. There is a distinct Chinese influence in Siyah Kalem's style, yet at the same time it is foreign to the aesthetic norms of Far Eastern art. The Siyah Kalem paintings display a harsh, aggressive realism which is incompatible with the refined approach of Chinese artists. We find no pictures in Far Eastern art which might have inspired these or represent a similar tradition. From this Ettinghausen inferred that the Siyah Kalem paintings must have been produced in a region far from the centres of refined court art, yet within the scope of Chinese influence. He concluded that this region was not Persia, but may have been Transoxania. Even today we still cannot establish their place of origin with any certainty. However, as research progresses, clues have emerged which corroborate Ettinghausen's theory that this place must be somewhere in Turkestan. First of all comes the evidence based on costume. The robes of the women and the turbans of the men resemble the traditional dress of this region. Turkestan is a place where many different cultures have coexisted. As well as Muslims, there were Brahmans, Buddhists, Shamanists and Christians. The ethnic composition of the population, too, was mixed. All these features are clearly reflected in the Siyah Kalem pictures. The nomad steppe clans played a leading role in Turkestan's history, particularly the *Kara Kitat*, who migrated here in the 12th century. The pagan customs and traditions, myths and legends which they introduced took root here and survived for a long time. In this respect the subjects represented in the Siyah Kalem paintings carry significant documentary value.

Dating the Siyah Kalem Paintings

Ettinghausen dates the Siyah Kalem paintings to the early 15th century, on the evidence of the Siyah Kalem in the Freer Gallery (No.37,25), depicting two demons playing musical instruments and drinking (C.P.54).

The demon who is drinking holds a blue and white porcelain jug. According to sinologists, the decorative motif on this jug is one which occurs on porcelain of the early 15th century but thereafter ceased to be used. This observation is the evidence for Ettinghausen's dating, which was subsequently accepted by other scholars. Today, however, doubt has been

thrown on this deduction, since the style of the Freer Gallery picture puts it not with the group of original Siyah Kalem paintings (C.P.2-50), but with those which in my monography I refer to as the Siyah Kalem School, distinguishable by their subdued, decorative style. A very similar picture to that in the Freer Gallery (C.P.46) is among the Siyah Kalem paintings in Topkapı Palace; clearly one is the copy of the other. Comparison reveals some discrepancies, however. The demons in the Topkapı picture are not bound to one another by rings and rods attached to their feet, as in the Freer Gallery picture. There is a third figure in the Topkapı picture and no decorative motif on the jug held by the demon who is drinking. Obviously they are not the work of the same artist. One has treated his subject realistically and the other with a decorative approach. So the Topkapı picture is an original Siyah Kalem, whereas that in the Freer Gallery belongs to an artist of the Siyah Kalem school. In that event, Ettinghausen's dating cannot necessarily be applied to all the Siyah Kalem paintings, although there is another feature of the original Siyah Kalems lending weight to this conclusion: the rocks, steppe plants, gnarled tree trunks and roots clamped in the earth. These natural elements are of Far Eastern origin, and feature frequently as decorative motifs in early 15th century Persian miniatures. But we have no idea when these motifs were introduced to Turkestan, which might be either earlier or later than their appearance in Persian art. The fact that they occur frequently in Timurid Persia cannot be taken as definite evidence that all the Siyah Kalem paintings date from the early 15th century. Having tentatively dated Siyah Kalem to this period, without drawing any distinction between the originals and those of the Siyah Kalem school, we must be ready to amend our conclusion in the light of new evidence.

The Place of the Siyah Kalem Paintings in Art History

Although the Siyah Kalem paintings have been the subject of numerous articles and papers since 1954, the debate has not gone beyond the questions posed by Ettinghausen. It has taken time for art history to turn its attention to these works, not so much due to any lack of interest among art historians, as to generally prevailing attitudes. Modern art history is a discipline of recent origin, and for a long time art history studies were confined almost entirely to European art. Since the time of J.Burckhardt in particular, most research has concentrated on art of the New Age [7], and arts which cannot be evaluated according to the criteria of New Age western art have either escaped attention altogether or been relegated to study by specialists in a few obscure disciplines. This has meant that the arts of non-European cultures have not been fully appreciated. In his book entitled "Islamische Kleinkunst" (Islamic Handcrafts) Ernst Kühnel defined all the Islamic arts, from book illustration to weaving, without exception as 'minor arts' [8]. It is true that medieval creative artists, both eastern and western, did

not emerge as individuals as they did in the Renaissance, but were part of an artistic tradition, making it difficult to draw a sharp line between artists and craftsmen. Nonetheless, there were artists of the period, Siyah Kalem being one, who did not merely maintain a convention-bound tradition, but imparted new impetus to it. Kühnel fails to make this distinction.

Ethnologists rather than art historians concerned themselves with the art of foreign cultures. Vast areas of art were left in the hands of curators who sought to expand their Far Eastern, Indian and African art collections with an indiscriminate array of artefacts, art objects and cultural objects. Gradually, however, art historians began to turn their attention to these fields. The awakening of interest in non-European arts is due in large part to 20th century modern art.

Great masters have always played a formative role in the development of visual sensitivity. Artists of every period have looked at the world with a fresh vision, seeking values relevant to themselves in the art of earlier periods. Renaissance artists rediscovered the world of ancient Greece. Mannerism and Baroque reawakened responsiveness to medieval art. Unknown lands appealed to the Romantics, leading to the fashion for collecting the art objects of exotic cultures. As far back as 1892 North African tiles and carpets were influencing Delacroix, and Matisse admired them greatly in 1906. Doris Wild, in her book "Moderne Malerei" (Contemporary Art) published in 1956, tells us that Manet first saw the watercolours of Hokusai in 1856, that the 16-year-old Monet began to collect them the same year, and that Degas was similarly fascinated by them. In a later letter by Van Gogh to his brother Theo, he wrote: "I rest my entire art on the foundation of Japanese art". Gauguin was influenced by Japanese prints, and in the Early Cubist period Picasso and Braque were influenced by African carvings. Once "creativity" had been acknowledged as the most sublime human value by modern artists in the 1920s, the pioneers of abstract art put an end to naturalistic representation, thus breaking with a tradition which went back to Giotto. Only at this point did art historians begin to feel an interest in art worlds outside naturalistic art,opening the way to a "universal art history".

The First Siyah Kalem Monography

Art history, therefore, ignored the Siyah Kalem paintings until the new concept of art became generally accepted. It took 25 years for the first Siyah Kalem monography to be written following their discovery by the art world. This monography aimed to introduce Siyah Kalem and all his works to researchers [9]. The small number of Siyah Kalem paintings dispersed among foreign collections could not, unfortunately, be included in the monography. Two pictures in the Schulz collection (now in the Claude Anet and Vignet collections in Paris) came to light at an auction sale held a few years ago at the Hotel Drouot in Paris. Another Siyah Kalem in the Halil

Ethem collection in Istanbul which had never been reproduced, disappeared without trace following the owner's death. The Siyah Kalem painting in the Metropolitan Museum was not known when the monography was published [10], and further Siyah Kalem paintings may yet be discovered.

Under these circumstances, I was obliged to confine myself to those in Topkapı Palace Museum in Istanbul and to the single example in the Freer Gallery which had been the basis for dating when preparing my book. The publication of the monography therefore provided all the principal material relating to the Siyah Kalem research. At the same time it brought the art historian face to face with a host of unanswered questions.

B.W.1: Crouching giant.C.P.28

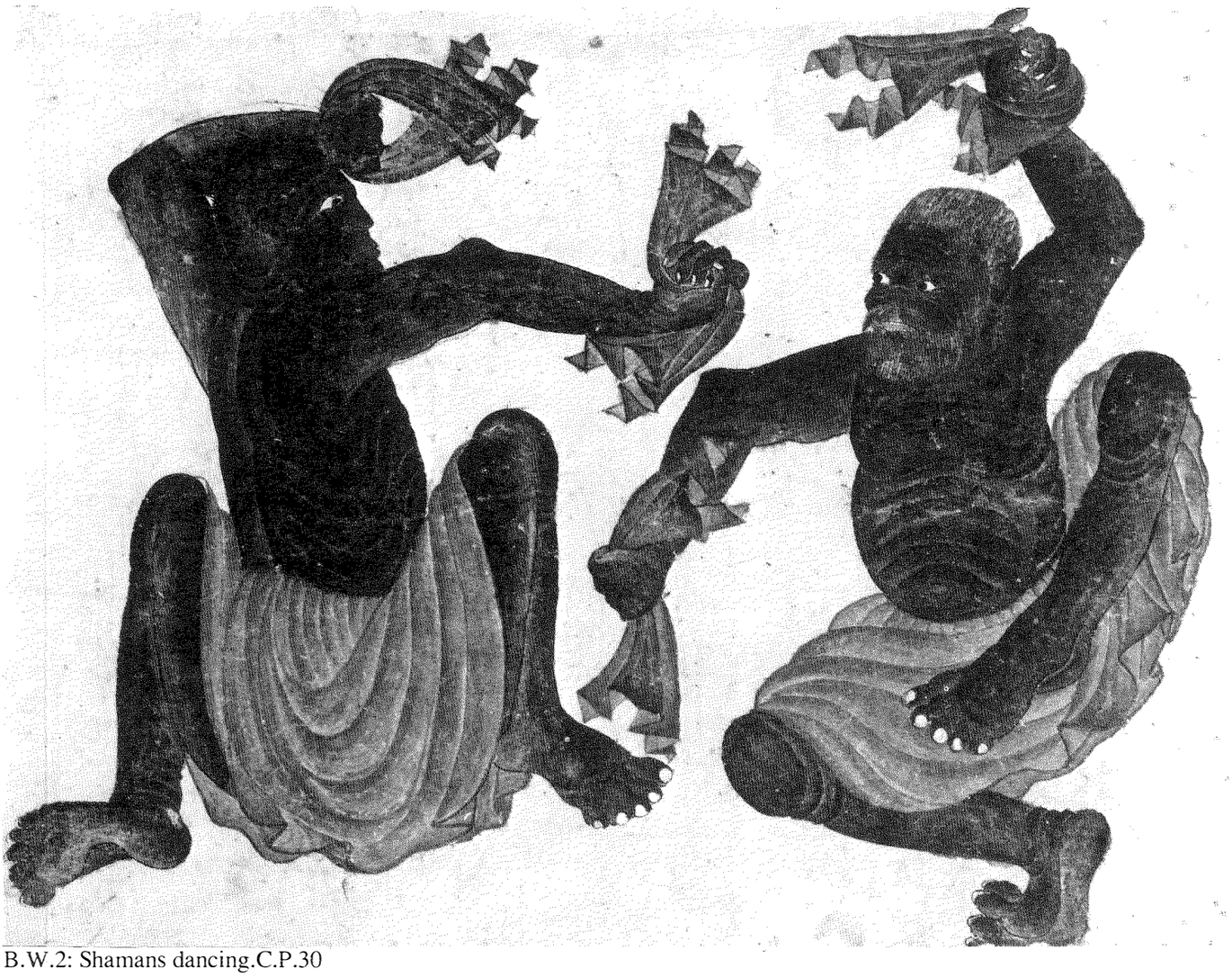
FORM IN THE ART OF SIYAH KALEM

ART AND MAGIC

Symbols or Reflections?

The art historian studying the paintings of Siyah Kalem will not merely examine their date, place of origin, social context and function, but also the artistic vision which created them. The word picture is primarily associated today with representations of nature, whereas this conventional meaning is in fact an attribute of New Age Western Art alone. None of the great stylistic periods of history recognised such a meaning.

Prehistoric cave paintings conveyed the mysterious forces which governed human life. The Egyptians and Greeks believed that depictions embodied a sacred power. They did not look on their cult pictures as pale reflections of God, but actually saw the godhead in them. In the Eastern Christian world, belief in the hidden presence within the icon of the person depicted was so strong that at the Second Council which convened at Nicaea in 787 a



B.W.2: Shamans dancing.C.P.30

resolution was reached to the effect that "pictures of saints may perform miracles and cure the sick"[11]. The custom of seeing a picture as a living entity continued with Islam. No distinction could be made between the depiction and the thing depicted, with the result that in Koranic language "creation" means the same as "depiction", and one of the names of God is *Musavvir*, or "he who depicts". In Islam, however, God cannot be seen, but is only manifested in the form of words. Therefore, Islam did not follow the Christian tradition of cult pictures, but banned figurative art on the grounds that pictures were equivalent to idols [12].

The power inherent in pictures is conspicuous in the art of Siyah Kalem. Looking at his pictures we find a different world opening before our eyes; not an imaginary world meant for looking at, but a world which confronts us with a pervasive truth. Whether the artist depicts a human being, an animal, or a demon, what he creates surpasses the confines of a reflective, illusory art. No parallel is to be found in naturalistic art.

Commitment to the Earth

There is no indication of where the figures are treading in the Siyah Kalem paintings, yet the dilated muscles in their arms and legs, and the way in which the legs are splayed to get a firm grip on the ground convey a sense of gravity at the existence of the unseen ground beneath which imparts a convincing weight to the figures (B.W.1, C.P.28). This powerful sense of weight in the paintings is an expression of commitment to the earth. Such commitment belongs to a time when mankind felt powerless against the forces of nature and turned to worship of the mother goddess with offerings and sacrifices. The eastern world worshipped the "earth mother" for thousands of years, under such names as Ishtar, Astarte and Cybele. The Greeks continued this belief, worshipping Gaya, Demeter and later Aphrodite. When Saint Paul tried to explain the existence of an invisible cognitive God to the Ephesians, they were so angered at his refusal to recognise the goddess of fertility that for three days in succession crowds gathered in the theatre shouting, "Artemis of the Ephesians is great!", in denial of Paul's teachings.

Man's devotion to the soil diminished with the monotheistic concept of a cognitive God, but was not lost entirely. Echoes of the earth mother (Magna Mater) survived in the Jewish Mother Eve and the Christian Virgin Mary. Certainly the mother of Christ and the earth mother of the pagan religions have nothing in common, but for a long time memories of the mother goddess survived in the cult of the Virgin Mary, which was rooted in popular beliefs.

Weight and Movement

The weight apparent in the paintings of Siyah Kalem is not the motionless, frozen weight of Near Eastern art. Two opposing forces merge in the Siyah Kalem figures. To the force of gravity is added the resisting force of the living body. The muscles of the people and giants

stealing horses, and lifting rocks or other heavy weights are a source of power in Siyah Kalem's art. This exuberant strength is concentrated in hands and feet (B.W.1, C.P.23,28). The artist illustrates their postures and movements from disparate angles. Even when the figures are seated, playing musical instruments or talking, they are tense, ready to spring into action at any moment (C.P. 22,25,35,46). When they become absorbed in wrestling or dancing we are confronted with an outburst of energy which is almost frenzied. The demons dancing in C.P.44/45 are a striking example. At either side of the picture are two figures keeping time with castanets and cymbals, while the two figures dancing in the centre whirl furiously. One is springing into the air, the other leaping to the ground. We see one in side view, the other frontally. The movement of the dancers is repeated in the scarfs flying above them. Everything in this picture is in motion, even the musicians crouched on the ground are moving their fingers, toes and the muscles of their abdomen in time to the breathtaking rhythm.

World of the Senses - World of Experience

'World of the senses' is a concept which arose in post-Renaissance western civilisation, and it was foreign to Siyah Kalem. His world was a world of experience consisting of "objects connected by faith, hope and fear"[13]. Here everything is under the power of mysterious forces, so that Siyah Kalem is not content to depict the outer appearance of objects, but as in all medieval art seeks the essence, the "invisible" in the "visible". This invisible essence was the "substance" of medieval philosophy and the "idea" of Platonism. The concept of "essence" has been adopted by modern art and philosophy. When we speak of intuition we imply a grasping of the essence, an ability to see the essence (Wesensschau) [14]. A picture of nature is contingent on a predetermined viewpoint, and gives only a single aspect of the subject, a part of the whole. A three-dimensional object actually has a multitude of aspects, and this multiplicity is fundamental to the essence of the object; it cannot be abstracted from it. Siyah Kalem does not take perceived appearance as his starting point, but mentally fragments what he perceives in the attempt to reach the essence, and then proceeds to reconstruct the object. We could describe it as a form of constructivism diametrically opposed to the organic formation of naturalistic art. To use a term belonging to modern art, what we have here is a kind of conceptual painting [15], which alienates the seen object, seeks the essence, and renders the invisible "visible" and the inconceivable "conceivable"[16].

By means of contrasting light and shade, Siyah Kalem imparts relief to the figures drawn in such sharp conture on white paper. In order to demonstrate the three-dimensionality of volume, to indicate the indivisible wholeness of the essence, he employs a configuration which enables the diverse appearances of the objects to be grasped at a single glance. For example, in groups of two figures, if one is shown in full face, the other is shown in profile or rear view (C.P.4,24,30,35,43,44/45,48). This device enables him to

show the figures from different angles in the same picture.

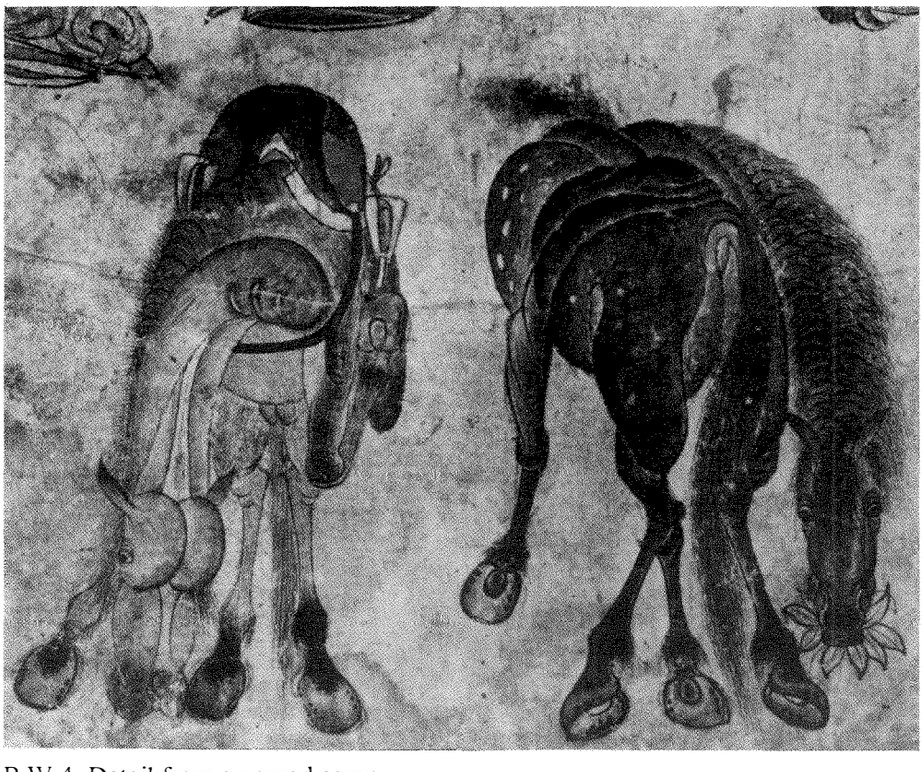
This endeavour leads Siyah Kalem to abandon the single viewpoint in most of his pictures.The turning of the horse's head as it grazes in C.P.9 is shown from three viewpoints. We see the forehead and eye frontally, the nose and mouth in side view, and the jaw from a three-quarter angle between the two (B.W.3). When Siyah Kalem wants to show animals walking, he depicts one of the feet from below, and another from above (C.P.3,9). He employs the same device for dancing figures, so that we see the feet and body movements from diverse angles (C.P.30, B.W.2). Thus movement is not shown in momentary suspension as in naturalistic pictures, but as a sequence in time.

Medieval western art used an ubiquitous range of conventions for depicting everything from folds of cloth to falling, walking and dancing. There are two interesting parallels between these and the motion devices used by Siyah Kalem (B.W.6,7,8,9).

Distortions of Form

Siyah Kalem occasionally resorts to exaggerated distortions of form in order to depict figures from disparate angles. The figure blowing on the fire in the "Nomad Camp" is a good illustration of this device (C.P.2). The artist views the man on spread knees in front of the fire from an angle slightly above him, so that the feet should be concealed beneath the body.

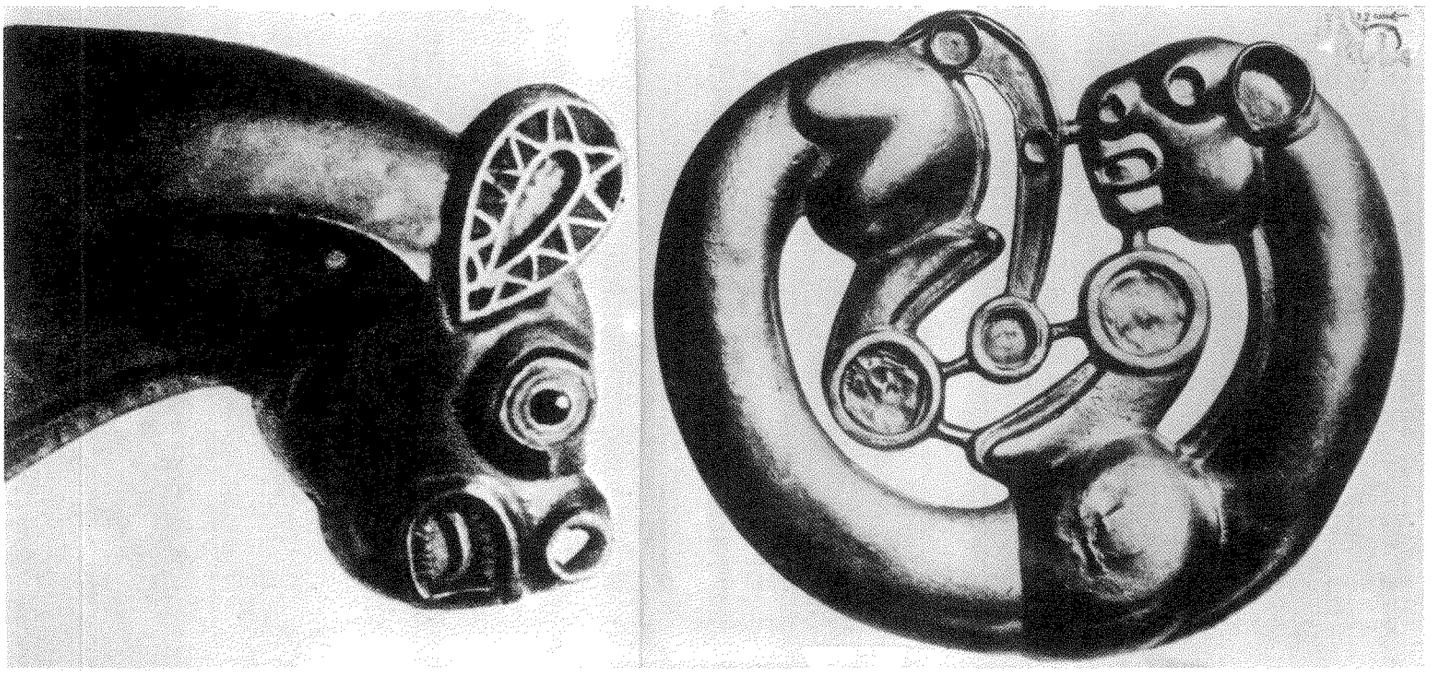
B.W.3: Detail from C.P.9



B.W.4: Detail from a nomad camp.

To preserve the integrity of form to some extent, Siyah Kalem twists the man's left leg upwards to reveal the sole of his foot. In the lower section of the same picture, the distortion of the limbs of the horses grazing is even more complex (B.W.4). The animals are aligned in opposite directions, one facing us and the other turned away. But the artist is not content with this juxtaposition. He wants to show all their limbs from different angles, so we are confronted with unusual contortions. The body, rump, legs, head and abnormally long neck are intertwined in contrary directions, creating an abstract conglomerate motif such as those of Scythian art (B.W.5).

All these examples demonstrate that Siyah Kalem did not regard a predetermined viewpoint as a binding principle. What we see as a distortion of form was not so for him. As I have already explained, he dismantles the form as he wishes in his mind and then reconstructs them at his own discretion on the paper. While observation of nature certainly played a considerable role in Siyah Kalem's paintings, which is what gives them their documentary value, they are not drawings from nature. We cannot speak of an expressionism deriving from naturalistic art in his work. In the monography I defined Siyah Kalem's art as expressionist, but I no longer hold this view. What is meant here by observation of nature is not the objective perception of nature, but the experience of one who lives surrounded by natural forces. In Siyah Kalem's world there is no duality of subject and object. His creatures should not be viewed as even remote semblances of natural prototypes. They are figments of the artist's imagination, unique entities with their own lives. Although Siyah Kalem's figures have been drawn on a plane, since they are



B.W.5: Scythian metalwork (7th century B.C.). Hermitage Museum, Leningrad.

shown from various angles, they are almost sculptural, springing from the surface of the picture as if they were tangible. Unlike Leonardo da Vinci or Dürer, Siyah Kalem does not depict his world of objects emancipated from mysterious forces, motivated only by aesthetic considerations. He should

B.W.6: Detail from C.P.12

B.W.7: Sketch by Villard de Honnecourt (13th century). Bibliothèque Nationale, Paris.

rather be likened to the witch doctors of primitive societies. Here the power of the artist to depict is synonymous with sorcery. The picture is a medium for summoning spirits and Siyah Kalem's creatures appear one by one in his pictures in response to these summons.

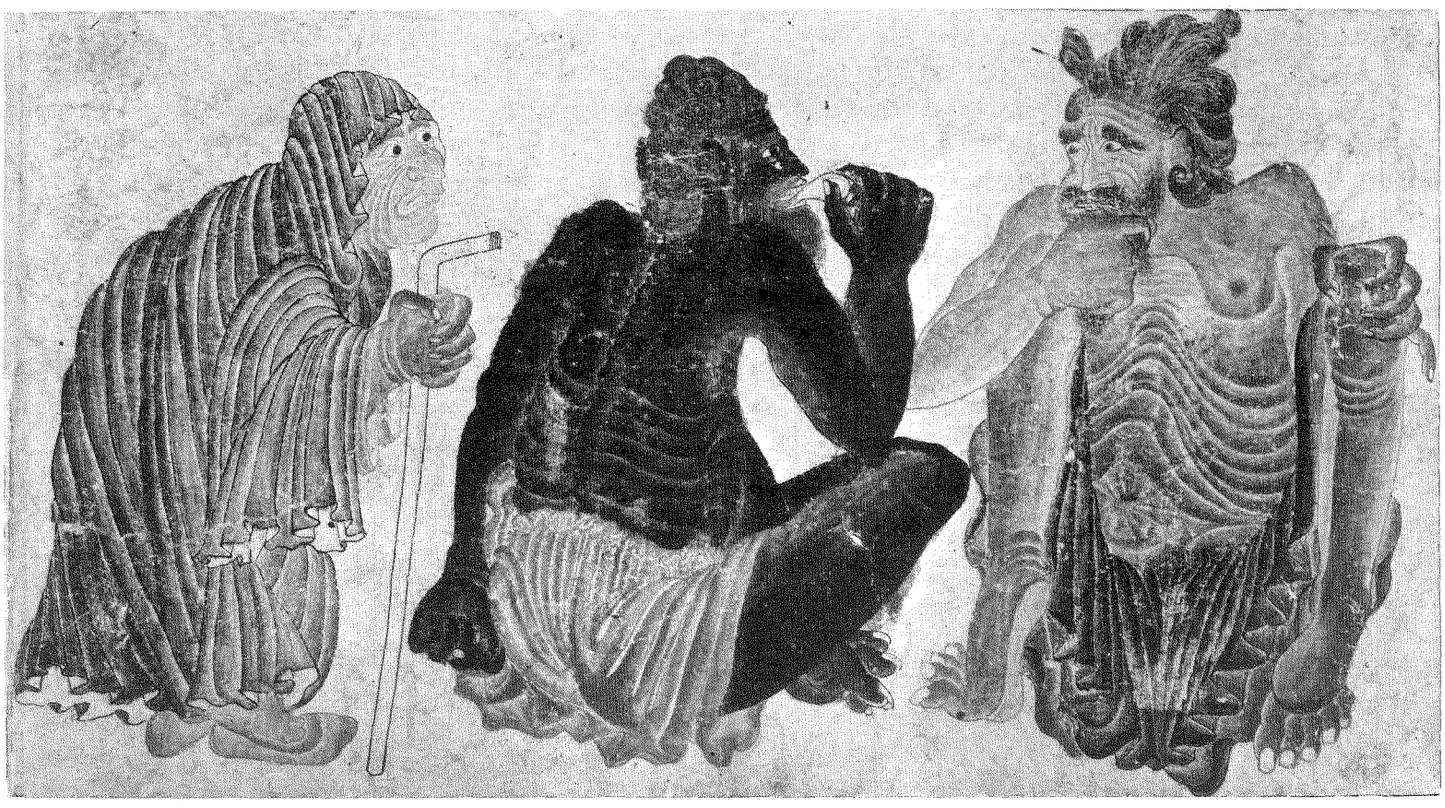
B.W.8: Detail from C.P.16

B.W.9: Isiah. Souillac, Southern France.

Mask - Face

The human beings in Siyah Kalem's paintings are in a state of extreme tension, as if waiting apprehensively for an unknown but imminent threat. They stare glassily, their faces often frozen in a shocked expression of mingled fear and anger. These faces resemble masks, conveying not personal feelings, but the shared emotions of suspicion, terror, anxiety and other fundamental experiences common to the human condition (B.W. 11, C.P.6,12,16). The faces of Siyah Kalem's demons display no individuality whatsoever, so that they might be envisaged as people dressed up as demons with masks over their faces for the purpose of healing people or animals, and protecting them from evil (C.P.38,43,44/45).

At times the paintings approach caricature in order to illustrate ethnic or class distinctions (B.W.10, C.P.24). The facial expressions and gestures of hands and feet are exaggerated to the point of being grotesque. In C.P.17 for instance, Siyah Kalem treats the relationship of a powerful man with those around him in a satirical vein. A young man of the common class, without beard or moustache, is respectfully handing a potted plant to a tall powerful aristocrat (could it be a clan chief?). Both are seated on the ground. The young man is crouched in readiness to serve, with one leg resting on the ground, and the other foot firmly on the ground. The dignitary sits comfortably with legs spread apart, his hands folded on his knees and his back resting against a figure standing behind him. From the gilded decoration



B.W.10: Performance.C.P.24

on the headdress of the standing figure and the staff he holds we can infer that he is a high-ranking official.

Yet although these paintings are reminiscent of caricature, they should not be interpreted as such. They are not intended to make us laugh. The element of humour is negligible in comparison to their characterising features. They might be compared to the character studies of Leonardo da Vinci, which also incorporate a humorous element, but were executed to illustrate different characters, not as caricatures.

Siyah Kalem is a figurative artist. He draws his figures in harsh outline, directly onto the empty paper, without preparing the surface in any way. He never portrays them against a background scene, but merely adds abstract pictorial elements reminiscent of the steppe, such as a bush, a tree trunk, or a rock, wherever he feels obliged to indicate the setting. The figures create their own spatial settings as they rotate about their own axes, gesturing in different directions with hands, arms, feet and legs. By plucking the figures from their natural environs and drawing them on plain paper, Siyah Kalem relocates them in a cognitive space in which imagination knows no bounds.

The Power and Reality of Magic

Siyah Kalem's art is realistic, but this realism is not what we understand by this term today. We have seen that his creatures are not imitations of nature but the product of cognitive activity. This cognition was that of the mythological age, when the distinction between picture and depicted was vague; when dream and reality were easily confused. Therefore pictures possessed a magical power of suggestion over whoever looked at them [17].

Alienated from their environment and function, the Siyah Kalem pictures found their way to Turkey at a time when portrayal was forbidden. The Ottoman court must have sensed a threat inherent in the pagan world of Siyah Kalem which prompted them to cut up the picture scrolls and hide them away in albums. This is confirmed by the fact that this style found no adherents in the Islamic world, and by the survival of so few of the pictures. In Siyah Kalem's paintings we encounter a mystical art not yet exposed to the aesthetic values of naturalistic art. The scrolls might have been divided up and fragmented, yet their indivisible integrity lives on in every piece, sustaining the animation of each. The source of inspiration for this art was the life of the steppe people who battled against the forces of nature.

B.W.11: Detail from C.P.52/53

B.W.12: Detail from C.P.38

B.W.13: Detail from C.P.49

B.W.14: Detail from the witchcraft scene.

THE ICONOGRAPHY OF SIYAH KALEM'S ART

(THE LIFE AND PEOPLES OF WESTERN TURKESTAN)

Ethnic and Class Distinctions

From some of Siyah Kalem's pictures we glean detailed information concerning life in Western Turkestan and its peoples. A frequently recurring figure is characterised by a round face, eyes set wide apart, small flat nose, protruding chin, and broad mouth, between fleshy lips two rows of healthy teeth can be seen. These figures display only minor variations from picture to picture (C.P.16,17,33,35). Their well fed faces, portly build, and dignified, self-confident demeanor tell us that these are members of the nobility (C.P.35). They hold staffs on which they often lean when standing up. They wear their turbans wound around a fur-lined, bell-shaped Turkestani cap. The ends of the turban are tied at one or both sides, and left hanging down. Although they do not have the slanting eyes and prominent cheek bones of the Mongol, there is an undeniable trace of Mongol ancestry. They must belong to the heterogeneous group of tribes known collectively as Manghol as far back as the time of Ghengiz Khan.

The common people are of plain appearance, their faces wrinkled and bearing the marks of their arduous lives. Some of them stand out with their scrawny bodies and beardless faces. Most of them go barefoot (C.P.6). Their conical felt hats come down to their eyes. Characters belonging to the middle class are distinguishable by their embroidered hats which symbolise their rank and profession.

In contrast to the diversity of headdress, the clothing displays little variety, and is much like those of nomads even today. There is no striking distinction between the dress of men and women. As in C.P.7, the women wear long robes falling to their feet in generous folds over long trousers. The lumpy awkward folds seen in some pictures indicate that clothes were lined with cotton batting in cold weather. The sleeves are excessively long and wide and can easily be flung over the shoulder to afford the wearer freedom of movement. The broad, open collars of the clothes are made up from a different fabric and when necessary can be lifted up.

Daily Life

Daily life on the steppes is largely spent outdoors; a nomad grazes his horse (C.P.9); another leads his horse by the reins (C.P.3); two men try to force a loaded donkey to walk (C.P.5); another hammers a stake into the ground while his companion scours the cooking pot clamped between

his legs (C.P.4); someone crouches down to blow the camp fire in order to cook a meal; two people wash laundry while horses graze; hunting dogs romp (C.P.2). These pictures are a source of detailed information about the artefacts and weapons they used. In one, we see a nomad family in close-up (C.P.7). The father is feeding the donkey at the left of the picture, while the mother and three children stand to the right. Two of the children cling to the mother while the third looks on curiously at the donkey being fed.

Among the pictures of this type is one showing a group of wandering dervishes begging (C.P.6). The dervish sheikh who leads the group presents a striking figure, mounted on a black donkey in the centre of the picture. The sheikh and the two dervishes walking beside him to prop him up by the arms, form a self-contained group. His importance is conveyed by his air of detachment, the lines of his face, and his eyes which stare into emptiness. The dervishes walking beside the sheikh and the dervish on the right who precedes the group have suddenly turned their heads to look at an approaching man who has appeared on the scene at the left. The man carries a paralysed woman on his back whom he is taking to the sheikh to intercede for her recovery. At that time Transoxania was the home of many dervish orders, and it was widely believed that dervish sheikhs could perform miracle cures. This picture is valuable documentary evidence of this belief.

Although Transoxania was Islamicised by the 15th century, life here was isolated from the rest of the Islamic world. Customs and traditions dating from pre-Islamic pagan faiths survived among the steppe people, particularly the Ozbeks, and this hampered relations with all the other Islamic countries, whether Sunni or Shiite. Religious education was in the hands of dervish orders which did not adapt easily to the *medrese* culture officially upheld by the state. Wielding considerable influence over the masses, these orders became power centres. Some of them, such as the Nakshbendi, even exerted influence over the ruling classes. The religious attitudes of these orders were based on emotion rather than doctrine. The blind faith of the populace in dervishes and sheikhs, and belief in their supernatural powers indicate that they identified them with the Shamanist priests of an earlier era [18]. The dervish lodges (khandah) were usually located on the border of the steppe close to the nomad pastures. The interminable demands of the orders often placed an irksome burden on the urban communities, yet even the khans themselves were afraid of arousing dervish hostility by rebuffing them.

Slaves and Dervish Orders

Some of the Siyah Kalem paintings introduce us to a very different group of people who display no ethnic homogeneity. In C.P.22 a man with red hair and blue eyes (perhaps a Kirgiz) is talking to a Sudanese. The sharply defined facial features of the figures in the "Visiting Scene"(C.P.20), those talking in C.P.27, and the dancers in C.P.30 indicate that they are Indians, whereas the wrinkled faced old man crouched on the ground in C.P.28 is black. We see these figures in various situations: washing laundry (C.P.2), lost in contemplation (C.P.20), performing tricks (C.P.24), and often

engrossed in discussion (C.P.22) or playing music and dancing (C.P.30). Generally they are engaged in tasks requiring skill and attention. That they are all of the same class is evident from the two-piece costume consisting of short skirt and scarf which they all wear, to which is sometimes added a fur cape. They wrap the long scarf over their shoulders and around their necks. The fur capes may be bear or leopard skin (C.P.21,23). Some of them wear wrist or ankle bracelets, pendants or earrings (C.P.22). They go around barefoot, and only rarely put on hats (C.P.28).

What we see in these pictures is a minority group living among the local populace. These foreigners were slaves, captured in war or in raids, and brought to Transoxania from far and wide. Like Persia and China, Transoxania was a centre of the Asian slave trade. Slaves were used as labour among both city dwellers and nomads, doing all kinds of agricultural and domestic work. Islam accepted the condition of slavery, but insisted on the human treatment of slaves, who were generally regarded as members of the family. Many were owned by dervish lodges which provided them with food and clothing in return for blind obedience to the sheikh of the lodge. Life styles in the dervish orders took diverse forms, depending on the doctrines they upheld. While some were Orthodox Sufi orders complying with canonical Shari'a law,others followed a diversity of unorthodox doctrines. These independent, extremist movements were found mainly on the borders of the Islamic world in Transoxania. There is a large number of miniatures illustrating dervish life in the 15 and 16th centuries [19]. In these pictures, the costumes of the dervishes are very similar to those of the slaves in the Siyah Kalem paintings. It is highly probable that these figures are members of a caste connected to the dervish orders of Turkestan.

Demons

A group of Siyah Kalem pictures give us an idea of the beliefs held by the nomad people of the steppe. Central to this system of belief are demons, with their horns, fearsome faces and animal skins (C.P.38-54). The tails of these semi-bestial creatures either resemble horse tails and hang down, or are similar to tiger tails with a dragon's head at the tip.

Looking at these pictures it might be inferred that the fearful monsters, giants and mythical creatures of Buddhist art have influenced Siyah Kalem. But in fact Siyah Kalem's demons are the creatures of an animistic world foreign to the moral systems of the major religions. Therefore they have nothing in common with the protective and destructive spirits of Buddhism, nor with the Satan and angels of Islam and Christianity. They are the product of a concept beyond good and evil, which does not recognise the duality of earth and heaven. These grotesque but powerful beings are creatures of imagination which demonise the mysterious natural forces of a world infested with spirits, and by this means attempt to exert control over them.

In the world of demons, metals and metal objects are imbued with special significance. The demons relish their attractive shine, and wear gold bangles

on their arms and legs, and gold rings around their necks (C.P.40,41). The objects they use include metal rods, chains and bells. Theirs must be a very noisy world. Looking at these pictures, we seem to hear the clang of striking metal and intermittently the crash of thunder, and roar of wild beasts. When they play their musical instruments, even the demons themselves cannot bear the ear-splitting clamour they make: the demon listening to music in C.P.46 can bear the din no longer and has blocked his ears.

In some of the pictures we see long strips of cloth, cords, pulleys, and animal feet attached to strings (B.W.13,14, C.P.38,44/45,47,51,54). These are instruments of witchcraft used to charm the spirits. C.P. 49 shows how a spell is cast: one demon ties another's hands behind him with a black cord, while a third, already bound, lies comatose on the ground. There is a close connection between the spell and the act of tying up. In most cases the spell is cast by tying, and can only be released by untying. Even today we still frequently use such expressions as "his fate was tied" or to be "spellbound".

To invoke spirits or exorcise them the witch doctor has to deceive them. That is why the shaman wears a mask and attempts to imitate them with savage motions and cries. Modern ethnological research indicates that the nomadic communities of Central Asia did not completely abandon the archaic and religious ceremonies of Shamanist times after their conversion to Islam. In these communities religious belief is fused with witchcraft. They look on dervishes and bhikshus as shamans, and believe that the dervish sheikhs have inherited the supernatural powers with which their ancestors invested the shamans.

Demons or Masked Shamans?

Are the demons in Siyah Kalem's pictures actually human beings participating in ceremonies and mystery plays in the guise of demons in order to communicate with the spirits? This question is begged by the close resemblance of the demons in some pictures to people, and the many instances in which it is difficult to distinguish between them. Siyah Kalem's demons behave like people: they wrestle and fight; they play musical instruments, dance, drink, cast spells, fell trees, spin thread, steal people and horses, and sacrifice horses to an unknown god (C.P.38-54). Their clothing resembles that of the slave figures discussed above: they wear short skirts and carry scarves, which they either wear over their shoulders or toss into the air as they dance. Their naked feet and legs are no different to those of human beings. In the case of the dancing demons this resemblance is not restricted to hands and feet, but extends to the entire body (C.P.44/45). In the scene depicting the sacrifice of a horse, which was a widespread Shamanist ceremony, the demon figures with their sharp beaked noses and blue eyes display human characteristics (C.P.52/53). Looking at these pictures we seem to see people in the guise of demons who have joined the ranks of djins, and having abandoned themselves to their instincts are transported by frenzy.

The distinction I have made here between demons and people dressed as

demons (between jinns and witch doctors) was of no moment for Siyah Kalem. There are no inanimate objects in the world of animism. Everything has a spirit, and these spirits make their presence felt everywhere, particularly in natural forces: in rain, in wind, in mountains, hills, plants, animals and people. The pagan desires to embody the sacred entity of the spirits in pictures and masks, so gaining control over them. Primitive people see the mask as a sanctuary for roaming spirits who wander the world unable to find peace. Invisible spirits find form in the mask, and so become visible. So the witch doctor who wears a mask concealing his own face becomes identified with the spirit. He no longer speaks like a human being but screams in the voice of the spirit. For Siyah Kalem there could be no categoric distinction between the spirit and the witch doctor who invokes the spirit, but only a transition. Just as spirits look and behave like people, so when Siyah Kalem's people appease the spirits they identify with them by dressing as demons.

SIYAH KALEM IN AN HISTORICAL CONTEXT

"The voice which called Iran to be the power of the future was the voice of the North, the voice of the steppe, of the nomadic peoples."
(W.Worringer, Griechentum und Gotik, 1928, p.41)

The Culture of Central Asia

In order to understand the formation of Siyah Kalem's art, it will help to take a brief look at the culture of Central Asia, scene of so many momentous historic events.Central Asian culture extended over an area from the Caspian Sea and Persia as far as the borders of China; northwards as far as Siberia, and southwards to the Himalayas (an area which today consists of Afghanistan, East and West Turkestan, Mongolia and Tibet). Across these lands passed the great trade road between the Far East and the Byzantine Empire, tracing its way along the green shores of the rivers which flowed amidst the deserts and steppe. Between the 6th and 10th centuries a series of states arose in these fertile lands, some of which became major cultural centres.

Since Central Asia was a region where many different cultures converged, Central Asian culture was eclectic in character, combining Persian-Sassanid, Indian and Chinese influences [20]. While the Persian influence was naturally stronger westwards and the Chinese influence eastwards, no strict demarcations are possible. All the above mentioned cultural influences appear throughout the region to a greater or lesser degree, and while their preponderance might vary, the common ground far outweighed the discrepancies. The features which appear unique to the culture of a region are in fact variations on a shared cultural language, a language which allows us to speak today of a sui generis Central Asian culture.

Hellenism exerted a significant influence on Central Asian culture. Without erasing local cultural styles, Hellenism incorporated them into the great artistic traditions of Greco-Buddhist culture. The creative forces whose roots went back to Greece could not subdue local artistic traditions to their will but transformed them into Buddhist art. The encounter between Hellenism and Buddhism dates back to the time of the Macedonian kingdoms founded in India, but it took another five centuries after the death of Alexander the Great for Greco-Buddhist art to emerge and be disseminated in Central Asia.

Nomads on the Steppes of Central Asia

Nomad peoples lived in the northern regions of the steppes of Central Asia [21]. The relationship between the states and the nomads who shared the land stretching from Persia to China was unchanging: the nomads obtained most of the goods they required from the settled communities by means of war, plunder, raiding or barter, whenever the interalliances between nomad communities became sufficiently strong they attacked the cities, establishing control over wide areas. The places where the nomad peoples wandered often passed through the rich nations which grew up along the Silk Road, via which Chinese silk, gold and other precious goods were carried to Byzantium. As a result, there was constant strife between the nomads and settled communities.

However, there were intermittent periods of peace secured by treaties, and in such times of tranquility good-neighbourly relations led to cultural interchange. The "barbaric" elements borrowed from the nomads and incorporated in the art of the settled peoples, such as those in Chinese theatre, would be a fascinating subject of study [22]. Equally fascinating would be investigation of cultural borrowing in the opposite direction. The nomads not only adapted the customs of the settled communities to their own ways of life, but embraced many of their art forms. As far back in time as the Scythians, Hellenistic elements began to percolate into the world of the steppe peoples (B.W.5). The outstanding figurative art traditions of Central Asia enhanced this influence still further. Whereas Hellenistic forms encountered Buddhist humanism in the culture of the settled communities, among the nomads it confronted a primitive animism remote from the teachings of the major religions. Undoubtedly the nomadic tribes were not completely alienated from these religions, and among them were Buddhists, Christians, Manichaeists and Muslims. But nomad society was predominantly Shamanist, and even when a tribe was converted to one of the major religions, Shamanism continued to preponderate in the faith of the common people, carried over in the form of diverse superstitions. Therefore in the steppe, Hellenistic forms fused with popular beliefs, giving birth to what art history terms "barbaric art".

Barbaric Art

Ethnological research has thrown considerable light on steppe art, and museums throughout the world contain a rich array of weapons, artifacts and decorative objects. These, above all the metalwork, are evidence of the mastery of the steppe people in imparting form to their media (B.W.5). On the other hand, we find no trace of any pictorial art of the steppe. Can it be that a people with such a mastery of form never tried their hand at pictorial art? Certainly the way of life of the nomads was not conducive to the development of pictorial art, unlike that of a settled community. Communities who spent their lives wandering from place to place had no

architecture, and consequently no buildings on whose walls to paint pictures. Similarly they knew nothing of tomb architecture or tomb painting. They were content to bury their dead with their personal possessions, their steed and their harnesses. On the other hand, the dance and music which were the principal elements of theatre played an important part in the lives of these communities. We might infer, therefore, that the nomads were not strangers to scroll painting. Scrolls, which were hung up to illustrate stories, could be easily put away and carried in the course of migration, but since they were made of fragile materials such as paper or silk, few have survived to the present day.

The first indirect documentary evidence of the existence of pictorial art among the steppe peoples are pictures painted in Persia in the first half of the 14th century. They were executed in Tabriz during the Ilkhanid period, in the wake of the massive migrations and political upheavals of the 13th century. Ghengiz Khan led the people of Central Asia westwards, where they encountered the cultural sphere of Islam. They occupied Transoxania in 1220 and Persia shortly afterwards, spreading further into the Middle East. It was the first time that a non-Islamic people had entered the lands ruled by the Abbasids. In 1258 the city of Baghdad fell, and the Islamic state became part of the Mongol Empire, which stretched from the Far East across most of Asia and northwards as far as Siberia. The Empire of Alexander the Great had broken up almost immediately after his death, yet the Mongol Empire, the largest in history had ever known, survived for a century after the death of Cengiz Khan thanks to its efficient organisational structure. By the mid-14th century, the Mongols were diminishing in power, but their empire was not finally extinguished until the early 15th century. This coincided with a new wave of occupation from Central Asia, as the armies of Timur swept down into the Near East.

Words and Pictures in Islam

As everyone knows, Islam forbids figurative art. God is manifested in the Word of the Koran, not in pictures, and those who depict human figures or have them in their homes are regarded by the faithful as idolators who, ignorant of the Koran, seek the Divine Truth in this world [23].

This belief prevented the development of pictorial art in the Islamic world, with the exception of book illustration, which emerged under the influence of the sufi teachings even during the lifetime of the Prophet. I will not diverge into the Islamic prohibition on figurative art and its consequences here [24], except to say that book illustration was always overshadowed by calligraphy. As the "Art of the Word", calligraphy ranked foremost among all the Islamic arts, and attained a superlative level of accomplishment in both the Arabic and Persian languages during the Late Abbasid period. The related art of illustration was initially restricted to scientific works and a few books written to amuse [25]. Illustration of such masterpieces as the *Shehname* of *Firdevsi* and the *Hamse* of *Nizami* did not become possible until the cultural

influences of the Far East and Central Asia reached Persia with the Mongols in the 14th and 15th centuries.

Mongol Style

Under Mongol supremacy the Islamic world was influenced by the cultures of the Far East and Central Asia in which figurative painting enjoyed a privileged status. The Mongols brought these two remote worlds into contact, but at first, Muslims saw this new culture through Mongol eyes. What art history refers to as Mongol style was that belonging to steppe art. The earliest examples of this style are to be seen in the *Cami et-Tevarih* of *Reshid ed-Din*. *Reshid ed-Din*, vizier to *Gazan Mahmud* (1295-1304) and his brother *Olcaytu Hudabende* (1304-1360), had a great library built in Rasidiye in the 13th century, and decided to commission an illustrated history of the world (*Cami et-Tevarih*) to be written here. Scholars and artists from all over the empire were summoned to Rasidiye. They included Mongols, Uighurs, Persians and Turks; and people of diverse faiths: Buddhists, Shamanists, Muslims, and Nestorians. Clearly there could be no question of any consistent style in such an undertaking, yet the Mongol style emerges distinctly in many of the illustrations. This style is characterised by a sense of volume foreign to Islamic art, as well as a use of line, shading and colour which went beyond the accustomed limitations of miniature painting. For the Baghdad School of illustration in the Late Abbasid period the line was a vehicle of abstraction, which by divesting objects of their volume transformed them into decorative motifs. In Mongol style, on the other hand, the line imparts substance to objects, producing tangible forms which seem to have been carved from a block (B.W.15,16). Shading is used extensively to assist the line in indicating volume. Both by varying the thickness of the line, and by use of shading from hard to soft and dark to light in the spaces between adjacent lines - particularly in the bulky and curving folds of the clothes - the sense of volume is increased. Colour, too, is employed to similar effect. The paint is transparent rather than being a masking layer concealing the forms, as in miniatures. The picture is drawn directly onto the paper with a brush, then coloured without hiding either the line or the shading. That is why it would not be misleading to speak of the Mongol style illustrations in the *Cami et-Tevarih* as coloured graphics.

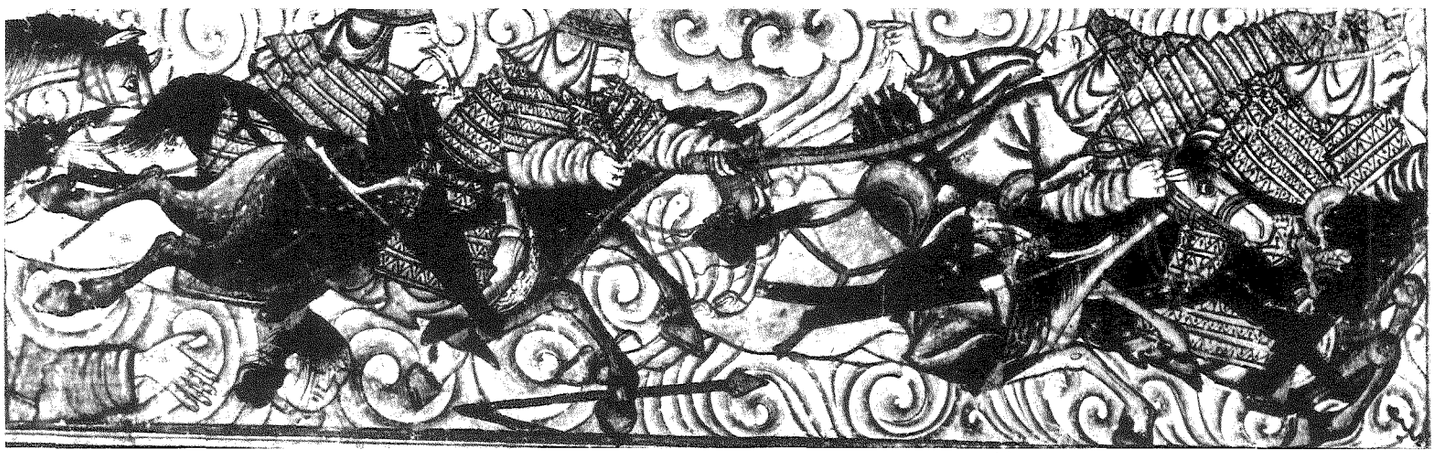
Persian Art Under Mongol Rule

Very few pictures in Mongol style date from the Ilkhanid period in Persia. One of these is the manuscript known as the *Demotte-Shehname* after its former owner. The sixty large-scale paintings making up this monumental work are now scattered among numerous different museums and collections. The earliest *Mi'racname* paintings, which have been separated from the text they were meant to illustrate, are further examples of Mongol

style. These paintings, which are attributed to *Ahmet Musa*, are in Topkapı Palace Library (H. 2154).

Most of the book illustrations dating from the Ilkhanid period consist of isolated leaves torn out of the manuscripts to which they belonged. They may have been so torn out because they did not resemble miniatures painted in the flat superficial style. The known pieces from the *Cami et-Tevarih* are in Edinburg (U.B.N.20,1307), London (Royal Asiatic Society, Nr.59 Fol.1314)

B.W.15: Horses being pursued (Cami et-Tevarih, Diez A fol.70,p.19; Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin)



B.W.16: Battle Scene (Cami et-Tevarih, Topkapı Museum Library, Istanbul, H.1653, p.165b)

and Istanbul (Topkapı Museum, 1314. This section is in *Mecmua et-Tevarih* compiled by *Hafiz-i Ebru* in 1425. H.1653 and 1654).There are a large number of lost or unidentified pieces, such as the many single leaves in the Palace Albums in Istanbul and Berlin. The latter are very similar to the *Cami et-Tevarih* illustrations in both style and iconography, depicting battles, sieges, pursuit of enemies, court ceremonies etc. (B.W.15).

Siyah Kalem Paintings and Ilkhanid Period Art

All the paintings in Mongol style bear an unmistakable stylistic resemblance to the Siyah Kalem pictures, which are also in Mongol style. Yet close examination reveals a considerable disparity between these and the pictures done in Persia in the Ilkhanid period. The Mongols brought scroll painting to the Near East. This was a form foreign to Islamic culture, and the Mongols' cultural policy obliged them to put pictures into books in deference to local cultural tradition. Siyah Kalem's pictures told a story, whereas Ilkhanid pictures were not stories in themselves but complements to the story. The enthralling effect of truth expressed in pictures was superseded in the Islamic world by a merely illustrative concept of art.

Siyah Kalem's pictures are the sole documentary evidence of the existence of an art of painting in steppe societies. Looking at these we glean an idea of what steppe painting must have originally been like. In these pictures Mongol style appears as it was before encountering Islamic culture, in other words before it was adopted as conventional state art in Persia. The remote geographical location of Transoxania, the homeland of Siyah Kalem's art, gave rise to this anachronism.

Transoxania was a region where Central Asian culture synthesised with Near Eastern Islamic culture. It was a place where people of many races, nations and religions mingled, forming richly diverse syntheses. In this cosmopolitan atmosphere local art forms embodying pagan beliefs were often able to survive out of reach of the influence of happenings in court circles. The Siyah Kalem pictures are the last products of a local art movement remote from court influences. In the 15th century, towards the end of the Mongol period, Persia was caught up in a fresh wave of Islamicism. The Islamic thought suppressed for so long under Mongol domination awakened once more to reassert its weight on cultural life. The pagan art of Siyah Kalem must at first have continued unaffected by this change, but once the Islamic revival reached as far as Transoxania local art movements were extinguished. Although Mongol style had not entirely fallen into oblivion in the 15th century, it survived as merely a pale reflection in the decorative art of the Timurid period.

NOTES

1. A.Grünwedel, Altkutscha, Archäologische und religionsgeschichtliche, Forschungen an Tempera-Gemälden aus buddhistischen Höhlen der ersten acht Jahrhunderte nach Christi Geburt, Berlin 1920; Sir A.Stein, Ancient Buddhist Paintings from the Cave of the Thousand Buddhas on the Westernmost Frontier of China, London 1921; Sir A.Stein, Ancient Buddhist Paintings from the Cave-Temples of Tun-Huang, London 1921/22; A.von Le Coq und E.Waldschmidt, Gandara, Kutscha, Turfan. Eine Einführung in die frühmittelalterliche Kunst Zentralasiens, Leipzig 1925. There is a list of publications on Central Asian pictorial art, giving in order of date of publication, in Mario Busagli's book: Die Malerei in Zentralasien, Genf 1963, pp.127-128.

2. W.P.Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, Leipzig 1914; A.Sakisian, La miniature persane du XIIe au XVIIe siècle, Paris, Brussel 1929.

3. Exhibition catalogue compiled by F.Sarre and F.R.Martin, vol.I, Munich 1912.

4. O.Aslanapa, Türkische Miniaturmalerei am Hofe Mehmed des Eroberers in Istanbul. Ars Orientalis 1, 1954, p.79.

5. O.Aslanapa, Turkische Miniaturmalerei am Hofe des Eroberers in Istanbul; M. Loehr, The Chinese Elements in the Istanbul Miniatures; R.Ettınghausen, Some Paintings in Four Istanbul Albums, Ars Orientalis 1, 1954, pp.77-103.

6. M.Ş.İpşiroğlu - S.Eyüboğlu, Fatih Albümüne Bir Bakış - Sur l'album du Conquerant, Istanbul 1954.

7. J.Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien.

8. E.Kühnel, Islamische Kleinkunst, Würzburg 1963.

9. M.Ş.Ipşiroğlu, Siyah Qalem, Graz 1976.

10. The Metropolitan Museum of Art, Bulletin, Autumn 1978, p.19.

11. Mansi XIII, 24 D, 65 D.

12. M.Ş.İpşiroğlu, Islamda Resim Yasağı ve Sonuçları, Istanbul 1973.

13. D.Frey, Der Realitätscharakter des Kunstwerkes. Festschrift Heinrich Wölfflin, Dresden 1935.

14. The concept of essence plays an important part in the philosophical movements of the 20th century, particularly Phenomenology. The first modern art movement to adopt this concept was Early Cubism. Impressionism, which marks the final phase in the development of naturalistic art since the Renaissance, sought to capture the most fleeting visual impressions of the outer world in all their freshness. In contrast, the cubists sought the unchanging, permanent aspect of nature, attempting to grasp the essence of objects.

15. Guillaume Apollinaire first used the expression "conceptual art" to describe cubist painting in 1912.

16. The term "formative thought", coined by Paul Klee, has now entered the artist's vocabulary. It expresses thought which forms instead of reflecting. Klee's art wandered amongst "possible worlds". In Klee's view natural forms should be examined not anatomically, but physiologically, and objects are depicted in his paintings not in terms of form and appearance, but of function and essence. In his essay entitled "Creative Belief" he says: "Art does not reflect the visible, but makes the invisible visible." P.Klee, Das Bildnerische Denken, Basel 1976, p.76.

17. For mythical age thought see: Frazer, The Golden Bough, Vol.II, The Magic Art and the Evolution of Kings, 1913; Preuss, Die geistige Kultur der Naturvölker, 1914, pp.29,49; E.Cassierer, Philosophie der symbolischen Formen, section 2; Das mythische Denken, 1925, p.88; Levy-Bruhl, La mentalité primitive, Paris 1922.

18. For more on this subject, see: F.Köprülü, Influence du Chamanisme Turco-Mongol Sur les Ordres Mystiques Musulmans, Istanbul 1929; Mircea Eliade, Le Chamanisme, Paris 1956; H.Findeisen, Schamanentum, Stuttgart, 1957; J.S.Trimingham, The Sufi Orders in Islam, Oxford 1971.

19. M.Ş.İpşiroğlu, Saray-Alben, Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, vol.VIII, plate 94, Wiesbaden 1964; F.Çağman-Z.Tanındı, Topkapı Sarayı Müzesi Islam Minyatürleri, Istanbul 1979, Plate 24.

20. M.Busagli, Die Malerei in Zentralasien, Genf 1963, p.15 f.

21. Our knowledge of the nomadic steppe peoples derives largely from written documents in Chinese, Persian and Arabic. Another important source are the accounts of western missionaries, merchants and travellers, the earliest of which are the memoirs of Plano Carpini and Wilhelm von Rubruk (Johann De Plano Carpini, Geschichte der Mongolen und Reisebericht, 1245-47, translated and annotated by F.Risch, Leipzig 1934; W.W.Rockhill, The Journey of John Plan De Carpine, London 1900; C.R.Beazley, The Texts and Versions of John Plan De Carpine and William The Rubruquis, London 1903). The most famous of European travellers is Marco Polo, the Venetian merchant who travelled to China across Central Asia in 1271 and remained there until 1295. His memoirs are a document of great importance (Reisen des Venezianers Marco Polo, Hans Lehmke, Hamburg 1907; Yule-Cordier, The Books of Sir Marco Polo the Venetian concerning the Kingdoms and Marvels of the East, 2 vols.,London 1903; Cordier, Sir Marco Polo, Notes and Addenda to Sir Henry Yule's edition, containing the results of recent research and discovery, London 1920; Moule-Pelliot, The Description of the World, 2 vols., London 1938; Notes on Marco Polo, by Paul Elliot, 2 vols., Paris 1958-63).

22. The only written source belonging to the steppe people themselves is the single surviving copy of "The Secret History of the Mongols" written in Mongolian in Chinese script in 1240. The book was first translated into German by E.Haenisch (E.Haenisch,Die Geheime Geschichte der Mongolen, aus einer mongolischen Niederschrift des Jahres 1240 von der Insel Kode's im Keluren-Fluss. 2nd edition, Leipzig 1948; Turkish translation by Ahmet Temir, Mogolların Gizli Tarihi, T.T.K. Ankara 1948).

    Like all the great empires in the history of Central Asia, the Mongol Empire was forged by diverse warring tribes, the most powerful being the Manghols, Tatars, Merkits, Kereyits, Naimans and Kara Kitats. The Kereyits and Naimans had a higher cultural level than the other tribes. The Naiman lands were between the Kanghai and Altai mountains, and this tribe was exposed to the culture of the Uighur Turks to the south. The Naimans were the first of the steppe peoples to use writing. The Kereyit lands were north of the Kanghai mountains, east of upper Selenga, between the Orhon and Tula rivers. Eastern Christianity infiltrated both communities, the Kereyits becoming Nestorians, although Shamanist traditions survived. The Kereyit prince Togrul Khan joined with Ghengiz Khan to attack the Tatars, for which he was rewarded by the Chinese emperor with the title of Wang-han or Ong-han. But before long rumours and treason set him at odds with Ghengiz Khan, and war broke out. The Kereyits were defeated and their lands divided up between the other tribes. Togrul escaped with his son but both were later killed. In contemporary Europe, Togrul Khan was celebrated as the hero Prester John, who was seen as the protector of Christianity against the Mongol threat and whose name played a symbolic role in the history of the Crusades.

    When the Liao state founded in northern China by the Kara Kitats fell in the first half of the 12th century, the tribe migrated westwards to the Tarim basin and resumed their nomadic lifestyle.
Although the Kara Kitats were largely Shamanist, they took a tolerant view of
Christianity, Judaism and Islam. Waxing Chinese influence led to widespread conversion to Buddhism, and after their westward migration, Islam failed to make headway. They were not opposed to Islam, as such, but constant conflict with the Harezmshahs gave rise to anti-Islamic feeling.

    The Kirgiz, who lived north of the Naimans, are described in Chinese and Persian sources as being blue-eyed and fair-skinned. According to some historians there was a strong class distinction between the nobility (bey) and common people (kara budun). The Kirgiz were of Altai-Turkish origin and their language was closely related to the Altai dialect. They too were nomads. In 925, when the Kitat Liao Dynasty won partial control of northern China, this tribe severed their relations with peoples to the south and entered a period of cultural and political isolationism. The Kirgiz were Shamanists who had not yet come into contact with Buddhism, Christianity or Islam. On the basis of funerary objects found in Kirgiz graves, archaeologists conclude that they were a matriarchal society.

    The Uighur Turks came originally from the northern and southern regions of Tien-shan, and although they had not entirely abandoned the customs and traditions of the steppe, reciprocal cultural influence with the Chinese and the peoples of eastern Persia (the Sogdians) was strong. Their religious affiliations tended increasingly towards Buddhism, Eastern Christianity and Manichaeism. In time the Uighurs adapted to a settled lifestyle, and until the 13th century, the Turfan valley was a centre of Uighur culture.

    The Tatars, whose grazing lands were to the east around Lake Buyur, make a prominent appearance in the mid-12th century. They were traditional enemies of the Mongols, and went to the aid of the Kereyits in their war with Ghengiz Khan, only to be destroyed in the battle which took place at Dalan-nemurges in 1202. Although the Tatars themselves were wiped out, their name lived on, and came to be used for the entire Mongol people, the Chinese referring to them as Da-da, Europeans as Tartar.

    Power among the Mongols switched alternately between two dynasties, the first represented by Kabul, Bartan, Yesugai and Temucin and the second by Carakai-lingku, Senggun-bilge, Ambakai and Kutula. Despite efforts by the Tayci dynasty to prevent Temucin's rise to power, Temucin gathered a large band of supporters who proclaimed him han or kahan of an independent confederation. Following the unification of all the steppe peoples under Ghengiz Khan, this confederation was named after the Manghol (Mongol) tribe in 1206, and thus the name took on a far broader meaning.

    See E.Haenisch, Mogolların Gizli Tarihi, Turkish translation by A.Temir, T.T.K. 1948, pp.275-278; B.Spuler, Mittelasien seit dem Auftreten der Türken, p.199 ff. Handbuch der Orientalistik, vol.V, ch.5, Leiden-Köln, 1960.

23. Walter J.Meserve-Ruth I.Meserve, Theatre for Assimilation: China's National Minorities, Journal of Asian History, Vol.13, No.2,Wiesbaden 1979, pp.95-120.

24. Major works on the subject of the Islamic ban on pictorial art: Thomas W.Arnold, Painting in Islam, a Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture, Oxford 1928; A.J.Wensinck, Sura, The Encyclopedia of Islam, Vol.4, pp.561-563, Leiden-London 1934; C.A.C.Creswell, A Bibliography of Painting in Islam (in Art Islamique, I, Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire, Cairo 1953); Rudi Paret, Textbelege zum islamischen Bilderverbot (Das Werk des Künstlers, Hubert Schrade zum 60, Geburtstag, pp.36-48) Stuttgart, 1961; Rudi Paret, Das islamische Bilderverbot und die Schia (Festschrift Werner Caskel), Leiden 1968.

25. M.Ş.İpşiroğlu, Islamda Resim Yasağı, Istanbul 1973, p.23.

26. The finest examples of this type of manuscript are "Kelile and Dimne" and "Makamat." of Hariri. The first of these consists of satirical fables said to have been written by a Brahman scholar named Bidpay. They relate the adventures of two jackals named Kelile and Dimne. Makamat by Hariri was extremely popular among the Arabs for the ingenuity of its language, with a witty use of simile, metaphor, allusion and other plays on words. The well loved hero Ebu Zeyd is a happy-go-lucky, self-willed character, whose jokes and escapades were widely related among the common people. According to R.Ettinghausen, he is the literary reflection of the mid-12th century bandits known as ayyarun, who in the major cities of the Islamic world, particularly Baghdad, single-handedly flouted the law for the sake of righting social wrongs (R.Ettinghausen, Arabische Malerei, Genf 1962, p.82).

27. M.Ş.İpşiroğlu, Saray-Alben, Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, Bd.VIII, Plate LX, 94, 1964; F.Çağman-Z.Tanındı, Topkapı Sarayı Müzesi Minyatürleri, Istanbul 1979, Illustration 23.

The originals of the Siyah Kalem pictures are in Topkapı Palace Library, with the exception of one, Plate 54, which is in the Freer Gallery of Art in Washington.

Apart from Plate 1, which has been scaled down to fit the page, all the illustrations are full-size reproductions of the originals. Measurements are given in centimetres.

DAILY LIFE

1. Full page from the Palace Album *(49.6 x 33.4), H. 2153, p.39b.*

2. Nomad Camp *(36.4 x 19), H. 2153, p.8b.*

Daily life is depicted in detail in this composition of several scenes arranged in two rows. Two men, one white one black, in the upper left corner are conversing as they wash laundry; food is cooking in a large pot next to them, while the cook crouches down blowing the fire, and there are dishes and utensils on the ground; the third scene consists of three spears leaning against one another, from which hang arrows, a bow, two waterbottles and a hose; below this is a scrawny half-naked man with his possessions in a heap in front of him, and next to him a uniformed man busy with his harness; in the centre are a pair of hunting dogs romping; and in the bottom left are grazing horses.

Siyah Kalem gives no indication of the location or surroundings. He draws human beings with blunt realism, but isolates them from their surroundings in the process.

The two grazing horses are a motif which deserves particular attention. The animals are side by side, but facing in opposite directions. Their limbs and joints are intertwined in strangely distorted attitudes. Their bodies, rumps, heads and elongated necks form a conglomerate motif similar to the zoomorphic designs of Scythian metalwork. The two dogs playing together, and the figure blowing the flames are both motifs influenced by the traditions of steppe art.

3. A Nomad Leading his Horse by the Reins *(25x13.6) H. 2153, p.118b.*

Among the Siyah Kalem pictures is a whole series depicting scenes from steppe life in minute detail. The nomads' clothes, headgear, artifacts and weapons are drawn with convincing realism. Since they confirm the limited written sources of information about steppe life, it would not be presumptious to view the drawings as first-hand documents. In C.P.3 the nomad has hung a nose bag over his arm, and is leading his horse by the reins. He has suddenly stopped to look back at the horse which seems reluctant to proceed. He is wearing the customary garb of the Central Asian nomads: baggy salvar trousers under an ankle-length robe. On his feet are carik, and on his head a loosely wound Turkestan turban.

Although the horse is depicted from the side, one of its feet is shown from the front and above, and another from behind and below; an abstract device representing the motion of walking. The animal's body, ribs and mane are emphasised by bands of shading following the contour lines.

The picture is badly worn, with patches of foxing. The face of the nomad has been effaced and there is a rectangular patch between the two figures where the leaf has been repaired.

4. Halt *(20.3 x 16.5) H. 2153, p.38a.*

This painting depicts nomads halting during migration. A black-bearded man seated on the ground is scouring a cooking pot held between his knees. He faces another man seated cross-legged who is hammering a stake into the ground, his body tense with the effort, his eyes staring from their sockets as he prepares to bring the mallet lifted in his right hand down on the stake held in his left hand. This scene merges with another above, most of which was lost when the scroll was cut so that it is impossible to tell what it depicted. All that can be seen are two pots fitted one inside the other, a grater, a stick, two bare feet and a hand holding a large lid by the handle.

5. The Stubborn Donkey *(26 x 14.7) H. 2160, p.14a.*

A donkey which is refusing to walk is being pulled by one man, who has tied a long sash around its neck, and pushed by another who has got a grip of its neck and tail.

The Siyah Kalem pictures were scroll paintings, illustrating stories told aloud at gatherings. The texts of these stories have not survived, but in the literature of later periods we frequently come across metaphors and proverbs, and it seems highly probable that this picture illustrates a proverb widely used among the people of Central Asia.

6. Wandering Dervishes *(26.1 x 14.2). H. 2153, p.55a.*

Among the scenes of daily life, we frequently see wandering dervishes begging for a living. Judging by their poor appearance the four figures standing side by side are clearly dervishes. The dervish sheikh is riding a donkey, while two dervishes support him by the arm on either side, forming a triple group in the centre. The sheikh seems oblivious of his surroundings, staring blankly into the distance. The others are looking back at a man carrying a paralysed woman on his back and trying to catch up with the dervishes so that the sheikh can speak an incantation for her recovery.

The voluminous folds of the clothes are distinctive, reminiscent of the graphic use of lines in clothing in western Gothic art. This resemblance should not be regarded as coincidental. The rapid rhythm of falling parallel lines seen in both Gothic art and Siyah Kalem's pictures derives from Hellenistic art. However, this treatment of line became a vehicle of two very disparate concepts of form, with the result that it developed in different, even contradictory directions. In Gothic art, the flow of the folds of fabric parallelled the rising movement of cathedrals towards the sky, attempting to disperse the integrity of the mass, disguising its ponderous weight. Siyah Kalem, on the other hand, employed lines to emphasise the mass, forming heavy bags spilling downwards and enfolding the body in swirling bulges.

7. Nomad Family *(24.5 x 13.8). H. 2153, p.23b*

Family life is also displayed in this series of pictures. Here the father is feeding the donkey. The children encircle

their mother, one watching the donkey, the others clinging to her asking for something. Rural life is not idealised in Siyah Kalem's world. Even in this tranquil family scene, depicted with wry humour, Siyah Kalem retains a firmly realistic grip.

8. Nomads Leading an Ox *(25.2 x 16.2). H. 2153, p.38a*
Two people are dragging an ox along. One has tied a length of cloth around its neck and is pulling it, while the other has grasped its tail and is pushing it from behind. The man at the back wears a tall felt cap and has a beard. The face of the other figure is worn and cannot be seen, but from the head shawl it is evidently a woman. Otherwise the costumes of men and women are identical. As we see in Plate 7, the women wear a bulky ground-length robe with heavy folds over salvar trousers, and wrap a shawl - generally of a contrasting colour - over their heads and shoulders.

9. Nomad Grazing his Horse *(25.5 x 16.3). H. 2153, p.84a.*
In this scene of a nomad grazing his horse, the two figures are moving in contrary directions, the nomad with one foot in the air is turning anticlockwise using his staff as a pivot and pulling the horse towards him. The horse, meanwhile, is turning its head to the right. The horse's head has not been drawn from a single angle: the mouth and nose are seen from the side, but the forehead, eyes and jaw are in three-quarter profile. The combination of different angles of vision to impart movement to the head has all the abstraction of a Picasso. The animal's feet, too, have been depicted from different angles, alternately above and below. Movement is not suspended momentarily, but shown at different stages of time.

10. Horse and Nomads Seeking Grazing *(26.4 x 16.7). H. 2153, p.113a*
The horse has got its nose to the ground seeking grass amongst the stones, while the nomads look on curiously. Here again the artist uses an abstract device to convey the act of walking, the hooves shown alternately from above and below.

11. Fragment from a Caravan Scene *(15.6 x 19). H. 2153, p.54a.*
The nomad riding a camel is seen from the rear. The rider has abruptly swivelled the top half of his body around, and is swinging a rope over his head. Only the head and one leg of a second harnessed camel can be seen entering the scene to the right. Does the second camel have a rider to whom the first man is signalling, or is he swinging the rope as a lasso to catch a riderless camel? Since the picture has been cut on all four sides, this is impossible to determine.

12. A Falling Stone *(26.5 x 16.5). H. 2153, p.105a*
Siyah Kalem's world is under threat from invisible natural forces which control the fate of human beings and expect sacrificial offerings. The scene is of two travellers in rocky terrain. A rock has fallen on the head of one, striking him to the ground, where he lies prostrate. His turban has fallen off, his face is drawn with agony. His companion stands aghast, a mental state which is expressed by Siyah Kalem with a gesture common in the East: he is biting the finger of one hand, and clutching his head with the other.

13. Two People by Candlelight *(24 x 15.7). H. 2153, p.65a*
In this night scene are two people, one carrying a large heavy box, and the other lighting his way with a candle. The second is holding the candle up high splaying the light beam on the first. The second man is in shadow behind the light. This masterful use of light and shade is astounding. The connection between light and shade explained in the 16th century by Leonardo da Vinci in his "Treatise on Painting" and applied in his works was being skilfully used by Chinese artists as early as the 13th century. We may therefore view the shading in Siyah Kalem as an extension of this tradition.

14. Untying a Rope *(25.1 x 16). H. 2153, p.73b*
A composition of two figures. The man on the left is pulling a rope through a ring fixed in the ground. The second man is holding the other end of the rope between his palms and has one foot pressed on the implement holding the ring. There is a weight hanging from the end of the rope.
Between the two figures is a gnarled tree trunk with shoots sprouting from its base. When Siyah Kalem wishes to indicate the location of his figures, he incorporates some abstract naturalistic elements rather than illustrating a real setting.

15. Group of Three Figures *(24.7 x 17.5). H. 2153, p.38b*
The central figure is a nobleman riding a donkey. A man who seems to be his servant is walking behind carrying a heavy rectangular object. It is not clear whether the third man to the left belongs to the party or is just a passer-by. The distinctive headgear and footwear are similar to those in Plate 14. There are unusual patterns on the edges and summit of the headdresses, indicating the wearers' profession and rank.

16. Performance *(33.4 x 22.3). H. 2153, p.152a*
The idea of some connection with the theatre is suggested by Siyah Kalem's pictures. The high proportion of scenes showing people in conversation or argument and the resemblance of the figures to masked players imply a connection with the theatre. The figures stand on the surface of the picture, in a scene without depth, one by one and side by side, linked by looks and gestures. Of the two figures at the side in this scene, one is short with a round smiling expression, the other tall, thin and vigorous, with a pointed nose and tall pointed hat. They bear a significant resemblance to *Karagoz* and *Hacivat*, heros of the shadow play. The elderly black woman with the wrinkled face in the centre is similar to the *baci* we know from the *Karagoz* plays. The long soft spiralled object she holds is unidentifiable, perhaps laundry she has wrung out, or a large lump of dough.

17. Display of Respect *(24.9 x 17.5). H. 2160 p.10a*
This scene gives us insight into the class structure of Turkestan during the Timurid period. A cleanshaven young man is respectfully holding out a potted plant to a person of importance. The young man is on his knees in an attitude of servility, as if ready to leap up. The other is sitting in a relaxed position, his arms grasping his knees and leaning back against a third man standing behind him. The headdresses of each indicate their status in society. The man presenting the plant is wearing a felt cap decorated

only by a metal finial. The seated tribal chieftain is wearing the Turkestani *kavuk* with a turban wound around it as worn by the upper classes in Transoxania. The gilding around the edge and at the crown of the hat worn by the standing man indicates that he is a high ranking official of the middle classes. The gilding on the plant and pot imply that rather than being a real plant, this may be an ornament made by a goldsmith.

18. Conversation *(25.7 x 18). H. 2153, p.92b*
Siyah Kalem's pictures are not descriptive but explanatory. Without the narrative to which they belonged we can not understand their subject-matter. Here two people are approaching a man sprawled on the ground. The excessively long sleeves falling in ample folds are a striking feature of this picture. They hide the hands of all three figures, apart from the right arm of the figure on the left, who has pulled back his sleeve to grip the staff. The figures are linked by gestures, and especially by looks.

19. Group of Three Figures *(27.5 x 16.7). H. 2153, p.37b*
Again two people are approaching a third seated on the ground. Their cheerful expressions are the most arresting feature of this picture. Siyah Kalem's subjects are rarely happy! The artist likes contrasting colours, and inserted one black-skinned figure between two white in Plate 18. Here, however, all three are not only black, but the two figures at the side are also dressed from top to toe in black. The contrast lies here in the red robe worn by the woman in the centre. The two contrasting colours most often chosen by Siyah Kalem are blue and brick red.

20. Visit *(25.7 x 16.7). H. 2153, p.38a*
Once again a visit is the subject, this time the visit of two people to a sage. All three are seated on the ground, one of the visitors facing the sage, the other behind the first. As the main figure, the sage is set slightly apart from the other two. Their dark skins and facial features suggest they might be Indians. The stage lighting illuminates the figures from below, and they stand out like sharply defined blocks from the picture's surface. The elderly sage seems as if mysteriously illuminated by an inner light: his body becoming steadily lighter towards the head, which is semi-transparent.

21. Wandering Dervishes *(23.5 x 20.4). H. 2153, p.129b*
Two wandering dervishes, one crouched on the ground, the other standing with a begging cup hanging from his wrist. Their facial expressions and gestures indicate that they are arguing. Instead of the long scarf or jacket usually worn by dervishes, they have long-haired fur capes over their naked shoulders. (For further information about dervish dress, see Saray-Alben, Steiner-Verlag 1964, p.94). Unfortunately, their faces are partially obscured by worn patches.

22. Discussion *(25.6 x 17.7). H. 2153, p.128a*
A man with blue eyes and red hair is in deep discussion with a black man. Both are dressed in nothing but short skirts and long scarves draped over their naked shoulders and arms. Both wear gold bracelets on their arms and gold chains around their ankles. The staffs in their hands are embellished with rings and bells, and they wear similar ornaments around their necks. In addition the black man has rings through his nose and ear.

23. Encounter *(26.7 x 20). H. 2153, p.38b*
Siyah Kalem attaches as much importance to hands and feet as to faces, as we see again in this picture. Under the rigorous conditions of steppe life, these limbs were a vital source of strength. One of the figures is depicted from the rear, the other faces us. They are walking in opposite directions, and seem to have met on the road. As with the horses, the fact that they are walking is represented by means of showing one foot from above, the other from below. They are dressed in animal furs, which clearly have a special meaning in Siyah Kalem's world. While those in Plate 21 were long-haired (fox perhaps) and had been fashioned into waist-length cloaks, these still bear the head and claws and have been thrown over their shoulders. The valuable leopard and tiger skins are depicted in all their splendour. One of the men wears a cap of matching fur. The bag he carries is decorated with metal attachments and fringes, unlike the plain begging cup shown in Plate 21.

24. Performance *(35.5 x 19.3). H. 2153, p.90a*
This picture shows an entertainer performing. The black man in the centre of the group is biting on a hard object held between his teeth. The figure facing him is holding his knee with one hand and his beard with the other, as he stares in astonishment. The elderly woman to the left also looks astounded. Holding her stick with both hands, she is leaning forward avidly to watch the display of skill. The woman wears a robe of a single piece of fabric arranged in ample folds, whereas the two men crouched on the ground wear nothing but short skirts. The anatomy of the naked parts of their bodies, particularly the joints and muscles are drawn in detail. They sit in opposite directions, and we see both from diverse angles.

25. Performance *(19.7 x 13.1). H. 2160, p.89a*
Here is another scene from a performance. Two people are simultaneously displaying their skills to one another. The figure to the left is seated on the ground with his legs splayed apart, trying to pull his tongue as far out of his mouth as possible. The other is perched on a three-legged gilded table, lifting one leg in the air in an attempt to get his foot into his mouth. To keep his balance, he has entwined his left foot round the legs of the table. Particular attention has been paid to juxtaposing contrasting colours in this picture. One man is black, the other white, and the former is wearing a red robe with a bright blue lining, the latter a black robe with a red lining.

26. Balancing Act *(10.2 x 18.5). H. 2153, p.23a*
A man of almost gigantic stature has wound one leg tightly around a long pole, to which he is clinging with both hands. The toes of his other foot rest on the ground as if he is getting ready to spring up. His weight is dispersed all around his body, so there is hardly any load on his foot. Siyah Kalem's pictures sometimes give the impression that the artist is playing with light as a means of arousing different responses from the audience. In this picture the light comes from behind, as in the shadow plays. The figure forms a dark patch on the surface of the picture, as if it had been cut out with scissors. Only the face and head are mysteriously transparent, like that of the sage in Plate 20.

27. Conversation *(17.9 x 12). H. 2153, p.140a*
Two dark-skinned figures, perhaps Indians, sit face to face engrossed in conversation. Again the lighting is

reminiscent of that of the shadow theatre. The light falls from behind so that the figures form dark shadows on the surface. The drawing's power of expression is therefore concentrated on the outline, to which the eye is initially drawn. But close examination shows that plays of light disperse the dark shadows here and there, revealing the anatomy of their bodies. These figures, too, are wearing short skirts and are naked above the waist apart from long narrow scarves wound about their necks and arms. They are wiry, agile figures with flexible limbs. One is shown in three-quarter, the other in quarter profile. The figure on the left is seated with his legs crossed; the other rests one knee on the ground and holds a long staff with both hands, the right hand towards the top, the left towards the bottom. The vigour of their movement suggests that they may be performing an act.

28. Crouching Giant *(12.5 x 12.5). H. 2153, p.27a*
An elderly black man with wrinkled face and white beard has collapsed heavily to the ground, where he sits bunched up. His hands and feet are thick and bulging. His claw-like feet and legs are splayed apart as if grasping the earth, which although it never appears in Siyah Kalem's pictures always makes its presence felt. Lost in thought, he rubs his foot with one hand and holds his long beard with the other. He wears a tiger-skin cap, a short skirt and long scarf.

29. Musicians, part of Plate 30 *(26 x 15.7). H. 2153, p.37b*
Two figures sit facing one another, one playing a string instrument, the other clapping his hands. Their open mouths and the taut lines of their faces indicate that they may be singing. As in many Siyah Kalem pictures, the colour contrast is striking.

30. Dancing Shamans *(24.8 x 18.5). H. 2153, p.34b*
Two sturdily built, dark-skinned men are prancing with a vigour that seems instinctive. The movement begins with the figure on the left: the lower half of his body is shown in full back, while the upper part has suddenly swivelled around so that we see his head in profile. His arms are spread out and he is waving short scarves in the air. This rotating movement continues in the right-hand figure, who we see in full front, but he is balanced on the ball of one foot as if just about to swing around and turn his back on us. The revolving motion of the figures is echoed by the waving scarves. The distortion of the limbs - one foot is shown from above, the other from below, and the elbow and wrist of one arm are twisted backwards - underscore the gyrating motion of the bodies. Siyah Kalem does not depict momentarily suspended motion, but a series of instants in the course of motion.

31. A Lion Fight *(28.5 x 15.8). H. 2153, p.29b*
Displays of heroism occur twice in the Siyah Kalem pictures (Plates 31 and 32). In both cases, the hero is a young man of slim build, unlike the other figures we have seen. In this picture the hero is mounted on the back of a fire-breathing lion, struggling to vanquish it. The flames have set alight to the cape he is wearing. The other scenes in the picture are quite unconnected. There is a dancing figure, another drinking, another talking, and among them a robed woman crouching with a staff in her hand. They are arranged side by side as if they were draft sketches.

32. Battle with a Demon *(26.5 x 17.9). H. 2153, p.64b*
The hero has lifted the demon upside down and is violently banging his head on the ground. To the right is a naturalistic composition indicating that the scene is taking place in the open air: a tree stump showing the rings, entwined roots, docked branches, and gnarled bark.

33. Two Figures *(12.6 x 17.2). H. 2153, p.29a*
A man and a woman, both of the ruling class, are walking side by side. The man is wearing a Turkestan headdress and turban, whose ends hang down on either side. He leans on the staff which he clasps tightly. The woman also leans on a staff, but she holds it beneath her cloak so that we can only see the tip resting on the ground. This is an attitude which occurs frequently in the Siyah Kalem paintings, and imparts a credible weight to the figures.

34. Women in Conversation *(12.7 x 12.1). H. 2153, p.52a*
Two women are seated on the ground, bunched up in the voluminous folds of their robes. Although the two figures have been drawn side by side on the two-dimensional plane of the paper, the fact that one is smaller than the other, as in Plate 33, indicates that perspective was not entirely foreign to Siyah Kalem.

35. Men in Conversation *(15.7 x 25.4). H. 2153, p.38b*
Two members of the upper class are engaged in conversation. Both are impressive figures of tall burly stature, apparent even under the multiple folds of their robes. The hands of the man on the right are hidden under the long bulging sleeves. The cuffs and sleeves are so wide that when the man on the left lifts up his hand, his entire arm is revealed. The feet of the latter are conspicuous: grasping his staff tightly and leaning with all his weight on it, the soles of his feet can be seen. Siyah Kalem does not always restrict himself to a single viewpoint, but often depicts his subject from varying angles, as in Plates 3 and 9.

36. Priests in Argument *(18.9 x 27.9). H. 2153, p.106b*
When Siyah Kalem wants to show his figures at close quarters, he lines them up on the paper facing the audience. In these pictures, the surface of the paper forms the background (as in Plates 16 and 44/45).

37. Man Carrying a Chest *(19.8 x 25.7). H. 2153, p.33a*
A well built man is carrying a heavy chest (or possibly a slab) above his head. His legs are splayed apart, his muscles bulging, and his whole body tense with effort.

SIYAH KALEM'S SYSTEM OF BELIEF: DEMONS

Demons feature prominently in the system of belief depicted by Siyah Kalem. With their fearsome faces, protruding fangs, horns, animal skins, and long tails often with a monster's head at the tip, these are creatures of imagination. They were undoubtedly conceived under the influence of the monster imagery originating in Indian Buddhism, but imaginary though they are, they are imbued with a realism unparallelled in Buddhism. Siyah Kalem's demons are the product of an animist faith foreign to the ethics of the major religions. They have nothing in common with either the good and bad spirits of Buddhism, or the angels and devils of Christianity and Islam. These beings are beyond good and evil and cannot be comprehended by a system of belief which distinguishes between earth and heaven. These grotesque yet powerful beings are the product of a pagan imagination which both demonises and attempts to restrain the mysterious forces of nature in a world inhabited by spirits. We may assume that the system of belief which we encounter here is in close affinity to Shamanism, a religion widely practised by the peoples of Central Asia.

Siyah Kalem's demons are tall and strong. They are ready at any moment to expend their accumulated energy. Their behaviour is very similar to that of human beings: they quarrel, play musical instruments and dance, drink, spin thread, fell trees, cast spells, steal horses, and sacrifice horses to an unknown god. Their clothes, too, are similar to those of people. They wear short skirts with scarves over their shoulders, and wear gold ornaments and bracelets on their arms and legs. When they dance, they wave short scarves in the air just like people. Their bare feet and legs differ in no respect from those of human beings.

This similarity extends to every part of their bodies and even their faces, suggesting the possibility that what we see are actually people disguised as demons for the purpose of controlling natural forces and curing sick people and animals.

There can be no doubt that Siyah Kalem learned his masterful brush drawing from the Chinese, but used it as the vehicle of a realism remote from the influence and aesthetic values of Buddhist humanism.

38. Tug of War between Demons *(33 x 25). H. 2153, p.37a*

Two demons are pulling with all their might for possession of a long twisted cloth, which is wound around the throat of one, and the arm of the other. Two people at the left of the picture look on with horror and apprehension. Siyah Kalem generally arranges his figures side by side, none obscuring another. This is the first time that we see two figures so close together, one behind the other and gripping his shoulders, so that the two form a single block. The rock at their feet seems as if broken off from the block.

39. Demon Carrying off a Man *(16.5 x 27.6). H. 2153, p.101a*

40. Threatening Demon *(15.6 x 27.3). H. 2153, p.48b*

41. Two Demons Taking a Sick Donkey *(35.4 x 27). H. 2153, p.27b.*

42. Demon Carrying off a Man *(18.9 x 27.6). H. 2153, p.129b.*

43. Demons Cutting Timber *(34.5 x 25.7). H. 2153, p.141a*

In the centre of the picture is a gnarled tree trunk with cracked bark. Two demons are sawing the trunk vertically in two. A half-seen figure at the top of the picture is crouched beside a cut log. As so often in Siyah Kalem's pictures the two figures facing one another are depicted from front and rear respectively. One is down on one knee, the second has rested his foot against the tree for support.

The picture has been cut down to frame the woodcutters, so that we only see the lower part of the third figure. Like Plates 4 and 44/45 this picture demonstrates that these were not individual pictures in their own right, but cut from a scroll.

44/45. Dance of Demons *(48.5 x 22.2). H. 2153, p.64a*

Two demons are prancing in the centre, while musicians keep rhythm with castanets and cymbals. We see one from behind the other from full front. Both are pivoting on their own axis, that of the right-hand demon marked by the foot on which he rises on tiptoe, and that of the left-hand demon by the end of the scarf waving above his head. Everything in this picture is in motion: the scarves tossing in the air, the flying skirts, the lines of the face and abdominal muscles, and the toes. The musicians crouched on the ground participate in this movement, which as usual Siyah Kalem expresses by means of distorting the limbs. In view of this distortion, which defies the rules of naturalistic art, Siyah Kalem's art can be said to have its own unique system of composition.

This scene almost certainly depicts a religious ceremony to invoke or exorcise spirits. The participants are imitating the spirits and all wear demon masks, apart from one, who has removed the mask to reveal his breathing face. They dance until they fall into a trance.

An interesting feature of this picture is the twelve-pointed star in the centre of the picture between the two dancers. Although the lines are very faded, it can still be clearly discerned. There must be some mysterious significance in this geometric shape. When the lines are extended we get a composition linking the eyes, navels, feet and other parts of the body regarded as focal points of power in Shamanism to a knot motif (a magic sign among the Mongols) flying in the air between the two dancers. The way in which the artist has kept strictly to symmetric principles in a picture showing such vigorous motion is remarkable. To what degree the picture owes its symmetry to the star in the centre of the picture we have no way of knowing, because most of it has been cut away, as we can see from the half-visible figure in the top right-hand corner.

46. Demons at a Social Gathering *(33.8 x 15.6). H. 2153, p.112a*

Three demons are spaced across the paper, linked by glances and gestures. Two are seated on the ground, while the third stands to one side. The left-hand demon is playing a string instrument (a type of violin used in Indian music), while his companion has filled a cup with liquor from a jug and is handing it to him. The scrawny demon at the far right holds his hands over his ears as if intimidated by the sound of the music. This third demon not only differs from the other two in scale and build, but is quite unlike any of

Siyah Kalem's other demon figures, suggesting that it might be a later addition to the picture.

47. Two Demons and a Mongol Knot *(23.7 x 17.4). H. 2153, p.34b*

At first glance the eye is drawn to the knotted cloth hanging in the air above the two seated demons, and to the metal instrument consisting of interlocking rods with a knob at one end and a chain at the other lying on the ground in front of them. Chains, metal rings, rods, animals' feet attached to rings and cords, ropes, long narrow strips of cloth... these are all instruments of witchcraft and frequently appear in Siyah Kalem's pictures. Animals are sometimes led by cloths tied round their necks instead of ropes. People and demons tie such cloths around their necks and arms, and wave them in the air as they dance. In some pictures they are tied together to form what art history terms the Mongol knot motif. In Plate 44/45 these knots toss in the air to the frenzied rhythm of the dance. Here, however, the knot is suspended motionless in space.

48. Quarrelling Demons *(23.7 x 19.3). H. 2153, 37b*

49. Demons Being Bound *(26.1 x 18.7). H. 2153, p.31b*

Two demons kneel at the right-hand side of the picture, one facing towards, one away from us. The demon facing us is tying the hands of the other with black cord. To their left another demon with his hands tied lies comatose. We are seeing a spell being cast. Magic is closely related to the act of tying. The spell is frequently cast by tying a knot, and can only be reversed by untying it. The expressions "spellbinding" and to "undo a spell" are still common today.

50. Demon Stealing a Horse *(15.3 x 19.6). H. 2153, p.38a*

THE SCHOOL OF SIYAH KALEM

51. Demons Spinning Thread *(20.8 x 19.4). H. 2153, p.39b*

Two demons crouch on the ground. One is spinning thread, his left hand around which the thread is wound lifted into the air, his right hand turning the reel. The thread descending vertically through the centre point of his head emphasises the axis of his body. The other is holding a drinking goblet with a string attached to the lid.

This picture is not by Siyah Kalem himself, but by an artist of his school. The ugly faces, hairy bodies, horns and tails which give them the appearance of half-human creatures do not have the convincing realism of Siyah Kalem's demons. They are reminiscent of Chinese painting, leaving an impression of decorative motifs drawn on silk, in a style which softens the harsh contrast of black and white.

52/53. Sacrificial Scene *(49.6 x 20). H. 2153, p.40b*

Again drawn on silk in a soft decorative style, the pale contours, and the way the figures fade into one another under the caressing light, indicates that the scene is taking place in twilight. This is a savage cult scene. A white horse has been sacrificed, the animal's head is on the ground, and the demons are fighting over the blood-stained limbs of the carcass. Pairs of demons are fighting in the centre of the picture and to the right. At the left a demon is holding a leg above his head and is about to bring it down on the head of a demon crouching beside him who is frozen from fear, and holding up his arms in an attempt to defend himself from the attack. Two people in the upper left of the picture are watching the scene from behind a hillock. Only the heads of these two shadowed figures can be seen. One of these has lifted his hand as if in remonstration.

Here again the demons are half-animal, half-human with horns, animals skins, tails like horsetails. Their hands, feet and above all their faces are their most human aspects. As in all the Siyah Kalem pictures of demons, they might be people dressed as demons. Faces with black eyebrows, blue eyes, long hair and beards stand out among the rest.

54. Demons Drinking and Playing Musical Instruments *(22 x 14.6), Freer Gallery of Art, Washington, no.37.25*

This picture in a subdued, decorative style is similar to Plate 46, with minor variations.

Here the jug held by one of the demons is made of porcelain, and bears the dragon motif which helped to date the Siyah Kalem pictures. The demons' feet are tied to metal rods, and below them are some of the instruments of magic seen in Plate 54. The third figure which appears in Plate 46 is missing here.