

DIFUZIJA FLORALNOG STILA U ANADOLIJI I OSMANSKOM CARSTVU¹

Walter B. DENNY

Prijevod: Fatima KADIĆ

SAŽETAK: Članak “The Diffusion of Floral Style in Anatolia and Ottoman Empire” uvaženog profesora Waltera B. Dennyja, jednog od najvećih svjetskih stručnjaka za historiju islamske umjetnosti općenito, a posebno za oblasti islamskih tepiha i tekstila, govori o širenju osmanskog dvorskog floralnog stila širom Osmanskog Carstva, njegovim geografskim rutama, ali i svim slojevima društva od dvorskog do seoskog i nomadskog okruženja. Jedan od najprepoznatljivijih simbola ovog stila je i karanfil koji je putovao od osmanskog dvorskog brokata do anadolijskog seoskog ćilima, stigavši tako i do bosanskog ćilima u svojoj geometriziranoj i stiliziranoj formi.

Naučna istraživanja na polju tepiha, ćilima i tekstila, kao grane islamske umjetnosti, kod nas su toliko rijetka, a znanje o najnovijim dostignućima potpuno je nedostupno da sve što neko kaže da je istina u ovome polju, kod nas i prolazi kao istina. Još uvijek se kroz javni diskurs provlače netačne i, u naučnom svijetu, decenijama ranije derogirane teorije o prisustvu motiva “majke božice” na ćilimima, što je, kako će nam profesor Denny u ovome članku naučno utemeljeno objasniti, potpuna izmišljotina. On dokazuje da je motiv koji su u naletu New Age filozofije zapadni autori protumačili kao “majku božicu” samo stilizirani i geometrizirani motiv karanfila. Koliko je ovo znanje važno dizajnerima džamijskih prostirki nije potrebno posebno naglašavati.

Ključne riječi: islamska umjetnost, osmanski floralni stil, tekstil, tepih, ćilim, motivi, eli belinde, karanfil

Vertikalna nasuprot horizontalne difuzije

Kao dvorski fenomen sa posebnim dinastičkim asocijacijama, svjesno razvijen da pomogne uspostavu osmanske kulture i da bude osmanski brend, floralni stil imao je dubok utjecaj na širi spektar osmanske umjetničke produkcije izvan dvorske sfere na dva različita načina. Šireći se horizontalno, stil je usvojen u različitim provincijalnim umjetničkim centrima koji su proizvodili komercijalne verzije

dvorom inspirirane luksuzne robe za rastuće tržište i unutar i van Carstva.

Floralni stil prenosio je asocijacije na tradiciju, dvorski patronat, luksuz i visoki ukus u provincijske keramičke manufakture Dijarbekira i Damaska, jer su ti gradovi popunjavali prazninu na tržištu koju je uzrokovalo naglo propadanje Iznika kao centra za izradu keramike. (Raby, 1978) Kad su Epir i Hios postali centri komercijalnog veza i tkanja svile oni su, također, usvojili brend floralnog stila čiji

prestiz je pomogao prodaju luksuzne robe na domaćem i međunarodnom tržištu. (Atasoy et al., 2001:172-175; Krody, 2006) Nakon što su ateljei za tkanje tepiha u Kairu izgubili podršku istanbulskog dvora, okrenuli su se komercijalnoj proizvodnji tepiha s takozvanim dvorskim dizajnom u kome je floralni vokabular igrao najvažniju ulogu.²

Istraživanja u području tekstila otkrila su zadivljujuće bogatstvo umjetničke inventivnosti koja je potekla

¹ Originalni članak: Walter B. Denny, “The Diffusion of Floral Style in Anatolia and Ottoman Empire”, Walter

B. Denny and Sumru Belger Crody, *The Sultan's Garden: The Blossoming of Ottoman Art*, The Textile Museum,

Washington, D.C., 2012, str. 29-34.

² Prvu veliku studiju izveli su Ernst Kühnel i Louisa Bellinger (1957).

iz ove horizontalne difuzije. Moguće je da su se poznati, široko zastupljeni krupni vezovi s bijelom podlogom i vokabularom osmanskog floralnog stila iz 16. stoljeća, koji su sačuvani u velikom broju i opsežno izučavani i izlagani, proizvodili u komercijalne svrhe u području sjeverozapadne Grčke i južne Albanije, čije je historijsko ime bilo Epir, te u osmanskoj prijestolnici te provincije, Janjini.³ Umjetnici egejskih otoka također su razvili lokalnu tradiciju veza koja se uveliko oslanjala na floralni stil; ustvari, i komercijalna i domaća tradicija vezenja širom Osmanskog Carstva, koju prakticiraju i muslimanski i nemuslimanski narodi, i dalje pokazuje utjecaj floralnog stila 16. stoljeća sve do danas. Vremenom su domaći vezovi počeli odražavati bezbroj lokalnih stilova koji su iznikli iz originalnih dvorskih prototipova.

Drugi oblik difuzije floralnog stila bio je u suštini vertikalni – to jeste, floralni stil nije se širio Carstvom samo horizontalno (geografski) tržištima luksuzne robe koja su služila bogatim klasama, nego se kretao i vertikalno nivoima socijalnog i ekonomskog raslojavanja. Na kraju je prodro u tradicionalne, davno uspostavljene i vrlo raznolike lokalne umjetničke tradicije sela i nomadskih kampova gdje su tepisi i tekstil tkani od vune predstavljali osnovne vidove umjetničkog izražaja.

U tom smislu, umjetnost tkanja tepiha jedinstvena je u spektru svjetskih umjetnosti: nijedan drugi tehnički utemeljen medij u ljudskoj historiji ne pokazuje toliki nivo umjetničke kreativnosti i patronata

širog čitavog hijerarhijskog spektra socijalnih i ekonomskih klasa od najviših slojeva istanbulskih kraljevskih porodica i dvorskog plemstva do najskromnijeg anadolijskog seoskog ognjišta ili nomadskog kampa.

Četiri nivoa tkanja prostirki o kojima su govorili Kurt Erdmann i Jon Thompson – dvorska tkanja, komercijalna tkanja, seoska tkanja i nomadska tkanja – imaju zajedničke tehnike i historiju. (Erdmann, 1977; Thompson, 1983) Tkanje tepiha možda je izvorno nastalo u nomadskom kontekstu u vremenu mnogo ranijem od onoga iz koga imamo bilo kakve preživjele primjerke, ali od samog početka prostirke, i čvorane i klječane, tkale su se u različite praktične svrhe širom cijelog društvenog spektra, s patronatom u rasponu od raskošnog kraljevskog poklona do skromnog artefakta dizajniranog da se koristi u nomadskom šatoru u kome je tkan.

Ako možemo shvatiti koncept toga kako se umjetnička forma duboko ukorijenjena u nomadski način života, koja koristi repertoar dizajna pod snažnim utjecajem geometrijske prirode samog medija tkanja, mogla naknadno transformirati u dvorsku umjetničku tradiciju – koja je bila rezultat takozvane “revolucije dizajna tepiha” iz petnaestog stoljeća – onda je sasvim logično da možemo shvatiti i suprotno: difuziju dvorskog dizajna u tkalačke tradicije ruralnih područja i nomadskih kampova.⁴

Floralni stil na seoskim i nomadskim tkanjima Anadolije dobro je evidentiran. Proizvodi određenih tkalačkih centara – ponajviše seoski tepisi i ćilimi koji se danas pripisuju

trgovačkom centru Karapınar smještenom u provinciji Konja – usvojili su floralni vokabular s entuzijazmom i iznimnom umjetničkom kreativnošću. Među sačuvanim primjercima možemo pratiti stilističku putanju kroz nekoliko stoljeća floralnog dizajna na “Kara Memi” prostirkama centralne Anadolije.⁵

Na mnogim malim molitvenim tepisima koje pripisujemo mjestu Ladik u provinciji Konja nalazimo doslovnu adaptaciju okolice osmanskih tepiha iz 16. stoljeća s tulipanima, zumbulima, karanfilima i *sâz* listovima zajedno s kompleksnim floralnim palmetama koje se pojavljuju na nekim od najpoznatijih dvorskih molitvenih tepiha 16. stoljeća. Stilizirani tulipani, karanfili, zumbuli i lonice re prožimaju tkanje čvoranih tepiha Milasa, Megrija, Mudžura, Kiršehira, Sivasa i Kapadokije.⁶

Male čvorane jastučnice tkane tokom više stoljeća u mnogim centrima širom Anadolije pokazuju zadivljujuću raznolikost svojih izvora, od adaptacije nomadskog plemenskog simbolizma pronađene na geometrijskom dizajnu “Holbein” i “Memling” tepiha, do adaptacije floralnog dizajna koji je izvorno uobličen na svilenim baršunskim jastučnicama Burse 16. i 17. stoljeća.⁷

Utjecaj floralnog stila na anadolijske seoske tepihe, opsežno ilustriran kroz ovdje odabrane primjere, može se naći od egejske do iranske obale te od Crnog mora do Mediterana. Egzistirajući rame uz rame s ranijim tkalačkim tradicijama koje potječu iz nomadske prošlosti, ovi primjeri pokazuju izvanrednu različitost i

³ Za diskusiju o epirskom vezu vidi: Krody, 2006: 90-109.

⁴ O takozvanoj “revoluciji dizajna tepiha,” vidi: Erdmann, 1976: 31-33; Denny, Krody, 2002: 35-39.

⁵ O “Kara Memi” tepisima ibid., str. 42, i u važnom članku autorice Oakley u *HALI* magazinu (jesen 2011). Vidi: također Ölçer i Denny, 1999, posebno table 75, 76 i 101 te njihov popratni tekst.

⁶ Stilizirano osmansko cvijeće može se vidjeti na tepisima iz Ládika (Ölçer i Denny, 1999, str. 130-133); Milâsa (ibid., tabla 108), Demirdžija (ibid., tabla 117),

jugozapadne Anadolije (ibid., table 119-122) i regije Kiršehir (ibid., tabla 126). Kako su tepisi s ovih područja putovali trgovačkim rutama, tako su ih kopirale tkalje drugih regionalnih tradicija; tradicionalna “Ladik” okolica s tulipanom nad kojim su natkriljena dva lista, rozetama i malim karanfilima direktno izvedena iz poznatih osmanskih molitvenih tepiha (koja se vidi na svim gore navedenim primjerima iz Ládika), proširila se širom Anadolije.

⁷ O jastucima, vidi, naprimjer: Morehouse, 1996.; Denny i Krody, 2002: 30-33. Brojni

primjerci svile ilustrirani su u: Atasoy et al., 2001: 94-87, 132-135, 320-321 i 356-370. Vidi, također: Denny i Krody, 2002. za daljnju raspravu o tepisima “slikara.” Nekoliko stotina ranih tepiha nazvano je, iz praktičnih razloga, po imenima evropskih slikara koji su sačuvali slike njihovih mustri i boja. Ti su tepisi obično datirani u petnaesto, šesnaesto i sedamnaesto stoljeće, od kada datiraju i same slike. Holbein, Bellini, Crivelli, Lotto, Ghirlandaio i Memling među evropskim su umjetnicima koji su nehotice posudili imena ranim anadolijskim tkanjima.

bogatstvo tradicionalne umjetnosti tepiha u Anadoliji. Široka rasprostranjenost floralnog stila širom Osmanskog Carstva i njegovo usvajanje u umjetnostima različitih naroda i subkultura unutar široko dosežnog Osmanskog Carstva, dokaz je snage i značenja floralnog vokabulara u političkom kontekstu, kao i njegove trajne estetske privlačnosti.

Anadolističko nasuprot osmanističkog gledišta

Ono što bi se moglo smatrati kulturnim i estetskim blagoslovom – širenje amblematičnog stila kroz umjetničko djelo kreirano u čitavom tkivu društva – povremeno se, također, pretvorilo u neku vrstu umjetničko-historijskog prokletstva koje proizilazi iz dva sukobljena pogleda na to kako su se umjetnički stilovi, tehnike, motivi i žanrovi razvijali u Anadoliji u prošlosti.

Konvencionalnije gledište vidi historiju umjetnosti kao sekvencijalnu seriju perioda, stilova i društava, od kojih svaki ima poseban skup vizuelnih preferencija i ekonomske dinamike. Sigurno je da su u ovoj konceptualnoj sferi historičari osmanske umjetnosti obavljali većinu svojih poslova i to čine i dalje. Drugo i heterodoksnije od ovih gledišta moglo bi se sažeti kao “anadolistička” perspektiva koja zagovara kontinuitet umjetničkih tradicija povezanih s Anadolijom milenijima te koja seže u prošlost mnogo prije dolaska turskih plemena nakon bitke kod Manzikerta 1071. godine.

Politička motivacija za ovo drugo gledište razvila se u “anadolističkoj” politici ranih dana Turske Republike. U nastojanju da se naglasi važnost anadoljske domovine nazivi kao što je Hetitska banka ili Banka Sumera davali su se institucijama osnovanim u svrhu ekonomskog razvoja. U narednim decenijama javni spomenici Ankare, glavnog grada Republike, svjesno su evocirali stilove i tradiciju drevnih civilizacija Bliskog Istoka koje su cvjetale u Anadoliji prije mnogo milenija, posebno Hetita.

Istovremeno, briljantni turski historičar umjetnosti i slikar, profesor Celal Esad Arseven, nastojao je uspostaviti anadoljski umjetnički kontinuitet od prahistorije do danas.

Arsevenove ideje iznesene u njegovoj temeljnoj studiji *Les Arts décoratifs turcs* (originalno pisanoj na njegovom tečnom francuskom kako bi se maksimizirao njihov utjecaj) imale su dubok učinak na kasnije umjetničko-historijsko mišljenje. Arseven je bio taj koji je modernim historičarima osmanske umjetnosti dao osnovne historijsko-umjetničke pojmove kao što su *çintemani* – sanskrska riječ koja znači “sretni dragulj” koji se odnosi na popularni osmanski motiv od tri “perle” i par valovitih “plamenova” – kao i druge temeljne pojmove i vokabular koje univerzalno koriste današnji proučavatelji osmanske i anadoljske umjetnosti. Arseven je prvi mapirao osmanski cvijetni repertoar prikazujući u linijskim crtežima različite umjetničke inkarnacije tulipana, karanfila, ružinih pupoljaka i zumbula. (Arseven, s.a.)

Ali, Arseven je otišao nekoliko koraka dalje, koristio je jednoboje fotografije i linijske crteže s ciljem da utvrdi veze između novijih anadoljskih umjetničkih dizajna i prastarih drevnih bliskoistočnih tradicija koje su prethodile klasičnim helenističkim i rimskim tradicijama Anadolije. (Arseven, 16-39) Vizuelno privlačan, uvjerljivo argumentiran i pružajući snažne dokaze kulturnog kontinuiteta, posebno u području floralnog i geometrijskog ornamenta, Arsevenov pionirski rad utjecao je na nekoliko generacija turskih akademika, ali je ostao uglavnom nepoznat izvan Turske. Svijet akademskih istraživanja omalovažavao je izučavanje onoga što je smatrao inferiornim antropološkim ili narodnim tradicijama i bio uglavnom koncentriran na studije umjetnosti i arhitekture nastale pod patronatom seldžučkih vladara Anadolije iz 12. i 13. stoljeća, vladara malih anadoljskih kneževina, *beylika*, od kasnog 13. do polovine 15. stoljeća i, naravno, osmanskih dvorova od 14. stoljeća nadalje. Konvencije

akademske studija, koristeći tradicionalne akademske metode podjele disciplina, podijelile su historiju umjetnosti Anadolije na historijske periode: drevni Bliski Istok, helensko-rimski, srednjovjekovni/bizantijski/armenski i turski/muslimanski period.

Dramatična promjena u percipiranju anadoljske umjetnosti – koja bi se gotovo mogla smatrati drugim životom Arsevenovih ideja – počela se dešavati u Turskoj i na Zapadu 1970-ih godina kao rezultat utjecaja tržišta umjetninama i svijeta kolekcionarstva na studije historije umjetnosti. Ovaj fenomen, međutim, koliko god bio težak za prihvatiti nekim historičarima umjetnosti, dugo je bio poticaj novim pravcima u historiji umjetnosti i kritici: trgovci i kolekcionari često su pokazivali veći duh inovativnog razmišljanja nego historičari umjetnosti i kritičari. Takav je, svakako, bio slučaj s rastućim svjetskim entuzijazmom za skupljanjem seoskih i nomadskih tepiha koji je počeo 1960-ih i cvjetao u zadnjoj četvrtini 20. stoljeća – i iznad svega, kada su trgovci i kolekcionari “otkriili” anadoljske ćilime – klječane prostirke Male Azije.

Prve izložbe, knjige i katalozi koji su popularizirali anadoljske ćilime crpili su svoju motivaciju, snagu i utjecaj iz neporecive činjenice da su najznačajnija od tih tkanja sa svojim snažnim, uglavnom apstraktnim geometrijskim dizajnom i briljantnim bojama bila vizuelno neodoljiva; samo oni kamenog srca ili vizuelnog ekvivalenta gluhoći mogli su ne biti dirnuti i fascinirani njihovom snagom i ljepotom. Prve emisije i studije o ćilimima koncentrirale su se na pitanja njihovog porijekla – jedna grupa bila je pripisana južno-centralnoj Anadoliji, ostale regiji Konje, istočnim visoravnima, sjeverno-centralnom području i tako dalje.

Za razliku od većine ranih čvoranih tepiha u džamijama – koji su bili uklonjeni, prvo uslijed pljačkanja trgovaca, a kasnije od strane vlada kasnog Osmanskog Carstva i mlade Republike, da bi se sakupili, često bez odgovarajuće dokumentacije, u



Detalj, motiv karanfila na ćilimu 19. stoljeća koga tkalje zovu eli belinde, privatna kolekcija

muzejskim kolekcijama – dokaz njihovog regionalnog porijekla pruža to što je veliki broj ćilima bio sačuvan u džamijama kojima su prvobitno bili darovani kao zadužbina ili vakuf. To je bilo korisno da se ustanovi porijeklo onoga što bi se, inače, smatralo umjetničkim siročetom bez vidljivih korijena ili loze.⁸

Za početak je to bilo dovoljno, međutim, tržište je zahtijevalo više

od ljepote i porijekla za anadolijske ćilime. Željelo je barem ikonografsku tradiciju i slikovni vokabular jednak vokabularu na čvoranim tepisima, što bi činilo intelektualnu podlogu koja bi popravila umjetnički status ćilima i vjerovatno opravdala sve veće cijene koje su za njih naplaćivane.

Kao rezultat toga, neki trgovci i kupci anadolijskih ćilima okrenuli su se Arsevenovoj perspektivi

pokušavajući da ustanove porijeklo ćilima koje bi bilo starije, bogatije i historijski utemeljenije od porijekla čvoranih tepiha. Poput Pooh-Baha, japanskog aristokrate u Gilbertovom i Sulivanovom *Mikadu*, počelo se tvrditi da ćilim ima “pre-ademovski” umjetnički pedigree koji seže u mračne dubine prahistorije. Forme koje su imale maglovitu totemističku aromu počele su se tumačiti kao stilizirani likovi božanskog, najčešće kao prikazi prahistorijskih ženskih božanstava.

Tako su sami ćilimi sa svojim evokativnim, apstrahiranim i minimalističkim pristupom dizajnu, pružili neku vrstu Roršahove mrlje kao poticaj mašti onih koji su nastojali da umjetničkoj formi daju umjetničko-historijsko porijeklo i respektabilnost.⁹ Naravno, moguće je da neke mustre ćilima imaju duboke historijske korijene, ali zbog nedostatka bilo kakvih kolateralnih dokaza, najvjerovatnije nikada nećemo biti potpuno sigurni o njihovom porijeklu a da ne napravimo ogroman broj klimavih pretpostavki. Ova nezgodna istina, međutim, nije poslužila u korist odustajanja od pustih želja, *New Age* pristupa umjetnosti, nerigoroznih feminističkih pogleda na historiju umjetnosti te bujne mašte ili zamjene zdravog razuma fantazijom.

Raspirujući vatru, britanski arheolog James Mellaart, jedan od pronalazača važnog centralnoanadolijskog neolitskog nalazišta Çatal Höyük, objavio je seriju crteža temeljenih na “izgubljenim” fotografijama za koje je tvrdio da predstavljaju nestale zidne dekoracije s nalazišta. U mnogočemu crteži su zapanjujuće ličili na mustre savremenih ćilima, za neke od kojih se vjerovalo da su osmanskog porijekla.¹⁰ Isprva primljeni s velikim entuzijazmom,¹¹ Mellaartovi crteži na kraju su proglašeni očiglednim krivotvorinama. Kada je pao u nemilost, veliki dio istkanog materijala “nauke o

stranica, *coup de grace* za Mellaarta nije se pojavio u *Hali* magazinu, vodećoj publikaciji o orijentalnim tepisima, već u manje poznatom i sada ugašenom časopisu *Oriental Rug Review*, u tri članka, jedan Murray L. Eilanda Jr. i dva Marle Mallett (1992/3).

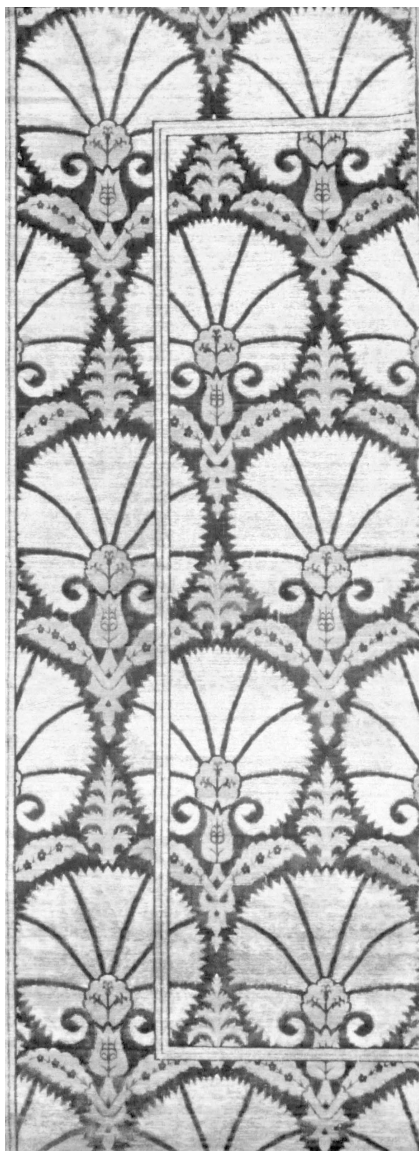
⁸ Dva utjecajna pionirska djela bila su pregled Yannija Petsopoulou (1979) i katalog izložbe Davida Blacka i Clivea Lovelessa (1977).

⁹ Najvažnija zbirka ranih anadolijskih ćilima nalazi se u muzeju *Vakıflar* u Istanbulu; vidi: Balpınar, 1982.

¹⁰ Mellaart, Hirsch i Balpınar, 1989; Mellaartovu teoriju ponovo je zastupala Cathryn Cootner, vidi: Cootner, 1990.

¹¹ Za ostale Mellaartove crteže pogledati članak Mellaarta u Frauenknecht, 1984.

¹² Zanimljivo, nakon mnogo negodovanja u štampi i zgražanja izvan štampanih



Detalj osmanskog dvorskog brokata sa stiliziranim karanfilima, Bursa, oko 1600., Muzej likovne umjetnosti, Boston, poklon Cameron Bradley, 42.369 (gore lijevo)

Detalj osmanskog dvorskog ćilima sa stiliziranim karanfilima, 17. stoljeće, Muzej tepiha, Istanbul, K.H.4 (dolje lijevo)

Detalj anadolijskog ćilima s redovima karanfila, 18. ili 19. stoljeće, Muzej likovne umjetnosti, San Francisco, McCoy Jones kolekcija, T88.93.1 (gore desno)



majci božici” počeo je da se poriče.¹² Ni na čije veliko iznenađenje, uslijedile su neprijatne rasprave na međunarodnim konferencijama i polemičke prepiske; Mellaart i majka božica uglavnom su iščezli sa scene, osim za nekoliko zakletih zagovornika u Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama.

Usred ove kontroverze, na scenu je stupio često viđen motiv na ćilimu zvani *eli belinde*. (Slika 1) Ovaj termin u modernom turskom jeziku znači

“(njene) ruke na (njenom) struku (ili bokovima).” Očigledno potekao od samih tkalja, *eli belinde* je praktičan termin koji se koristi da opiše motiv koji jasno predstavlja stilizirani osmanski karanfil; očigledno su ga tkalje koje su skovale termin, i koje su, iz kog god razloga, navikle da ga tkaju naglavačke, zamislile kao opis žene u širokoj suknji sa rukama na bokovima.¹³

Nesreća je bila u tome što se ovaj termin, koji su seoske tkalje tako nazvale iz praktičnih razloga, pojavio u isto vrijeme kad i feminističke historije umjetnosti u vrijeme kada su cvjetale različite teorije o majci božici. Evolucija originalnog dizajna naizmjeničnih redova krivolinijskih karanfila – čiji se najpopularniji izraz mogao naći na široko rasprostranjenom baršunu iz Burse i istanbulskim *kemba* tkaninama kasnijeg 16. stoljeća – u sve više stilizirane motive viđene na mustri ćilima, obilno je dokumentirana kao postepeni niz malih promjena na seriji sačuvanih predmeta. (Slike 2, 3, 4)

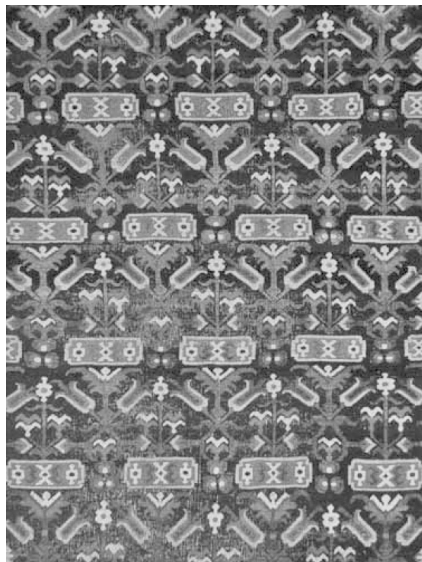
Nema ni najmanjeg uvjerljivog dokaza među brojnim sačuvanim historijsko-umjetničkim zapisima da motiv, osim puke slučajnosti, ima ikakve veze sa prahistorijskim predstavama božanstva, ženskog ili muškog. Ima izvjesne ironije u činjenici da različite “anadolijske” teorije o prahistorijskim korijenima dizajna ćilima počinju da se pojavljuju u štampi otprilike u isto vrijeme kada su rani ćilimi, čije mustre su povezane s dvorom, počeli privlačiti pažnju naučnika. Ćilimi sa S-prednom vunom pronađeni u Velikoj džamiji u Divrigiju 1975. godine čine njihovu najveću pojedinačnu grupu, uz druge primjerke koji će izaći na vidjelo u različitim muzejima kao što je Bayerisches Armeemuseum u Ingolštatu.¹⁴ Vrlo atraktivan rani floralni tepih iz centralne Anadolije u Philadelphiji čiji dizajn je vjerovatno pod utjecajem mustre ćilima, koga je publikovao

¹³ Vidi: Denny, 1979.

¹⁴ Prvo pojavljivanje ranih ćilima krivolinijskog dizajna u štampi bilo je u članku Yetkinove (1971) u kojem je opisala fragment velikog i važnog ćilima koji je locirala u Velikoj džamiji u Divrigiju.

Veći dio ostatka tog ćilima otkrili su u Divrigiju Charles Grant Ellis i Walter B. Denny 1975. godine. (Balpınar, 1982., str. 112, str. 178-179) Sljedeće godine Balpınar je također pronašla sedam drugih ranih ćilima zakrivljenih

krivolinijskih isprepletenih mustri sa S-prednom vunom u Divrigiju. (Ibid. str. 278-290, str. 112-118) Još jedan rani ćilim pojavio se u Bayerisches Armeemuseum u Ingolštatu (kat. br. A 1855) 1979. (Vidi: Kretschmar et al., 1979, str. 1)



Detalj floralnog tepiha čiji dizajn vjerojatno potječe iz mustre ćilima s tulipanima, karanfilima, zumbulima, čintemanima i kartušama, pripisuje se Karapinaru i datira vjerojatno iz 18. stoljeća; Philadelphia Museum of Art, 73-2-1, zbirka Johna D. McIlhennyja; fotografirao Gerard Paquin

Charles Grant Ellis u svojoj knjizi *Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art*, primjer je još jedne grupe ranih radova u floralnoj tradiciji čije mustre su, kroz progresivne faze evolucije, izvršile snažan utjecaj na kasnije glatke prostirke geometrijske mustre iz Anadolije. (Slika 5)¹⁵

U onome što je prvobitno trebao biti naš prvi, posljednji i jedini članak

o temi turskih tepiha, objavljen u decembru 1973. godine u *Textile Museum Journalu*, napisali smo da je “važno praviti razliku između toga da se značenje spekulativno odredi na temelju nejasne sličnosti između forme koja se pojavljuje na anadoljskom seoskom tepihu i mnogo starije forme likovne umjetnosti i da se značenje utemelji na čvrstom poznavanju posrednih vektora kojima su forma i njeno značenje putovali kroz prostor i vrijeme.”¹⁶ Mnogo godina kasnije, Jon Thompson, u govoru održanom u Muzeju tekstila u Washingtonu, ponovio je istu osnovnu ideju u daleko sažetijem i pamtljivijem obliku: “U umjetnosti, sličnost uvijek ne znači vezu.”¹⁷

Stoga, kada nađemo na djelo nedavne anadoljske tekstilne umjetnosti čiji dizajn izgleda kao da je pod utjecajem ili prilagođen s nekog drevnog umjetničkog djela kao što su kamenu reljefi pronađeni u neposrednoj blizini mjesta gdje tka anadoljska seoska tkalja, šta činimo da se u sličnosti pronađe veza? Tkalje usvajaju ili prilagođavaju nove mustre iz onoga što vide; to je ono što je umjetnički proces. Ali, kada to rezultira modernim ili skoro modernim anadoljskim tkanjem koje izgleda kao da oslikava kamenu skulpturu staru nekoliko hiljada godina, to ne mora nužno značiti da iza modernog djela

ugrađenog u selo, pleme ili grupu kojoj tkalja pripada, postoji tradicija historijskog tkanja stara nekoliko hiljada godina.¹⁸

Ishod ove rasprave prilično je jednostavan: iako je moguće da su neki motivi pronađeni na kasnijim anadoljskim ćilimima mogli poteci od vrlo ranih prototipova na tkanjima ili drugim medijima kreiranim u Anadoliji, dokaz za to, koji bi činio lanac historijskih veza koje povezuju mnoge motive anadoljskih ćilima sa prahistorijskom prošlošću, izuzev nekoliko značajnih iznimaka, ne postoji i nije vjerovatno da će se pojaviti u budućnosti. S druge strane, kada se jasan slijed stilističke evolucije može obilno dokumentirati u historijskom nizu primjera od osmanskog floralnog stila u 16. stoljeću do ćilima tkanih sve do kraja 19. stoljeća, onda jednostavna logika ukazuje da forma predstavlja cvijet, a ne prahistorijsku božicu u širokoj suknji s njenim rukama na bokovima. Da parafraziramo riječi koje se nekada pripisuju Sigmundu Freudu, nekada je karanfil samo karanfil. I mnogo poštovanijim riječima Williama od Occama (1285-1349) koje su autori ove knjige citirali u svome katalogu iz 2002. godine naslovljenom *The Classical Tradition of Anatolian Carpets*: “Ono što se može učiniti s manje pretpostavki, uzalud se čini s više.”¹⁹

¹⁵ Ellis, 1988., str. 108-109, kat. br. 36.

¹⁶ Denny, 1974.

¹⁷ Jon Thompson održao je svoju prezentaciju pod naslovom “Some Thoughts on the Fifteenth Century Carpets” na The Textile Museum Fall Symposium, “New Directions in Persian

Carpet Studies”, Washington, D.C., 21. October, 2006.

¹⁸ Sličnost između frigijskih kamenih reljefa pronađenih u blizini nekih turskih sela i broširanih ravnih tkanja nastalih u tim selima, o kojoj raspravlja Balpınar u Mellaart et al.

1989., svakako sugerira odnos između to dvoje, ali ona je vjerovatno bila rezultat upotrebe reljefa kao inspiracije novijim tkaljama, a ne ukazuje na umjetnički kontinuum koji datira od vremena samih reljefa.

¹⁹ Denny i Krody, 2002, str. 15.

Literatura

Arseven, Celal Esad, *Les arts decoratifs turcs*, Milli Egitim Basimevi, Istanbul, s.a.
 Atasoy, Nurhan, *A Garden for the Sultan: Gardens and Flowers in the Ottoman Culture*, Koç Culture, Arts and Communications, Inc. for Aygaz, A.Ş., Istanbul, 2002.
 Atasoy, Nurhan, Walter B. Denny, Louise W. Mackie, and Hülya Tezcan, *İpek: Imperial Ottoman Silks and Velvets*, compiled and edited by Julian Raby and

Alison Effeny, Azimuth Editions on behalf of TEB İletişim ve Yayıncılık, London, 2001.
 Balpınar, Belkis, *Flatweaves of the Vakıflar Museum*, Uta Hülsey, Wesel, West Germany, Istanbul, 1982.
 Black, David and Clive Loveless, *The Undiscovered Kilim*, David Black Oriental Carpets, London, 1977.
 Cootner, Cathryn M., *Anatolian Kilims: The Caroline & H. McCoy Jones Collection*, Fine Arts Museums of San

Francisco and Sotheby's Publications, San Francisco and London, 1990.
 Denny, Walter B. and Sumru Belger Krody, *The Classical Tradition in Anatolian Carpets*, The Textile Museum and Merrell Publishers, Washington, D.C. and London, 2002.
 Denny, Walter B., “Anatolian Rugs: An Essay on Method”, *Textile Museum Journal*, vol. III, no. 4, December 1973., The Textile Museum, Washington, D.C. 1974., str. 7-25.

- Denny, Walter B., "Links between Anatolian Kilim Designs and Older Traditions", *HALI*, vol. 2, no.2, Summer, Oguz Press, London, 1979., str. 105-109.
- Ellis, Charles Grant, *Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia Museum of Art distributed by the University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1988.
- Erdmann, Kurt, *Oriental Carpets: An Account of Their History*, Translated by Charles Grant Ellis, Universe Books, New York, 1976.
- Erdmann, Kurt, *The History of the Early Turkish Carpet*, Translated by Robert Pinner; Bibliography of Kurt Erdmann on carpets compiled by Hanna Erdmann, Oguz Press, London, 1977.
- Frauenknecht, Bertram, *Anatolische Kılıms (Anatolian Kilims)*, Galerie Frauenknecht, Nuremberg, n.d.
- Kretschmar, Marit, et. al., *Osmanische Türkisches Kunsthandwerk: aus süddeutschen Sammlungen, Katalog zur Ausstellung im Bayerischen Armeemuseum Ingolstadt*, Neues, Schloß Callwey Verlag, Munich, 1979.
- Krody, Sumru Belger, *Embroidery of the Greek Islands and Epirus Region: Harpies, Mermaids and Tulips*, Scala Publishers in association with The Textile Museum, London and Washington, D.C., 2006.
- Kühnel, Ernst, and Louisa Bellinger, *Cairene Rugs and Others Technically Related 15th Century-17th Century*, The Textile Museum, Washington, D.C., 1957.
- Mallett, Marla, "A Weaver's View of the Catal Hoyuk Controversy", *Oriental Rug Review*, vol. XIII, no. 2, December 1992./ January 1993., Ron O'Callaghan, Meredith N.H., 1993, str. 32-43.
- Mallett, Marla, "The Goddess from Anatolia: An Updated View of the Çatal Hüyük Controversy", *Oriental Rug Review*, vol. XIII, no. 2, December 1992./ January 1993., Ron O'Callaghan, Meredith N.H., 1993, str. 32-43.
- Mellaart, James, Udo Hirsch and Belkis Balpınar, *The Goddess from Anatolia*, Eskenazi, Milan, 1989.
- Morehouse, Brian, "Yastiks: Cushion Covers and Storage Bags of Anatolia", *8th ICOC Inc*, Philadelphia, 1996.
- Oakley, Penny, "Fact or Fiction: 'Karapınar' Rugs from Central Anatolia," *HALI*, issue 166, Autumn 2011, Hali Publications, London, 2011., str. 40-51.
- Ölçer, Nazan, and Walter B. Denny, *Anatolian Carpets: Masterpieces from the Museum of Turkish and Islamic Art*, Istanbul, Ertug & Kocabiyik, Bern. 1999.
- Oriental Carpet and Textile Studies, The Salting Carpets*, Volume V, part 2, edited by Murray L. Eiland and Robert Pinner Jr, International Conference on Oriental Carpets, Danville, CA, 1999.
- Petsopoulos, Yanni, *Kilims: The Art of Tapestry Weaving in Anatolia, the Caucasus and Persia*, Thames and Hudson, London, 1982.
- Raby, Julian, "Diyarbakir: A Rival to İznik, A Sixteenth-century Tile Industry in Eastern Anatolia," *Istanbulur Mitteilungen*, 27-28 (1977-8), E. Wasmuth, Tübingen, 1978., str. 429-59.
- Thompson, Jon, *Carpet Magic: the Art of Carpets from the Tents, Cottages, and Workshops of Asia*, Barbican Art Gallery, London, 1983.
- Yetkin, Serare, "Türk Kilim Sanatında Yeni Bir Gurup: Saray Kilimleri", *Bellekten*, XXXV, No. 138, June, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1971.

الموجز

انتشار أسلوب الأزهار في الأناضول والإمبراطورية العثمانية

إن مقال "انتشار الأزهار في الأناضول والإمبراطورية العثمانية" للأستاذ المحترم والتر ب. ديني، أحد أعظم خبراء العالم في تاريخ الفن الإسلامي بشكل عام وفي مجال السجاد والمنسوجات الإسلامية بشكل خاص، يتحدث عن انتشار أسلوب الأزهار في البلاط العثماني وفي جميع أنحاء الإمبراطورية العثمانية، وطرقها الجغرافية، وجميع طبقات المجتمع من البلاط إلى البيئة الريفية والبدوية. ومن أشهر رموز هذا النمط زهرة القرنفل، التي انتقلت من الديباج في البلاط العثماني إلى بساط قرى الأناضول، لتصل إلى البساط البوسني بأشكاله الهندسية والمنمقة.

إن الأبحاث العلمية في مجال السجاد والبسط والمنسوجات، باعتبارها فرعاً من فروع الفن الإسلامي، نادرة جداً في بلدنا، كما أن المعرفة بأحدث الإنجازات غائبة تماماً لدرجة أنه كلما يزعم أحدهم إنه صحيح في هذا المجال يصبح حقيقة في بلدنا. ولا نزال نجد في الخطاب العام نظريات خاطئة ومنسوخة منذ عقود في البيئة العلمية، حول وجود شكل "الأم الإلهة" في السجاجيد، وهذه كذبة مختلفة يبينها لنا البروفيسور ديني علمياً في هذا المقال، لقد أثبت أن الفكرة التي فسرها الكتاب الغربيون في خضم فلسفة العصر الجديد بأنها "الإلهة الأم" ما هي إلا مجرد شكل هندسي منمق لزهرة القرنفل. ولا يخفى على أحد أهمية هذه المعرفة عند مصممي البساط في المساجد.

الكلمات الرئيسية: الفن الإسلامي، أسلوب الأزهار العثماني، النسيج، السجادة، البساط، الأشكال، "eli belinde"، القرنفل.

Summary

THE DIFFUSION OF THE FLORAL STYLE IN ANATOLIA AND THE OTTOMAN EMPIRE

The article "The Diffusion of Floral Style in Anatolia and Ottoman Empire" by renowned professor Walter B. Denny, one of the leading experts in the history of Islamic arts in general, and in the field of carpets and textiles in particular, relays about the spread of the Ottoman court-floral style throughout the Ottoman Empire, its geographical routes as well as its social diffusion from the court, through villages and nomadic milieu. One of the most characteristic symbols of this style is the carnation which travelled from the Ottoman court brocade to the Anatolian village kilim in its geometricized and stylized form. Scholarly research in the field of carpets, rugs and textiles as a part of the Islamic arts is very rare in our region where its latest discoveries are almost unattainable to an extent that whatever someone claims to be true in this field ultimately is regarded as the truth. Public discourse here in this regard is still stained with false, and in scholarly circles already decades ago denounced theory of the "mother goddess" motif which proved to be, as Professor Denny will explain here a mere fabrication. He demonstrates here that the motif which Western authors, in a surge of the New Age philosophy, have interpreted as "mother goddess" is actually stylized and geometricized carnation motif. The significance of this knowledge to designers of mosque carpets needs no further be stressed.

Keywords: Islamic art, Ottoman floral style, textile, carpet, kilim, motif, *eli belinde*, carnation