

ORTA AVRUPA SANATINDA ORYANTALİZM VE SLAVİZM YANSIMASINA BİR ÖRNEK: JAROSLAV ČERMÁK'IN RESİMLERİNDEKİ İMGELER

ZOFİE UÇAR

Dr., Ege Üniversitesi

Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü

zofieucar@gmail.com

ÖZET

Çek ressam Jaroslav ČERMÁK, Romantizm akımının önemli temsilcilerinden biridir. Hem Çek milliyetçiliğinin uyanışında hem de Çek Slavizm akımında önemli bir rol oynayan bu sanatçı, eserlerinde Doğu ve Balkanlarla ilgili simgeleri yoğun bir biçimde kullanmıştır. Makalemizde resimlerinde kullandığı bu simgelerin göze çarpıcı olanlarına dikkat çekeceğiz. Jaroslav ČERMÁK'ın kişiliği ve sanatı, onun döneminde yaygın fikir akımları ışığında resimlerinde kullanılan, harem, kız kaçırma gibi sahne ve simgeler yorumlanacaktır. ČERMÁK üzerinde etkili olan fikir akımlarının resimlerinde izlerini tartışıp eserlerinde saklı sanatsal, estetik, vatansever ve siyasî mesajları göstermeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Jaroslav ČERMÁK, Romantizm, Şarkiyatçılık, Çek Slavizmi, Balkanizm, Karadağlılar.

ONE EXAMPLE OF REFLECTION OF ORIENTALISM AND SLAVISM IN MIDDLE EUROPEAN ART: IMAGES IN PAINTINGS OF JAROSLAV ČERMÁK

ABSTRACT

Czech painter Jaroslav ČERMÁK is one of important figure of Romanticism. This artist, who played significant role in Czech nationalistic awakening and in Czech Slavic movement, intensively used symbols related to East and Balkans in his works. This draws attention to the most remarkable ones of these symbols such as harem and abduction of women and it interprets them in the light of the artist's life, personality and the movements of thought that influenced his works. The artistic, aesthetic, patriotic and political messages hidden in these works are also discussed.

Key Words: Jaroslav ČERMÁK, Romanticism, Orientalism, Czech Slavism, Balkanism, Montenegrins.

Jaroslav ČERMÁK, XIX. yüzyılın en ilginç, yetenekli ve verimli Çek ressamlarından biridir. ČERMÁK ailesi, XIX. yüzyılda, Çek toplumunda soyadları ile yeni ulusal bilincin oluşumunda büyük rol oynamıştır. ČERMÁK'ın resimleri günümüzde de ustalık tekniği, titizliği ve duygu yüklü imajlarıyla herkesin dikkatini çekmektedir. ČERMÁK, o dönemin romantik ve gerçekçi ressamlarının tipik bir örneğidir. Hayat tarzı, düşünceleri ve kişiliği ile kendi döneminin ötesinde, farklı ve hayranlık duyulan bir temsilcisidir. Onun macera dolu hayatı ve olağandışı kişiliği resimlerinde oldukça net okunabilir. İlk önce, ČERMÁK'ın hayatından kısaca bahsederek yaşadığı dönemin fikir akımlarını, sosyal şartlarını ve sanatının özelliklerini açıklamaya çalışacağız.

Jaroslav ČERMÁK, 1830 yılında Prag'da bir Alman-Çek ailesinde dünyaya gelmiştir. Babası ünlü bir doktor olup annesi ise varlıklı bir ailenin kızı olduğundan ekonomik olarak durumu iyi olan bir ailede yetişmiştir. Babasının Alman kültürüne bağlı olduğu görülmektedir. Annesi ise Çek aileden geldiği için, bilinçli bir Çek aydını profili çizmektedir. ČERMÁK ailesinde çocukların eğitimine büyük önem verilmiştir. Çocukların hepsi iyi bir meslek edinip kariyer yapmıştır. Ailenin en büyüğü psikiyatri profesörü olmuş, ikincisi ise Jan Evangelista PURKYNE'nin asistanı olarak başlayıp Krakow ve Leipzig üniversitelerinde fizyoloji profesörlüğüne yükselmiştir. Anne tarafından gelen görsel sanatlara ilgi hem Jaroslav'da hem de onun genç yaşta vefat eden küçük kardeşinde etkili olmuştur.

Ailenin beş çocuğundan üçüncüsü olarak dünyaya gelen Jaroslav, huzurlu bir aile ortamında büyümesine rağmen, zor bir çocukluk geçirmiştir. Jaroslav oldukça hareketli ve zeki bir çocuktur. Fakat yedi sekiz yaşlarındayken akrobasi yapmaya çalışırken, kalça eklemi zedelendiği için, üç yıl süren zorlu bir tedavi nedeniyle yatağına bağlı kalmıştır. O dönemde hareket edemediği için, zamanını geçirebilmek için etrafta gördüğü obje ve kişileri resmetmeye başlamıştır. Jaroslav'ın çok yönlü yeteneği onu müzik ve görsel sanatlara yönlendirmiştir. Hayatı boyunca dinlenirken piyano çaldığı bilinmektedir. Bunun yanı sıra resim yeteneğini fark eden annesi, onun için eve tanıdığı en iyi resim öğretmenlerini getirmiştir. Jaroslav'ın ev ortamındaki eğitiminde o dönemin orta çaplı ressamlardan sırayla J. BLUMAUER, Antonín SPRINGER, Kollert ve František ČERMÁK etkili olmuştur. Jaroslav'ın büyük dayısı Karel Ignác VESELÝ, Çek vatansever sanatçılar cemiyetinin kurucu üyesi olup o da resme ilgiliymiş. Jaroslav'ın resimdeki üstün yeteneğini fark eden annesi, onu en iyi okullarda okutmaya karar vermiştir. Onu çok seven, ona Çek vatanseverliğini aşıl原因 ve onu her yönüyle takdir eden annesi, Jaroslav için hayat boyu örnek model olmuştur. Jaroslav'ın annesine karşı hissettiği sevgi, saygı ve minneti, resimlerinde açıkça görülüyor (Mokrý 1953: fig. 21). Annesi onu 1947'de bir sene Prag'daki sanat akademisinde okuttu. Fakat 1848 yılındaki devrim olayları Prag'daki toplumsal ve sanatsal ortamı olumsuz etkiledi. Üstelik Romantik ve heyecanlı genç Jaroslav, muhtemelen diğer öğrencilerle beraber mücadeleye katılmıştı. Pek çok Avrupa ülkesinde 1848 yılındaki benzer olaylara katılan ve destek veren öğrenciler okuldan uzaklaştırılmıştır (Luzzatto 1997: 176). Bunun için endişelenen annesi, onu sonradan daha verimli, yenilikçi ve ilerici çalışma yöntemlerini tercih eden Alman ve özellikle Belçika ve Fransız akademilerine yollamayı daha uygun görmüştür. Jaroslav, oldukça zeki ve yetenekli olduğu için, bu okulların ona sağladığı faydaları ustaca kullanmış ve kısa sürede ressamlar cemiyetinde ün kazanmıştır. Kısa bir müddet Düsseldorf'ta kaldıktan ve ara ara Antverp'te WAPPERS, KEYSER ve DYCKMANS'ın eğitiminden geçtikten sonra, Brüksel'de o dönemin en ünlü ressamı olan, Fransız resim okulunun temsilcisi Louis GALLAIT'in özel öğrencisi olmuştur. GALLAIT, onu 1851 yılına kadar kendi öğrencisi olarak görmüş ve onu oldukça etkilemiştir. GALLAIT'in etkisinden önce, özellikle

Düsseldorf ve Antverp'te taptığı resimlerde ölüm, cenaze, kalıntılar, insan üzüntüsü, çöküş gibi trajik konular öne çıkmaktadır (Soukupová 1981: 16). Renkler de konulara uygun olarak oldukça iç karartıcıdır. GALLAIT'in etkisiyle Jaroslav'ın kullandığı renkler açılır, kompozisyon canlanır ve stili daha esnek hâle gelir. Bu dönemin çalışmalarında özellikle tarihî motifler ve yeni keşfettiği deniz manzaraları ön plana çıkar. Tarihî motiflerin ana temasını Çek tarihinin önemli parçası olan Protestan çıkışlı Husit hareketi ve onun bastırılması oluşturur. Jaroslav'ın bu resimlerinde (dağ geçidi savunan Husitler, Husit heyeti Basel konsülüne giderken, Šimon LOMNICKÝ Prag köprüsünde dilenirken, Žižka ve Prokop HOLÝ savaş arabasında Kutsal Kitabı okurken, vs.), arka plandaki dramatik olayların eşliğinde, halkın iyiliğine, özgürlüğüne ve duygularına önem veren, cesur ve ahlaklı olarak idealize edilmiş yeni bir tip resmedilir (Soukupová 1981: 18, fig. 3, 5, 11).

Hayatının erken döneminde Jaroslav ČERMÁK, tarihî motiflerin yanında sosyal motiflere de ilgi duymuştur. Pek çok resminde fakir, terkedilmiş genç anne, kimsesiz çocuk, dilenci gibi toplumun kenarında olanlar dikkat çekici bir imge olarak yer alır. Bu yağlıboya tuvaler, hatta onların siyah beyaz taslak çizimleri bile oldukça etkileyicidir. Onların gölge ışık oyunları, güneydeki sert güneş ışığı, yumuşak fakat yoğun renk ihtiva edenleri ve plastik çizimler, resmedilen insanların letarjik duruş ve bakışlarının, onların yoksullaştırılmış durumunun karşıtıymış gibi göze çarpar, izleyicilerini derinden etkiler (Soukupová 1981: fig. 7, 8, 9; Harlas 1928: 'Dilenciler, Balıkçı ve Oğlu' figürü).

Jaroslav ČERMÁK, 1852-1858 yıllarında aralıklarla Fransa'da ve Prag'da kalmıştır. Prag'dayken yanına Belçikalı hocası GALLAIT'i çağırıp onu eşi ve çocuklarıyla uzun süre evinde misafir etmiştir. Bu dönemde 'Bayan GALLAIT'in Portresi' dışında eleştirmenlerin de olumlu karşıladığı birkaç tarihî konulu yağlı boya tuvali hazırlamıştır. Bu resimler oldukça yoğun sembolizm içerir. Prag, Millî Galerî'de muhafaza edilen 'Bila Hora (Beyaz Dağ)'daki Mücadeleden Sonra' isimli yağlıboya çalışmasında (Soukupová 1981: fig. 6; Mokry 1953: 26, 27, fig. 15) (Fig. 33) kilise ve Habsburg Hanedanı karşıtı pek çok sembol bulunur. Resim, Katolik kilisesine sınıksız bağlı Habsburg hanedanının Protestan Çekleri zorla Katolikleştirmesinde kullandığı metotları eleştirir. Çocukların baskıyla Katolik eğitimi alması, papazların askerle dolaşıp değerli eşyalara el koyması gibi sahneler, Çeklere karşı zulmü gösterir. Katolik kilisesinin aktif rahip örgütü olan Dominikan rahipler ve yanında duran askerler, oldukça sert bir yüz ifadesiye tasvir edilmiştir. Resimde Protestanlığın sembolü olarak algılanan kadeh ve kitaplar (muhtemelen Protestanlığın dinî eserleri) dağınık ve bazıları yırtık bir şekilde yerlerde saçılmış. Protestan Çek aile beyaz, millî motiflerle süslü kıyafetlerle, resmin ışıklı ve açık renkli kısmında yer alır, buna karşı askerlerle rahipler koyu renkli olarak gösterilmiştir. Bu basit renk sembolizmi, siyah-beyaz ikilemi oldukça etkilidir. ČERMÁK, Katolik olmasına rağmen, Çek tarihinin şanlı dönemini temsil eden Hussiten adlı Protestan akımına büyük sempati beslemiş ve vatansever duygularla Habsburglarla bağdaştırılan Katolik kilisesine karşı onu tercih etmiştir. (Mokry 1953: 6-7) Özellikle bu resim, dönemin Çek milletindeki özgürlük mücadelesinin sembolü olarak algılanmıştır. Resmin ana teması, Slav ailenin zorla Katolik kiliseye geçirilmesi, küçük çocukların toplanıp Katolik rahipleri tarafından eğitilmesidir. Resim dramatik bir mücadelenin sonrasında özgürlüğün yok olmasını anlatır.

Benzer biçimde, Belçika'da A. van Zuylen'in özel koleksiyonunda bulunan 'Prag'daki 'Yahudi Mezarlığı' isimli resim de, sembolik olarak pek çok karşıt figür üzerine kurulmuştur (Soukupová 1981: fig. 13) (Fig. 32). Bir çocuğun ilk adımlara karşı onun büyüklerinin mezar taşları, dinlenen güzel kadınlar ve bebeklere karşı koyu renkli ağaç gölgeleri ve mezar taşları, ölümün yok olmasına karşı resmin kenarında Yahudi bilim adamları ve felsefeciler bulunur. Bütün bunlar bir milletin geçmişi ve geleceğini, kaderini,

nesillerin değişimini, tarihin geip gitmesini anlatır. Kompozisyondaki arka fonda yer alan aık renkli ve bol ışıklı panoramaya ve önde duran yoğun renkli ve sanki güneş ışığının altındaki kadın ve çocuk grubunun, koyu renkli, yaşlı ağa dalları ve gölgedeki tarihî mezar taşları tarafından belirlenmesine dayanır. ERMÁK'ın Prag, Millî Galeri'de saklanan ve 'Yahudi mezarlığı' ismi taşıyan diğer resim ise, ek Romantizmin öncüsü olarak bilinir (Soukupová 1981: fig. 12) (Fig. 31). Renkler ve keskin hatlar daha yumuşak, renk tonlarının birbirine geişleri daha belirsizdir, resimlerin havası daha hüzünlü, hatta nostalgiktir. Jaroslav ERMÁK'ın bu döneminden günümüze pek ok janr ve natürmort resmi ulaşmış, bu tarz resimler dönemin oldukça gözde tutulan, istenilen ve kolay satılabilen ürünleri sayılmıştır.

ERMÁK, yaşadığı çağdaki pek ok ressamın aksine, hiçbir zaman maddî olarak zor durumda kalmamıştır. ek, Fransız ve Flaman sanat toplumunun gözde üyesi olmuştur. Ayrıca çeşitli sanat salonlarının da üyesiydi, bu nedenle bol bol seyahat edebilmiş, ferah, lüks ev ve atölyeleri tutabilmiştir, hatta kendi planlarına göre Paris'teki evini bile kendisi yaptırmıştır.

Bahsedilen bu dönemde ERMÁK, ressam olarak olgunlaşmış, ifade tarzını bulmuş, toplumda belli bir yer edinmiştir. 1858 yılında onun belki daha da verimli olan ve ün kazanacağı yaratıcılığın ikinci dönemi başlar. Ressam, her ne kadar orta çaplı ve sakin burjuva ortamında büyümüşse de kişiliğinin vazgeçilmez parçası olan maceracı ruhunu hiçbir zaman kaybetmemiştir. Mensubu olduğu romantik akıma uygun olan sadece resimleri değildi, görünüşü, davranışı, seyahat aşkı, baskı altında tutulanlara yakınlık, özgürlüğe düşkünlük, imkânsız aşklar, halkların şanlı geçmişini canlandırma isteği gibi pek ok yönü onu romantik dönemin kahramanı yapmıştır. 1858'de ERMÁK'ın maceraperestliği ve seyahat aşkı onu Balkanlara yöneltmiştir. Titizce planladığı ve pek ok uzmanla hazırladığı bu seyahat sırasında Slovakya ve Macaristan üzerinden geçerek, Hırvatistan, Bosna, Dalmaya ve Karadaę topraklarına kadar devam etmiştir. Bu geziyi hazırlarken ona döneminin pek ok aydını, örneğın, 1848 yılındaki Slav Kongresi'nin sekreteri ve Güney Slavlar konusunda uzman olan Dr. Dušan LAMBL yardım etmiştir (Tobolka 1901: 53, 59; Soukupová 1981: 36). ERMÁK, daha önce de resimlerinde bazı geleneksel süs ve kıyafetleri içeren Güney Slav motiflerini kullanmış, genel olarak Slav-ek vatanseverliği ve milliyetçiliği ruhunu benimsemiştir. XIX. yüzyılın 50 ve 60'lı yıllarındaki olaylara bakılırsa, ressamın romantik hislerine ve hayat görüşlerine göre böyle bir geziye gitmesi oldukça doğal sayılmalıdır. Güney Slavların Osmanlı devletine karşı isyan ve başkaldırma döneminde ERMÁK, o bölgelere gidip hem oranın yerli halkıyla irtibat kurmuş. Hem de bazı küçük mücadelelere katılmıştır. Resmî dairelerin siyasî nedenlerden dolayı ondan kuşkullanması, Avusturya imparatorluğun polisleri tarafından takibe alınmasına neden olmuş, fakat onu tehlikeli bulmamışlardır. Daha sonra ancak görünüşüyle dikkati çeken, gerçekte ise hiç zararı olmayan bir sanatçı olarak nitelendirmişlerdir. Hâlbuki ERMÁK daha sonraki yıllarda bile, siyasî içerikli görevlere karışmaktan çekinmemiştir. Victor HUGO'nun siyasî mektuplarını gizlice Paris'e getiren kişi bazen o olmuştur (Soukupová 1981: 38; Harlas 1928: 27-29).

1865 yılına kadar ERMÁK, hem seyahat eder hem de kısa süreliğine Fransa'da bulunur. Slav ülkeleri arasında en ok Slovakya ve Karadağ bölgesi onu etkiler, orada yaşayan Slovak halkın saflığı, doğallığı ve fakirliği onu duygulandırır, Karadağlıların cesareti ve gururu da onu cezbeder. Seyahati sırasında anlık çizdiği, füzlenle veya karakalemle hazırladığı taslak çizimleri bir kenara bırakılırsa, bu seyahat ve macera dolu yıllarından iki çeşit resmin ortaya çıktığı söylenebilir. Biri huzur dolu, romantik ve idealize

edilmiş janr resimler, diğeri ise Balkanlardaki savaşların ve mücadelelerin dramatik tasviri.

İtalya'da bulunduğu kısa dönemde Balkan ülkelerinde ve Dalmaçya'da birkaç sene kaldıktan sonra, 1869-1870 yılında Fransa'ya dönen ressam, artık çoğunlukla yanına aldığı incelemelere dayanarak atölye çalışmaları yapmıştır. Hayatının sonuna kadarki dönemde Balkanlardaki tecrübelerini verimli kullanarak janr türündeki dramatik resimlerine devam ederken, aynı zamanda yeni deniz ve denizcilik konulu resimlerine de başlamıştır. Dalmaçya'da kaldığı iki yıl ve sonradan taşındığı İngiltere bu tema için ona zengin malzeme sağlamıştır. İngiltere'deyken Roscoff bölgesini resimlerine yansıtmıştır, hatıralarını canlandırarak Balkan, özellikle de Karadağ temasını işlemeye devam etmiştir. ČERMÁK'ın hayatın sonuna kadar Fransa'da, Roscoff ve Paris'teki evinde kalmıştır. XIX. yüzyılın 70'li yılları ČERMÁK için daha huzurlu ve sakin bir dönemdir. Daha önceki dönemlerin resim temalarını devam ettirir, fakat bu resimlerin çoğu yakın tecrübenin sağladığı hareketliliği, canlılığı ve o anın verdiği dramayı yitirmiş gibidir, izleyicide statik ve durağan bir izlenim yaratır. ČERMÁK'ın son resimlerinden olan 'Esir Alınmış Bosnalı Kızlar Dinlenirken' resmi bu dönemin çalışma tarzının tipik örneğini gösterir. Bu konu için resmî sipariş veren müzeye gerçek boyutta bir inceleme çizimi hazırlatmış, sepyayla ana hatları çizmiş, suluboya tekniğiyle renkleri eklemiştir. Suluboyası yağlıboya kadar net ve kesin olmadığı için ve daha sonraki resimde ona daha çok serbest kalma imkânı verdiği için bu türü seçtiğini iddia etmiştir. Ona göre incelemenin içine bütün detaylar ve renkler eklenince, incelemeden ziyade hazır resim haline geldiğinden, onu aynı şekilde tekrar çizmekten çekinmiştir (Soukupová 1981: 76).

Bu dönemde ČERMÁK, ekseriyetle deniz ve doğa manzaraları ile natürmort ve janr resimlerine yoğunlaşmıştır. Bu dönemin resimlerinde yağlıboya, guaş, suluboya tekniklerinde ustalaştığı açıkça görülür, teknik ve sanatsal olarak kendinden emindir, ressamlar cemiyeti onu tanır ve takdir eder. Sanat açısından verimli ve huzurlu olmasına rağmen, kişisel olarak pek mutlu olmamıştır. 1870'li yıllarında sevdiği kadından ayrılmak zorunda kaldığı için mutsuz, yalnız ve incinmiş hissetmiştir. Yine de bu dönemde maceracı ruhunu kaybetmemiş, İngiltere'de birkaç günlüğüne bile tek başına denize açılmış, balık tutmuş, yelkenciliği öğrenmiştir. Bunun yanında atölyelerinde yoğun olarak çalışmaya devam etmiştir, pek çok yağlıboya resim hazırlamıştır. Fakat bu duygusal darbe sağlığını kötü etkilemiş, yoğun çalışmanın ortasında, yukarıdaki bahsettiğimiz resminin incelemesini bitirdikten sonra yağlıboya resmine artık başlayamamıştır. 1878 yılında Paris'teki evinde vefat etmiştir. Kemikleri Fransa'dan Prag'a taşınmış ve kalabalığın katıldığı törenle toprağa verilmiştir. ČERMÁK'ın bütün eserleri, folklor ve sanat koleksiyonları, çocukları olmadığı için, vasiyetine dayanılarak Prag şehrinin belediyesindeki müzelere dağıtılmıştır (Harlas 1928: 34, 35).

ČERMÁK'ın bu makaleyi ilgilendiren resimlerini iki gruba ayırabiliriz. Balkan gezileri sırasında veya sonradan atölyesinde hazırladığı huzur dolu, romantik ve idealize edilmiş janr resimler ile Balkanlardaki savaşların ve mücadelelerin dramatik tasvirleri. Makalemizde esas olarak Şarkiyatçılık söylemi çerçevesinde kullanılan simge ve imgelerin daha yoğun kullanıldığı dramatik resimler incelenecektir.

İdealize edilmiş resimlerin önemli bir kısmı Slovakya ile ilgilidir. Slovakya her ne kadar Balkan ülkesi olmasa da bu dönemin tasvirlerinde Balkanlarla oldukça benzer özellikleri taşır. Balkanlara atfedilen özellikleri taşıyan coğrafi alanın tarih içinde sık sık değiştirildiği, resimlerinde verilmek istenilen mesaj içinde gizlenmiştir. TODOROVA'nın tespitlerine göre, bazen Balkanlar içinde gösterilen veya ima edilen coğrafi alan oldukça

genişleyebilir ve aynı şekilde orada oturanlar bazen Batılı, bazen Doğulu olarak tanıtılır. Yazarın vermek istediği mesaja göre, Balkan imajı değiştirilerek kullanılır. Balkanlılar kendilerini daha Doğu'da oturan Arap ve Türklere göre Batılı olarak tanımlar, bu durum Balkanlar içinde bir iç Oryantalizm olarak değerlendirilebilir. (Todorova 2009: 58). O nedenle, Slovakya ve Karadağ konulu resimlerin arasında büyük farkın olmaması hiç de şaşırtıcı değildir. Benzer romantik beklentileri, kahraman ve saf Slav halklarıyla gurur duyma, seyircilerinin kalbine girme ihtiyacı, Slav kadınlarını övme ve yüceltme çabası her iki ülkenin resimlerinde açıkça görülür.

(Fig. 1) 'Slovak Ailesi Memleketini Terk Ederken' [suluboya], Prag, Milli Galeri, (Mokřý 1953: fig. 17; Soukupová 1981: fig. 1). Resimde genç Slovak aile, ülkesini terk ederken tasvir edilir. Erkek, hüzünlü yüz ifadesiyle kısmen arkasına bakar. Kadın da kucağındaki bebeğiyle yanında yürür. İki geleneksel kıyafetlerin içinde, fakir hâllerine yalınayaktır. Yıkılmış yuvayı veya vatani sembolize eden küçük bir haç yıkıntısı resmin kenarında görünür. Bu resim ČERMÁK'ın yaşadığı ekonomik göçün ve vatani kaybetmenin trajik izleri taşıyan, fakat ağırlıklı olarak nostaljik ve romantik bir tasviri gibidir.

(Fig. 2) 'Köpeğiyle Slovak Çoban 'Baça' [yağlıboya], Leipzig, Güzel Sanatlar Müzesi, 1953 (Mokřý 1953: fig. 18). Tipik Slovak erkek, çoban kıyafetlerinde resmin merkezinde oturur. Resim zengin folklorik malzemeyi barındırır. Arkada sisli dağ manzarası vardır, yükseklik hissi verir. Bu resim Slovakya'daki doğal ve bozulmamış hayata romantik bakış açısı ile bakar.

(Fig. 3) 'Tarlada Slovak anne', [litografi]. Amsterdam, Fodor müzesi¹, 1953 (Mokřý 1953: fig. 19). Bu huzur verici resim, yüzü şefkat dolu güzel genç annenin bebeğini emzirmesini tasvir eder. Tarlada korumalı asma beşik, annenin temiz işlemeli kıyafetleri geleneksel saf hayatı simgeler. Güzel anne ve bebeği motifi ČERMÁK'ın pek çok resminde varyantlarla tekrar edilir.

(Fig. 4) 'Ayna' [yağlıboya], Prag, Cumhurbaşkanlığı Ofisi, (Mokřý 1953: fig. 20, Soukupová 1981: fig. 15). Yüzü yumuşak bir tebessüm içinde olan genç Slovak anne, çocuklarıyla beraber aynaya bakıyor. Küçük bebeğin yüzü aynaya yansımış. Huzur dolu bu resim, şefkatli anneyi ve onun sevimli çocuklarını ustaca ışık oyununda tasvir eder.

İdealize edilmiş resimlerin diğer kısmı ise, Güney Slav ırkları üzerine kurulmuştur. ČERMÁK, Güney Slavların yaşadığı bölgeleri gezerken gözlemlediği ortamları, evlerin içi, kıyafetleri vs. taslak çizimlerine göre tasvir etmiştir. ČERMÁK, sadece gözlemekle yetinmemiş, çeşitli halkbilgisi malzemelerinin koleksiyonunu da sunmuştur. Fransa'daki evine dönerken sayısız geleneksel kıyafet, ayakkabı, süs ve ev eşyası, silah, at eyeri gibi Slav unsurunu sembolize eden malzemeleri yanına almıştır.

ČERMÁK, büyüdüğü ortamda itibar gören vatanseverliği ve Slavlık taraftarlığını benimsemiştir. Yetiştirdiği ortamda daha çok Çek liberal toplumundaki kültürel Slavlığa kendini daha yakın hissetmiştir. Onun gençliğinde Çek milleti yeni yeni canlanırken, 1848 yılında bu şanlı geçmişi hatırlayıp milletiyle gurur duymaya dayanan romantik Slavizm dönemi zirveye ulaşmıştır. 1848 yılında Prag'da 340 üyesinin toplandığı Slav kongresi yapılmış, Slav halklarının bütünlüğü konuşulmuştur, fakat bu olayın yankıları 1848 yılının ayaklanma bastırılmasıyla çabuk sona ermiştir. 1848-1849 yılları arasında Avrupa'yı sarsan devrim ve ayaklanmalar Habsburg devletinde de meydana gelmiştir, özellikle Çek

¹ 1994 yılında Fodor müzesinde bulunan koleksiyonları Amsterdam Tarih Müzesine geçmiştir (http://misterhac.appspot.com/en.wikipedia.org/wiki/Museum_Fodor#Museum_Fodor, 06.05.2014).

ve Macarların yaşadığı bölgede görülmüştür. Her ne kadar bu devrim bastırılrsa da feodalizm sisteminin sona ermesine sebep olduğu ve millî değerler üzerinde kurulan yeni bir dönemin başlangıcı olduğu konusunda hiç şüphe yoktur (Veber 2002: 399; Ewen, Wollock, Kramer 2007: 213, 246). 1860'lı yıllarda bu romantik vatansever duygular kısa süreliğine canlandırılmış, o zaman artık Çek dili okullarda, şiir ve şarkılarda serbestçe kullanılmıştır. Çek vatanseverliği bu dönemde epey kabul görmüştür (Linke 1975: 180-181, 207, 215). Diğer Slavlara ilgi de bu dönemde halk arasında yayılmıştır. ČERMÁK, ise özellikle bu yıllarda romantik Çek vatansever olarak şöhret kazanmış, onun resimlerinin reproduksiyonları bu dönemde çok satmıştır (Mokrý 1953: 6). Pek çok Çek aydını, şairi ve yazarı da ondan etkilenmiş, resimleri için 'Harem' ve 'Orient' gibi şiirler de yazılmıştır (Mendel, Ostránský ve Rataj 2007: 243-244).

Her ne kadar Karadağ'da Osmanlı ordularına karşı mücadelelere katılsa da bunu siyasî nedenlerden ziyade romantik hayat görüşünden yaptığı varsayılabilir. ČERMÁK'ın Rus merkezli siyasî panslavizme katılmasından bahsetmek mümkün değildir, daha liberal ve özgürlükçü Çekler ve diğer Batılı Slavlar arasında zaten hiçbir zaman panslavizm kabul görmemiştir (Weithmann 1996: 216). Balkan halkları ve ülkeleri konulu resimlerin sayısı daha fazladır. Bu idealize edilmiş resimlerin arasında meşhur Karadağlıların portreleri, Karadağlı ve diğer Güney Slav halkının örnek portreleri, dağ manzaraları, Karadağlı evlerin içi gibi tasvirler yer alır:

(Fig. 5) 'Dağda Bir Buluşma' [yağlıboya] 1874 yılında resmin sahibi Paris'te yaşamış V. Neyt idi, şimdiki sahibi bilinmiyor. (Mokrý 1953: 29, fig. 29). Sivri kayalıkların önünde, kuru dalları olan ağacın yanında, geleneksel kıyafet giymiş, iri siyah gözleri olan güzel bir kız resmedilir.

(Fig. 6) 'Büyük Voyvoda (Kont) Mirko Petroviç' [yağlıboya], Roma'da 1863 yılında eski İtalyan kraliçesi Yelena'nın mülkü olarak kayıtlıydı. (Mokrý 1953: 31, fig. 40). Klasik durağan bir portredir. Süslü zengin kıyafetlerde, belinde silahla, bııklı bir erkek figürü gülümsemeden önüne bakar.

(Fig. 7) 'Atıyla Karadağlı Komutan' [yağlıboya], Pilsen, Batı Çek Galerisi, (Mokrý 1953: fig. 41; Soukupová 1981: fig. 24). Dağlık bir manzaranın önünde, görkemli kıyafetlerle, belinde tüfeğiyle, elinde atın dizginleriyle Karadağlı bir erkeğin portresi. Arkasında eyeri süslü bir at vardı.

(Fig. 8) 'Kontes Darinka'nın Portresi' [yağlıboya], Çetine müzesi, durum 1953, (Mokrý 1953: fig. 39, s. 31). Yandan bakış açılı bu portrede süslü kıyafet giyen tiyara takmış güzel bir kadın tasvir edilir. Yüzünde gururlu bir ifadeyle uzağa bakar.

(Fig. 9) 'Karadağlı Kontes Milena'nın Portresi' [yağlıboya], Roma'da 1863 yılında eski İtalyan kraliçesi Yelena'nın mülkü olarak kayıtlıydı. (Mokrý 1953: 31, fig. 38). Portredeki kadın hafif gülümseyerek doğrudan izleyicilere bakar. Süslü kıyafetleri ve mücevherleri ayrıntılı olarak resmedilir. Kadının yüz hatları belirgin ve etkileyicidir.

(Fig. 10) 'Karadağlı Bir Kadın Bebeğiyle Beşiğin Yanında' [yağlıboya], Prag, Milli galeri (Mokrý 1953: fig. 25; Soukupová 1981: fig. 25). Anne ve çocuk motifinin bir varyantı sayılır. Anne egzotik güzelliğe sahiptir. Kıyafetleri ön tarafta açıktır; yanında bebek olmasına rağmen erotik hava hemen fark edilebilir. Beşik ressamın gözlemlerine göre gerçekçi tasvir edilmiştir.

(Fig. 11) 'Güney-Slav Kadının Portresi', orijinalin nerede olduğu bilinmiyor, Prag Başkent galerisinde aynı dönemden kaliteli reproduksiyonu mevcuttur. (Mokrý 1953: 30,

fig. 37). Ressamın diğer resimlerinde bulunan tiplerin benzeridir. Kadının yüz ifadesinde hüznün hissedilir. Geleneksel kıyafet, başlık ve boyunluk gerçekçi çizilmiştir.

(Fig. 12) 'Boşnak Kadın Çocukla ve Kuşla' [inceleme çizim], Amsterdam, Fodor müzesi, durum 1953, (Mokry 1953: fig. 22, s. 28). Bu resimde sakin ve huzurlu bir hava hâkimdir. Oturarak dinlenen kadının yanına uyuyan çocuğu yaslanır. Kadının eline kuş konmuştur. Kadın bir yandan huzurlu, öbür yandan tembel olarak da nitelendirilebilir, o da Doğulu kadınlara çoğu zaman "bitip tükenmeyen tembellik" özelliğinin atfedilmesinden de kaynaklanabilir (Schick 2001: 191).

(Fig. 13) 'Karadağlı Ev' [yağlıboya], Pilsen, Batı Çek galerisi, (Mokry 1953: fig. 24; Soukupová 1981: fig. 23). Üç nesil Karadağlı kadın evin içinde günlük işleriyle meşgulken resmedilir. Annenin bebeğini beşiğe koyması motifi ČERMÁK'ın resimlerinde benzer bir biçimde tekrarlanır. Resmin ön tarafında küçük kız çocuğu oturur, bakışını izleyiciye doğru yöneltir. Evin arka kısmında daha yaşlı kadınlar ev işleriyle meşgulken resmedilir. Evin içinde kullanılan lamba, süsler, ocak gibi malzemeler, mısır koçanları gibi yiyecekler titiz bir şekilde resmin dekorunu oluşturur. Bu resim janr resimlerinin tipik bir örneğidir, Karadağlı evini çalışkan, tutumlu ve huzurlu bir ortam olarak olumlu biçimde gösterir. İç mekanı gösteren bu tip janr resimler kendine has kuralları olan bir türdür, aslında da kendisi bir çeşit kurgudur (Burke 2003: 96, 100). Bu resme bakanlar sanki gerçek bir evin içindeymiş hissine kapılabilir, hatta bazı yağlıboya resimleri fotoğraf kadar net bile görünür. Yabancı veya geçmişte kalmış bu mekânlar sanki gerçekten karşımızdalar gibi, ressam ile izleyici ve gerçeklik arasındaki mesafeyi silmiş gibidir. Bu durumu o dönemin reklamı olarak da yorumlayabiliriz. Resimlerde her şeyin o kadar ustaca, şeffaf ve gerçekçi çizilmesi, resmin inandırıcılığını arttırmıştır. Bu inandırıcılığın sayesinde verilmek istenen mesaj kolayca kabul görür. Ressam, Karadağlıları bu şekilde onurlu, huzur dolu, Hıristiyanlığın kurduğu medeniyetin yüksek seviyesinde olan yüce bir toplum olarak göstermeyi hedeflemiş ve kendi döneminde de şüphesiz bu hedefine ulaşmıştır.

(Fig. 14) 'Kör Kemancı', resmin orijinali kont Witold Czartoryjsky'nin mülküydü, I. Dünya savaşı sırasında yanmıştır; resmin inceleme çizimi Marie Jevalova'ya aittir. (Harlas 1928: 72; Mokry 1953: 30, fig. 36). Oldukça karanlık olan bu resimden ışılandırılmış sadece iki yüz hattı ve keman ortaya çıkar. Yaşlı, beyaz bıyıklı bir kör kemancı kemanını tutar, yüzü hüznüldür. Arkasında duran genç güzel kız elini omuzuna koymuş, onun gibi sanki yardım istercesine üzüntüyle bakar. İkisinin kıyafetleri geleneksel, kızın başlığı bol bol madeni para ile süslüdür.

(Fig. 15) 'Karadağlı Kız Ata Su İçirirken', resmin orijinali bay van Gogh'a aitti, inceleme çizimi Prag, Rudolfinum müzesindedir (Harlas 1928: 71, 38). Bu pastoral resimde genç güzel bir kız beyaz ve koyu renkli iki atın önünde durur. Atlar yanında duran, antik taşla süslü çeşmeden su içerler. Kız onlara kısmen yaslanır. Kızın yüzü dikkat çekici güzelliكتedir, seyircilere doğru bakar.

(Fig. 16) 'Karadağlı Kızın Portesi, Yuvarlak' [tahta üzerine yağlıboya], Prag, Milli galeri, (Soukupová 1981: fig. 41). Güzel, fakat hüznü kız yüzü ciddi durur, gülümsemez. Kızın üzerinde tipik geleneksel kıyafet resmedilir.

(Fig. 17) 'Slav Kökenli Reaya' [suluboya], Prag, Prag başkent galerisi, (Soukupová 1981: fig. 16). Kırmızı yerli kıyafet içinde, yandan resmedilen bir erkek figürüdür. Açık tenli, uzun bıyıklı asil bir yüzünde soğukkanlılık ve kararlılık okunur.

(Fig. 18) 'Dilenci Derviş' [yağlıboya], Prag, Milli galeri, (Soukupová 1981: fig. 45). Arka planda sadece fazla belirgin olmayan duvar ve gök hissedilir. Resmin odağında derviş

figürü durur. Bel üstü çıplak, sırtında bohça, elinde baston, kafasında beyaz şapka, kolunda bez parçası olan uzun sakallı, zayıf, kasları belli olan erkek figürü ustaca çizilmiş. Yüzünde ve duruşunda beklenti, umut ve kadere teslimiyet açıkça belli olur. O dönemin kaderine teslim olan, uyuşuk, pasif, hayattan öylesine geçen tipik Oryantal figürünü temsil eder.

(Fig. 19) 'Eşkiyanın Karısı' [yağlıboya], Prag, Milli galeri, (Mokry 1953: fig. 26; Soukupová 1981: fig. 14). Resmin arka planında yangın dumanı görülür. Mağarada yaralı bir erkek eşkiya uzanır, yanında küçük çocuğu vardır. Mağaranın önünde kadın oturur. Geleneksel kıyafetleri giymiş bu kadın elinde tüfeğiyle uzağa vadinin içine bakar, eşini ve çocuğunu korur. Yüz ifadesi ciddi ve karardır. Kadın cesur ve kahraman Slav kadını sembolize eder. Bu resim janr ve dramatik resimlerin arasında yer alır.

ČERMÁK'ın bütün bu resimleri Güney Slavlara hissettiği sempatiyi, nostalji özlemini ve hayranlığını gösterir. Dramatik olan resimlerin siyasî mesajları da vardır. Her ne kadar aynı dönemin pek çok yazarı, seyyahı ve sanatçısı Balkanlardaki dramatik olayları Müslümanların Hıristiyanlara karşı yaptığı savaş olarak algılasa da, ČERMÁK için aynı şeyi söyleyemeyiz. O dönemde, Avrupa basınında Hıristiyan halka Müslüman saldırısı olarak yorumlanan (Todorova 2009: 98) ve onun bizzat katıldığı Çetine savaşını bile, Slavların kendi özgürlüğü uğruna olan savaş olarak kabul etmiştir. ČERMÁK'ın resimlerinde daha çok baskı altında olanların zulme karşı isyanı olarak yorumlanmalıdır. O dönemde de Çeklerin kültürel bir baskı altında olmaları, ČERMÁK'ı kesinlikle etkilemiş ve 1848 yılında başarısız devrime katılması onda olumsuz etkiler bırakmıştır. Romantik duygularına ve kahraman idealine uyan simgeleri resmetmesi oldukça doğal sayılır. Karadağlıların idealize edilmesi bir yandan ČERMÁK'ın gençliğinde popüler olan HERDER'in Slav halkları üzerindeki görüşüne de uygundur. HERDER'e göre Slavlar ırk olarak sakin, konuksever, tarımı ve sanatı seven, müziğe yatkın, itaatkâr ve barışçıl, fakat kendi değerlerini savunma aşamasında da cesur ve kahramandırlar (Hroch 1999: 248).

ČERMÁK'ın resimlerinde 1860'lı ve 1870'li yıllardaki Karadağlılar önemli bir yer işgal eder. Janr resimlerinden farklı olan bu yapıtlarda Karadağlılar kendilerine baskı yapmak isteyenlerle savaşır. Resimler oldukça dramatiktir. Karadağlıların yaşadıkları zulmü, halkın trajedisini ve kahramanca mücadelelerini ana tema olarak izleyicilerin önüne serer. Bu resimlerde ČERMÁK'ın kişisel tecrübeler de yansıtılır. Çetine'ye yakın mücadelelere kendisinin de aktif katıldığı bilinir. Görkemli dağ manzaraları, dağlarda savaş stratejileri, Karadağlıların silahları ve onlara yardım eden kadınları bizzat gözlemlediği için, onları gerçekçi olarak çizer. Kadınların kaçırılması ve onların hareme kapatılması gibi diğer motifler ise daha çok o dönemin oryantalist ressamlarıyla ortak bir çizgide ilerler. Bu dönemde Avrupa'da epey dikkat çeken bu tarz resimler, Oryantalist akımın somut izlerini taşır. Avrupa artık Doğulu komşularına korku salar duruma gelmiştir. Doğu'yu cesurca taklit etmeye başlamış; binalarda, modada, bale ve operada ve görsel sanatlarda Doğu'da olduğu varsayılan lüks yaşam ve harem motifleri çok sevilmiştir (Mendel; Ostřanský; Rataj 2007: 80). Bunlar Doğuluları aşırı lüks ve şehvet düşkün, tembel ve uyuşuk ve aynı zamanda şiddete meyilli ve zalim olarak tasarlamak için birer vasıtaydı. Romantik resimlerindeki Doğu tasviri, ressam veya yazarın ihtiyaçlarına göre değişebilirdi. Oryantal 'gerçek bukalemun gibi değişken ... bir nitelik' (Said 1995: 119) Doğulular, yani bu incelemede Türkler gerektiğinde tembel, gerektiğinde de savaş konusunda oldukça aktif olarak gösterilebilirdi. Türklerin şiddeti seven, zulmü uygulayan, acımasız savaşçı imgesi geleneksel düşman tasvirlerinden kaynaklandı ve ČERMÁK'ın resimlerinde de kullanılırdı. Bu dramatik olayları tasvir eden resimler şunlardır:

(Fig. 20) '1877'de Bosna I' [yağlıboya], Prag, Cumhurbaşkanlığı Ofisi, (Soukupová 1981: fig. 43). Yıkılmış bir evin duvarlarının içinde çocuklarıyla beraber bir grup kadın durur, etraflarına bakar. Yanlarında duran yaşlı bir erkek onlara eşlik eder, yanında küçük bir kız çocuğu durur. Kadınlardan biri bebeği kucağına alarak uzak bir vadinin içine bakar. Diğerleri uzakta olan başka ev yıkıntılarına, dumana ve öldürülmüş insanların kafataslarına bakar. Arkada kafasında beşiği taşıyan kadın figürü belirir. Kadınlar ciddi yüz ifadeleriyle yıkılmış ortamı seyrederek. Yaşlı erkek, yüzünü kapamış, çaresizce etrafı süzer. Resmin sağ ön köşesinde bozulmuş ev eşyaları serpilmiş, genel bir yıkım havasını artırır. Bu resim statik yapısına ve her figürün durağan olmasına rağmen, dramatik, trajik olayları düşündürür.

(Fig. 21) '1877'de Bosna II' [yağlıboya] Prag, Millî Galerî, (Mokrý 1953: 24, fig. 34). Aynı resimdeki küçük kız çocuğu, yaşlı erkek ve arkadaki beşik taşıyan kadın ayrıntılı olarak resmedilir. Herkesin kıyafetleri ČERMÁK'ın gözlemlerine göre gerçekçidir, arkada duran sert ifadeli kadının bebeğini beşikte kafasında taşıması bile gezerken gördüğü gibidir. ČERMÁK, bu anlamda Güney Slav gruplarının günlük hayatının iyi bir izleyicisi ve araştırmacısı olarak, bilgilerini resimlerine gerçekçi biçimde aktarmıştır.

(Fig. 22) 'Kucağında Bebeği Olan Kadın; 1877'de Bosna Adlı Resim İçin Taslak Resim' [kurşunkalem ve füzüle inceleme], Prag, Millî Galerî, (Mokrý 1953: 30, fig. 35). Kadının ve bebeğin duygu dolu ve şefkatli yüz ifadesi ustaca çizilip not edilmiştir.

(Fig. 23) 'Dağlarda Küçük Bir Çatışma' [yağlıboya], Prag, Cumhurbaşkanlığı Ofisi, (Soukupová 1981: fig. 18). Büyük ihtimalle Slav kökenli olan, geleneksel kıyafetleri giymiş erkekler tüfekleriyle birbirlerine ateş ederler. Yaralı bir erkeğin yanında duran kadın çıplak bebeği kucağında taşır. Sivri kayalıklarla dolu dağlık manzara arka fonu dramatik olarak yansıtır.

(Fig. 24) 'Yaralanmış Karadağlı I' [yağlıboya], Prag, Millî Galerî, (Soukupová 1981: fig. 34). Yaralanmış yaşlı bir Karadağlı komutanı merdivenli dar dağ yolunda sedyede taşıyorlar. Yolun kenarında duran genç ve yaşlı kadınlar üzüntülü yüz ifadeleriyle etrafı seyrederek, ağlarlar. Birkaç erkek yolun yukarısında daha karanlık bölgede sadece beliriverir.

(Fig. 25) 'Yaralanmış Karadağlı II' [yağlıboya], Prag, Millî Galerî, (Soukupová 1981: fig. 35; Mokrý 1953: fig.31, 32, 33). Taslak çizimler muhtemelen ČERMÁK'ın kendi yaşadığı çatışmadan hatıralar taşıyor. Bu çizimlerin daha hızlı yapılması gerekmiş olabilir, daha uzun süren, titiz ve ayrıntılı stüdyo çalışmalarından daha canlı, hareketli ve dinamiktir. Yukarıda tasvir edilen resim için hazırlık aşaması olarak hazırlanmıştır.

Bu dramatik resimlerin büyük bir kısmı kız kaçırma olaylarına ayrılmıştır. Bu temada olan resimler hep aynı biçimde, elleri bağlı bir grup kadını ve yanında duran zalim bekçileri tasvir eder. Bu esir alınmış kızların yüzleri bile sık sık tekrarlanır, hatta birkaç tipik yüzü tespit etmek mümkündür.

(Fig. 26) 'Savaş Ganimeti' [yağlıboya], Brüksel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, (Mokrý 1953: fig. 28; Soukupová 1981: fig. 28). Bağlanmış genç güzel kızlar ayakta durur veya oturarak, yatarak dinlenir. Yüzlerinde yorgunluk ve üzüntü hissedilir. Geleneksel süslü kıyafetler giyerler, birinin omuzu çıplaktır. Tüfekleri, silahları elinde olan iki Türk bekçi onlara bakar. Keyifleri yerindedir, çubuk ve kahve içerler. Türklerin yüzlerinde memnuniyet ve kazandıkları ganimetten dolayı sevinç okunur. Arkada yine dağlık bir manzara fon olarak kullanılmıştır. Janr resimlerindeki gibi Doğuyla özdeşleştirilen cezve ve işlenmiş zarflı kahve fincanları ve çubuklar mutlaka bulunur. Bu

resmin taslak çiziminde (Soukupová 1981: fig. 27) arkada oturan kızın yüzünün ve oturma pozisyonunun ayrıntılı incelenmesi yer alır.

(Fig. 27) 'Esir Alınmış Kızlar' [yağlıboya], Prag, Millî Galeri, (Mokřý 1953: fig. 3; Soukupová 1981: fig. 29). Bu resim, kız kaçırılma olayının tipik bir tasviridir. Daha önceki resimde olduğu gibi, kucağında silahı olan kırmızı fesli Türk bekçi bağdaş kurarak oturur, kızlara doğru bakar. Esir kızlara bakışında hem memnuniyet, hem de onların kaderiyle ilgisizlik açıkça ifade edilir. Resmin arka kısmında geleneksel kıyafetlerinde, kısa şalvar giymiş, süslü başlık takmış bir Türk daha bekler. Elinde değnek, sırtında tüfek bağlıdır. Esir alınmış üç kız yıkılmış duvar kalıntısına dayanarak dinlenir. Duvar kalıntısı genel olarak yıkımın ve çöküşün havasını pekiştirir. Kızların yüz ifadeleri hüznü, pasif, kadere teslimiyeti yansıtır. Sadece öndeki kız siyah pelerine bürünmüş, yüzünde ve duruşunda pasif bir direnişte olduğu anlaşılır. Elleri bağlı olan ikinci kız oturmuş, bakışları boş. Üçüncü kız üzüntülü şekilde kafasını eğmiştir. Doğulu kadınların pasifliği ve aynı zamanda Hristiyan kızların acı çekmesi, vicdanen rahatsız olmaları aynı anda ifade edilir. Bu resmin detayında (Mokřý 1953: fig. 30) birinci kızın detayı görünür. ČERMÁK'ın resimlerinde bu güzel Doğulu kadının yüzü sık sık tekrarlanır. Muhtemelen iri siyah gözü, belirgin burnu, ufak ağız ve gür siyah saçlarla çevrilmiş yuvarlak yüzü ČERMÁK'ın beğendiği tiptedir.

(Fig. 28) 'Esir Alınmış Bosnalı Kızlar Dinlenirken' [suluboya], Prag Millî Müzesi, (Mokřý 1953: fig.6; Soukupová 1981: fig. 44, s. 76). Benzer konunun daha teferruatlı bir tasviridir. Esir alınmış kadınlardan bazıları oturur, uyurlar, bazıları ise elbiselerine saklanmaya çalışır. Kolları bağlı, endişeli ifadeyle Türklere bakar. 11 tane Türk birbirleriyle sohbet eder, tavla oynar. Bir tane Türk, kızların yanında oturur, arkadan resmedilmiştir. Türklere sarıklı, fesli, üzerlerinde geniş pantolonları, birinin de işlenmeli cepkeni var. Arka fonda dilenen derviş figürü de resmin oryantal havasını artırır. Kızlardan bazıları pelerine bürünmüş, bazılarının ise omuzları, kolları, birini göğüsleri bile çıplak olarak resmedilir. Bu resmin erotik yönleri açıkça bellidir. Bağlanmış veya zincirlenmiş esir alınmış kızlar, Avrupa'da hem görsel sanatlarda hem de edebî eserlerde sık sık karşımıza çıkar. Seyahatnamelerde ve içindeki çizimlerde de hareme kaçırılan kızlar resmedilir. Bu tür resimler Türklere 'zalim', 'acımasız' ve bundan dolayı yenilmesi gereken güç olarak tasvir edilirdi. Bu tasvirler, Avrupa devletlerinin Osmanlı devletine müdahale etmesi için gerekçe arayan ve kamuoyunu Osmanlılara karşı yönelten bilinçli propagandanın bir parçası olarak değerlendirilir (Makhn 2008: 102). Bu anlamda şarkiyatçılık daha geniş düşünülen bir ideolojinin, belli bir hâkimiyet savaşının arka planı olarak algılanabilir. ČERMÁK da resimlerinde Osmanlıları olumsuz gösterir, Osmanlı Türklere her açıdan üstün, fakat onların zulmünün altında yaşamak zorunda kalan Slavların her türlü ayaklanmayı savunur. Kendisi de aktif olarak bu savaşa katılmıştır. 'Yaralanmış Karadağlı', '1877 yılında Bosna' veya kaçırılmış kızları tasvir eden resimlerinin Avrupa'nın çeşitli yerlerde sergilenmesiyle Osmanlılara karşı ayaklanmaya başlayan Slavları destekleme faaliyetlerine girişmiştir. ČERMÁK'ın bazı resimleri reproduksiyonlarla hem Orta Avrupa'da, hem de Karadağ'da meşhur olmuş ve hızlı yayılmıştır (Mokřý 1953: 24).

(Fig. 29) 'Karadağlı Kadının Kaçırılması (Razzia)' [yağlıboya], Prag, Millî Galeri, (Mokřý 1953: fig. 27; Soukupová 1981: fig. 26). Kız kaçırılma olaylarının tipik bir tasviridir. Romantik akımının tanınmış Fransız sanatçısı olan DELACROIX'un resimlerindeki trajik havayı andırır, benzer sembolüğü içerir. Halk baladlarının görsel bir tasviridir. Çıplak kadın iki vahşi, zalim Türk savaşçısı tarafından kaçırılır, Türk'ün kucağında çırpınırken onu ittirmeye çalışır. Öldürülmüş kocası ve bebeği yerde yatar. Renk sembolüğü de belirleyicidir, Türklere ten rengi esmer, kara tarafı sembolize eder,

kadının ten rengi ise bembeyazdır. Bu resim insani trajedinin ve yıkımın üst noktası olarak değerlendirilebilir.

(Fig. 30) 'Haremde Karadağlı Kızlar' [tahta üzerine yağlıboya], Prag, Millî Galeri, (Soukupová 1981: fig. 42). Yarı çıplak, egzotik giysileri giymiş kadınlar çinilerle süslü, halılarla kaplı bir odada durur. Bazıları yatar, bazıları oturur, bir tanesi duvara yaslanarak ayakta durur. Bir tek ayakta duran kızın elbiseleri cilveli değil, hüznü yüz ifadesiyle uzağa bakar, diğer kızların aksine cilveli poz vermez, siyah elbisenin içine bürünür. ČERMÁK'ın diğer resimlerde de sürekli karşımıza çıkan, gururlu, haremde kalmaya razı olmayan, hala içinde direnen cesur Karadağlı kızının örneğidir. Diğer kızlar egzotik süslü rengârenk kıyafetlerin içinde, lüksü çağrıştıran ortamda sohbet ederler veya hiçbir şey yapamamaktan sıkılırlar. Haremdeki eşyaların lüks, kızların o dönemin güzellik algısına göre alımlı ve gösterişli olarak çizilmesi, seyircilere hitap eden, çağrıştırdığı erotik fanteziyle daha da pekiştirilen belli bir albenisini sağlar. Avrupalı gezginler, yani yabancı erkekler her şeye ataerkil toplumun gözüyle bakmışlar, buna göre Doğulu kadınlara oldukça küçümseyerek bakmışlar. Buna göre hem cinsiyetleri, hem de ırkı bakımından Doğulu kadınlar pek çok zaman fazla işe yaramaz, yeterince gelişmemiş, aşağı bir varlık olarak algılanmış. Harem de bu söylemde, Doğulu erkeklerin aşırı cinselliğinin ve Doğulu kadınların güvensizliğinin ve kontrol altında tutma ihtiyacının kanıtı olarak gösterilmiş (Schick 2001: 149-150). Fakat ČERMÁK'ta bu söylemin sadece izlerine rastlamak mümkündür. Haremdeki kızlar belki genelde güzel, fakat tembel, pasif ve boş işlerle uğraşan biriler olarak gösterilmiştir. İstisna olarak Karadağlı kızlar, ya da daha geniş grubu kastederseniz, Balkanlı Hıristiyan kızlar, daha çok bu sistemin gönülsüz kurbanları olarak görünür. Örneğin bu resimde haremde genel lüks, şehvet ve eğlence havasına aykırı tasvir edilmiş kız, diğer resimlerde de benzer tavrı ve duruşuyla karşımıza çıkan siyah elbiseli kızdır. Siyah elbiselerine bürünmüş olması renk sembolüğü bakımından oldukça açıktır, trajik yüz ifadesi ise hareme zorla sokulduğunu ve içinde acı çektiğini gösterir; uzağa bakışı ise, bedenen uzakta olmasına rağmen, ruhen hala kendi ailesinin, milletin yanında durduğunun bir kanıtı gibidir. Kızın genel görünüşü ve duruşu, kendi kişiliğiyle, ailesiyle, milletiyle ve diniyle gururlu olduğunu imayı göz önüne getirir. ČERMÁK'ın yüksek ahlaklı ve cesur Slav kadınınun imajına ve Romantik trajik güzellik anlayışına oldukça uyumludur.

Romantik güzellik anlayışı, genel olarak ČERMÁK'ın eserlerinde derin izler bırakmıştır. Daha önceki klasik denilebilen güzellik imgeleri terk edilmiş, yerine o zamana göre alışılmamış kombinasyonlar, renkler ve şekiller almıştır. Romantik güzeli karamsar, kasvetli, trajik, melankoliktir ve pek çok zaman koyu renklerle tasvir edilmiştir. Antik Yunan efsanelerindeki trajik hayat öyküsüyle ünlü kadınlardan MEDUSA veya SAPO gibi karakterler sık sık resmedilir. Charles Auguste Mangin'in 1867 tarihli resmindeki Safo figürü (Eco 2006: 298), duruşuyla, yüz ifadesiyle, giysilerin ve koyu renklerin seçimiyle ve kasvetli atmosferiyle ČERMÁK'ın kaçırılmış Karadağlı kızlarının tasvirlerini andırıyor. Bu anlamda ČERMÁK'ın güzellik anlayışında Romantik güzellik anlayışı arasında güçlü paralellikler mevcuttur.

Romantik resimlerde harabelerin özel bir yeri ve işlevi vardır. DELACROIX, ČERMÁK gibi pek çok Romantik ressam harabelerin ve vahşi doğa manzaralarının saklı güzelliğini keşfetmiş, onları pek çok zaman arka fon olarak kullanmış. Örneğin, DELACROIX'un 'Seyahat eden Araplar' isimli resimde vahşi, dramatik doğa tasviri oldukça etkili arka fon oluşturur, güzel gizemli bir Arap kadının ata binerken resmedilmesine uygun bir ortam sağlar (Benjamin 2003: 16 resim). Fakat Romantik güzellik anlayışının gerçekten yeni ve orijinal tarafı "*...farklı şekilleri birbirine bağlayan mantık dışındaki*

duyguların ve mantığın dayattığı ilişkidir. Bu ilişkilerin amacı zıtlıkları ayıklamak ya da antitezleri (son/sonsuz, bütün/parça, yaşam/ölüm, akıl, yürek) çözümlenmek değil, bütün bunları bir araya getirmektir: romantizmin gerçek yeniliği de bu çabadan doğar..." (Eco 2006: 299).

ČERMÁK, tam anlamıyla Romantik ve Oryantalist bir ressam olarak tanımlanabilir. Ruhen özgürlüğü seven ve maceracı biri olarak Karadağ'daki dağlık manzaraları benimsemiş, orada yaşayan halkı da hayranlıkla gözlemlemiştir. Resimlerinde hem orasının vahşi doğa manzaraları ve janr çalışmaları, hem de insanların Romantik akımını yansıtan portreleri Romantik ve idealize edilmiş bir şekilde Oryantalizm ve Slavizm çerçevesinde ifade eder. ČERMÁK'ın resimleri etkilendiği Fransız Romantik akımının özellikleri ve izleri taşısa da, onlardan daha ötesine gider. ČERMÁK'ın çalışmalarında verilmek istenen mesajlar çoğu zaman ön plana çıkar, sadece estetik zevklerine hitap etmez. Çalışmalarının, ilk planda sadece para karşılığında satılan basit janr resimlerinin olmadığı fark edilir. İzleyicilerine vatansever, milli, siyasi ve özgürlükçü mesajları göz önüne sermeye çalışıyor. Çek milliyetçi uyanış hareketine sempatisi olanlar bu mesajları anlayıp kabul ettikleri, ČERMÁK'ı sevmelerinden ve onun resimlerin reproduksiyonları almalarından net bir şekilde anlaşılır. ČERMÁK içinde büyüdüğü toplumun sorunları ve fikir akımları, daha sonra yurtdışında karşılaştığı hareketler ve ideolojiler çalışmaların da derin izleri bırakmıştır.

Yukarıda listelenmiş resimlerde görüldüğü gibi, ČERMÁK Romantik görüşlere uyarak Doğu ve ona ait tipik sahne ve simgelerini yoğun bir şekilde kullanmıştır. Resimleri bir yandan oldukça gerçekçi görünüyor, sanki fotoğraf çekilmiş gibi dururlar. Etkileyici gücü de bundan kaynaklanır. Resimde çizilenlerin gerçekliği konusunda şüphe bırakılmaz. Çalışmaları bu anlamda inandırıcı antropolojik malzeme olarak bile kullanılabilir. ČERMÁK'ın resimleri ustaca çizilmiştir; ressamın tekniğe hâkimiyeti, estetiği ve sanatı konusunda sanat tarihçilerin bile eleştirileri oldukça azdır.

ČERMÁK, Slav halklarını seven Çek aydınları arasında bir açıdan istisna sayılır. Çek slavistler daha çok Orta Avrupa'da yaşayan Slav halklarını ve Rusları ön planda tutmuş, onlara hayranlık duymuştur. Özellikle Romantik akımının devamı olan bir hareket diğer Slav halkları göz ardı etmiş, örneğin Balkan Slav halkları onun ideal Slav halklarına pek uymadığı için, resimlerde ve yazılarda fazla geçmez. Balkan Slavlar arkaik, demode ve en önemlisi fazla Oryantal olarak algılanmış. Doğu'ya ve Müslümanlara atfedilen bazı olumsuz özellikleri, davranış ve tutumları onlara da atfedilirdi, nadiren bulunan resimlerde, örneğin Avrupa halklarını tasvir eden çalışmalarında, en olumsuz gösterilen halklar arasında Balkanlılar ile Yunanlılar ve Türkler yer alır (Todorova 2009: 126-7, 69). Bu bilgilerin ışığında ČERMÁK'ın Balkan Slavlarına hissettiği sempati ve melankolik sevgi olağan dışı bir romantik hayranlık olarak değerlendirilebilir. Ona göre Balkanlıların özü olan Karadağlılar onun kendi kişiliğe ve hayat tarzına en yakın duran halk olarak nitelendirilebilir. Resimlerinde Karadağlıları hep gururlu, soylu, asil, Hıristiyanlığı koruyan, kendi kişiliğinden hiç taviz vermeyen ve diğer Slav halklarının belki de artık yitirdiği saflığı ve olumlu Slav özelliklerini temsil eden bir topluluk olarak göstermiştir.

ČERMÁK'ın resimlerinde tasvir edilen Karadağlı erkekler ve kadınlar her zaman cesur, gururlu, asil olarak tanıtıldığı için, ona uygun şekilde gösterilir. Karadağlılar temiz, süslü geleneksel ve oldukça estetik kıyafetleri giyer, yüzleri daha açık renkli, beyaz tenliler ve çoğu zaman gençtirler. Karadağlı erkeklerin de silahları vardır, fakat duruşlarında bir asillik bulunur, o silahları sanki sadece hakları olan savunmada kullanıyormuş gibi tasvir edilir. Karadağlı erkekler Oryantal güzelliği taşısa da yakışıklıdırlar. Kadınlar da soylu

kiyafetleri giymiş olarak gösterilir. Ancak 'zalim Türkler' onları soymaya teşebbüs ederlerse, çıplak veya yarı çıplak olarak resmedilir, fakat bu çıplaklık onların namussuzluğu olarak asla yorumlanamaz. Kiyafetlerle örtünen beden, çıplak beden veya onun açıkta kalan kısımları oldukça etkili kimlik kurucusu olarak nitelendirilebilir. Kiyafet beden sahibinin kimliğini kurabilen en önemli kültürel araçlardan biridir, onu sosyal statüsünü ve cinsel kimliğini kurar, etkiler, gerekirse zamanla değiştirir ve başkalarına da olumlu veya olumsuz gönderme yaparak tanıtır. (Yeğenoğlu 2003: 154) Daha yaşlı olan Türkler ise yarı çıplak, laubali giysilerle, her zaman silahlı, yüzleri kara ve bakımsız olarak resmedilir. Basit renk karşıtlığındaki sembolik gücün etkisi şaşırtıcı seviyede yüksektir. Örneğin, 'Karadağlı Kadının Kaçırılması (Razzia)' adlı resimde bu renk sembolüğü oldukça dikkat çekicidir. Kaçırılan Karadağlı genç kadın çıplak olduğu için bembeyaz teni ile resmin odak noktası haline gelmiştir. Yerde yatan öldürülmüş bebeği de bembeyazdır, bebeğin yanında yatan ölü kocasının eli ise daha açık renktedir; buna karşın Türk figürler esmer tenli ve koyu renklerle resmedilmiştir. Yüz ifadeleri 'zalimce', bebeği ve erkeği öldürdükten sonra evi yakıp kadını kaçırabilen birine yakışır tarzda görünür. Kısacası Türkler medeniyeti ve huzuru 'bozan', 'vahşi', 'tehlikeli' olarak tasvir edilir. Gerçi Doğulu erkeklerin bu tarz tasvirleri ČERMÁK'ın döneminde yeni değildir, pek çok ressamda bu tür 'önyargılı' eğilimler görülür, örneğin DELACROIX'un 'Sardanapalus'un Ölümü' isimli resimde benzer şekilde vahşi Doğulu erkekler ve çıplak kadınlar karşımıza çıkar (Eco 2006: 302).

Oryantalist resimlerin pek çoğunda da erotik unsurlar mevcuttur. ČERMÁK'ın resimleri de istisna değildir. Ressamın yaşadığı dönemde saygıdeğer bir ressam için erotik resimler yapmak kabul edilebilir bir iş değildir, bu nedenle çıplak kadının çizilmesi ancak Antik dönemin efsaneleri veya Oryantal bir sahne gibi temaları resmederken mümkün olmuştur. 'Karadağlı Kadının Kaçırılması (Razzia)' isimli resminde kaçırılan kadın tamamen çıplaktır. Diğer kız kaçırılma olayları veya haremi tasvir eden diğer çalışmalarında kızların kolları, sırtı veya göğsü çıplak olarak resmedilir. Harem ve kız kaçırma temalı resimlere erotik unsuru yakıştırmak olağandır. Oryantalist ressamalarda erotizm sadece kız kaçırılmayla değil, aslında doğrudan aşırı cinsellik ve pasiflik, sakinlik, tembellik ve uyusukluk mesajı içeren Oryantal atmosferle de alakalıdır. Örneğin, Jean-Léon GÉRÔME'un 'Kapıda Duran Arap Kızı' (1873) isimli resimde, bu ustaca örülen erotizm rahatlıkla görülebilir (Benjamin 2003: 26). Kapıya yaslanmış cilveli, süslü bir Arap kızı resimden izleyicilerine doğru bakar. Arkada ışık-gölge oyunuyla çizilen bir Arap evinin avlusu da görünür. Resimde güçlü bir erotik unsur hissedilir, kız sanki ziyaretçileri içeriye davet etmiş gibi durur. Resim, Doğu'nun bütün zevkleri, lüks ve güzellikleri vaat imajını gösterir. Buna karşın ČERMÁK'ın resimlerinde iç derinliği olmayan bu tür erotizme pek rastlanmaz. Erotik unsurlar daha çok Oryantal atmosferi pekiştirir ve Karadağlı kızların namusunu gösterir, onların kaçırılma, hareme kapatma veya soymaya razı olmayan yüksek ahlaki tavırları ön plana çıkarılır.

Slav halklarına yönelik vatanseverlik duyguları ČERMÁK'ın resimlerinin ana eksenidir. Kendisi Çek vatansever olduğu için, Çek tarihinin meşhur sahnelerini, diğer Slav halklarının olumlu özelliklerini ve kahramanlık anlarını tasvir etmek onu her zaman heyecanlandırmıştır. ČERMÁK, Orta Avrupa'da, Balkanlarda, özellikle de Karadağ ve Fransa'da etkili bir kültürel şahsiyet olarak tanınmıştır. Önemli sanatçılar, yazarlar ve aydınlar onun resimlerini beğenip satın almıştır. ČERMÁK, memleketinde fazla uzun yaşamasa da orada da geniş kitlelerce bilinip itibar görmüştür. Yaşadığı dönemde bile resimleri reproduksiyon olarak yaygınlaşmıştır. Resimlerindeki Balkan halklarının tasvirleri ve harem sahneleri Balkanların ve Doğu'nun imajını oluşturmada önemli bir rol

oynamıştır. Karadağlı kadın ve erkeklerin portreleri denince, akla ČERMÁK'ın bu süslü, titiz çizilen, ayrıntılı ve ihtişam hissi veren portreleri gelir. Bunlarla o zamana kadar neredeyse bilinmeyen, unutulmuş, fakir bir Slav halkını insanlara tanıtmış, kendi gözünden zalimlere karşı haklarını savunan kahraman Slav halkı Karadağlıların ünü yayılmıştır. İnsanların aklında süregelen Doğu ve Balkan imajları, bugünlerde bile, ČERMÁK gibi Oryantalist ressamın çalışmalarıyla pekiştirilmiş, bu ressamın Balkan ve Oryantal imajlarının sürdürmesine ve yeniden yaratılmasına katkıda bulunmuştur. Eserleri, Balkan ve Doğu simgelerinin somutlaştırılmasını sağlamıştır. Örneğin silahlar, kırbaç, lüks kıyafetler, (yarı)çıplak kadın figürü, nargile ve süslü zarfın içinde kahve fincanları Oryantalist resimlerin vazgeçilmez parçaları olmuştur. Bu tür resimlere bakanlar böyle aksesuar ve simgeleri artık özümstediler, onlara alıştılar ve onların devamını da beklerler. Romantik Oryantalist resimler o dönemdeki Şarkiyatçılığın somut resimleri haline gelmiştir. Delacroix ve diğer pek çok Oryantalist ressam, ČERMÁK dahil olmak üzere, *'Oryantal janr resimler (Doğu'nun) tasarımını görsel söyleme ve kendine has bir hayata döndürmüştür'* (Said 1995: 118).

ČERMÁK Balkan resimlerini önce tasarlayıp öğrendiği bilgileri Slavizm ideolojisiyle karıştırıp bizzat gözlemlediklerini de resimlerine dâhil edip eserler ortaya koymuş ve neticede Romantik, gizemli, Slavlara özgü usta işi çalışmalar ortaya çıkarmıştır. Çalışmaları hem ün kazanmış, hem de uzun süre inanırlık derecesi yüksek Balkan araştırma malzemesi olarak da algılanmıştır. ČERMÁK üzerinde yoğun ilginin olduğu dönemde, yani XX. yüzyılın 1920'li ve 1930'lu yıllarına kadar, Çeklerin, Slovakların, Karadağlıların, Dalmaçyalıların ve Hersekliilerin (Harlas 7)

Doğu ve Balkan simgelerinin oluşması, insanların kendi kimliklerinin inşasında çok önemli bir rol oynamıştır ve halâ da oynamaya devam etmektedir. ČERMÁK'ın döneminde sadece tek tek insanların kimliklerinden ziyade, milletin bilincinin oluşması daha da ön plana çıkmaktaydı. Çek milletinin canlanması ve yeniden inşasında yabancı, farklı olan 'öteki' kimliğine nazaran daha kolay belirlenebilmiştir. Yabancıların, özellikle de geleneksel zıt karakteri olan Doğuların özelliklerine karşı kimlik ve aidiyet duygusu oluşturmak daha anlaşılır bir durumdur. Edward SAID'in (Said 1995: 5, 7, 206 vd.), GELLNER'in (2009: 173-186), TODOROVA'nın ve CORM'un (2003: 79-104) çalışmalarında Avrupa'da yaşayan halkların kendi millî ve kişisel özelliklerinin oluşumunda ötekilerin imajına muhtaç oldukları açıkça gösterildi. Farklı olan öteki, bu durumda Balkanlı ve Doğulu/Türk kendi özelliklerinden zıt bir karakter olarak yoğun bir şekilde kullanılmış ve hâlâ kullanılmaktadır (Keyman, Mutman, Yeğenoğlu 1999: 11, 12). Bugünlerde Doğulu/Türk/Müslüman imgesi yüz yıl öncesine göre değişmişse de işlevleri ve gerekçeleri büyük ölçüde aynıdır; bunlar zıt olan/olması gereken toplumu simgesel olarak gösterir. 'Zalim harem ağası' ve 'savaşçı' yerine intihar saldırılarını düzenleyen terörist imgesi gündeme geldi, kullanımı toplumun zıt ve düşmanca karakterini yaratmaya katkıda bulunur. Olumsuz özellikleriyle bağdaştırılan öteki Doğulu/Türk, Avrupalıların olumlu özelliklerini daha görünür kılmak için kullanıldı. Onlar zalim, şiddeti seven, terörist, ilkel, şehvet düşkündür, Avrupa ise barışçıl, medeni, gelişmiş bir toplumdur. Bu ikilemin temelleri ČERMÁK'ın döneminde de etkiliydi, bu nedenle onun resimlerinde olumlu ve olumsuz özelliklerin karşıtlıkları vardı. Resimlerin inceleme kısmında gösterilen Türk ve Slav figürlerin renk sembolizmi, kaba veya asil yüz ifadeleri, giysili hâl ve çıplaklık gibi karşıtlıklar bu ikilemin ürünüdür.

ČERMÁK, ressam olarak günümüzde sadece uzmanlar tarafından bilinse ve anlaşılrsa da eserlerinin etkileri günümüzde farklı sahalarda görülmüştür. Mesela, günümüzde Avrupa sanatında Balkan ve Karadağ hakkındaki bazı klişe simgeler onun çalışmaları

kaynaklıdır. Balkanlıların/Karadağlıların çoğu zaman Oryantal tarzında süslü silahlarla olarak tasvir edilmesi, Türklerin hep zalim yüz ifadesiyle, bakımsız kıyafetlerle, sarıya benzer başlık ve şalvarla gösterilmesi oldukça sık rastlanan bir durum, örneğin çocuklara çekilmiş film masallarında bu tarz klişeleşmiş sahnelerle karşılaşabiliriz (Lipský, Tři veterani, 1983) Asil, kahraman, kalbi temiz Hıristiyan Balkanlı-Karadağlı ve -'kötü kalpli', 'zalim' ve 'şehvet düşkünü' Türk imajı Avrupa'da insanların zihinlerinde etkisini onun eserleri sayesinde sürdürmüştür. Bu tür önyargılı düşünceleri ve imajları anlamak için geçmişte onların meydana gelişinde etkili olan faktörleri tanımak, 'Oryantal' ve 'Slav' dünyasını tanımak için önemli bir başlangıç olacaktır.

KAYNAKLAR

- Benjamin, Roger. 2003. *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, And French North Africa, 1880-1930*, Berkeley: University of California Press.
- Burke, Peter. 2003. *Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Corm, Georges. 2003. *Doğu-Batı, Hayali Kırılma*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Eco, Umberto. 2006. *Güzelliğin Tarihi*, İstanbul: Doğan Kitap.
- Ewen, Frederic, Jeffrey Wollock and Aaron Kramer. 2007. *Half Century of Greatness: The Creative Imagination of Europe, 1848-1883*, New York: New York University Press.
- Gellner, Ernest. 2009. *Milliyetçiliğe Bakmak*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Harlas, František Xaver. 1928. *Jaroslav Čermák Život A Dílo*, Prag: F. Topič.
- Hroch, Miroslav. 1999. *Na Prahu Národní Existence*, Prag: Mladá Fronta.
- Keyman, Fuat, Mahmut Mutman ve Meyda Yeğenoğlu. 1999. *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Linke, Arno. 1975. *Uprostřed Století*, Prag: Československý Spisovatel.
- Lipský, Oldřich. 1983. *Tři Veteráni (Üç Asker Emeklisi)*, Film Masalı, Çekoslovakya.
- Luzzatto, Sergio. 1997. "Young Rebels And Revolutionaries, 1789-1917", *A History Of Young People, Stormy Evolution to Modern Times*, Ed. Giovanni Levi, Jean-Claude Schmitt, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2: 174-231.
- Mahkn, Churnjeet Kaur. 2008. "The Sculpture And The Harem: Ethnography in Felicia Skene's Wayfaring Sketches", *Women Writing Greece: Essays On Hellenism, Orientalism and Travel*, Ed. Vassiliki Kolocotroni, Efterpi Mitsi, *Internationale Forschungen Zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Amsterdam, New York: Rodopi Press, 118: 97-112.
- Mendel, Miloš, Bronislav Ostřanský and Tomáš Rataj. 2007. *Islám V Srdci Evropy*, Prag: Academia.
- Mokřý, František Viktor. 1953. *Jaroslav Čermák, 41 Knihtiskových Reprodukcí*, Státní Nakladatelství Krásné Literatury, Prag: Hudby A Umění.
- Said, Edward W. 1995. *Orientalism, Western Conceptions of the Orient*, Londra: Penguin Books.
- Schick, Irvin Cemil. 2001. *Batının Cinsel Kıyısı, Başkalkıçı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık*, İstanbul:Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Soukupová, Věra. 1981. *Jaroslav Čermák*. Prag: Odeon.
- Tobolka, Zdeněk V. 1901. *Slovanský Sjezd v Praze Roku 1848*, Prag: F. Šimáček.
- Todorova, Maria. 2009. *Imagining The Balkans*, New York: Oxford University Press.
- Veber, Václav, vd., 2002, *Dějiny Rakouska*, Prag: Lidové Noviny.
- Weithmann, Michael W. 1996. *Balkán, 2000 Let Mezi Východem A Západem*, Prag: Vyšehrad.
- Yeğenoğlu, Meyda. 2003. *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, İstanbul: Metis Yayınları.



Fig. 1 'Slovak Ailesi Memleketini Terk Ederken' [suluboya], 1851, Prag, Milli Galeri, (Mokrý 1953: fig. 17; Soukupová 1981: fig. 1).

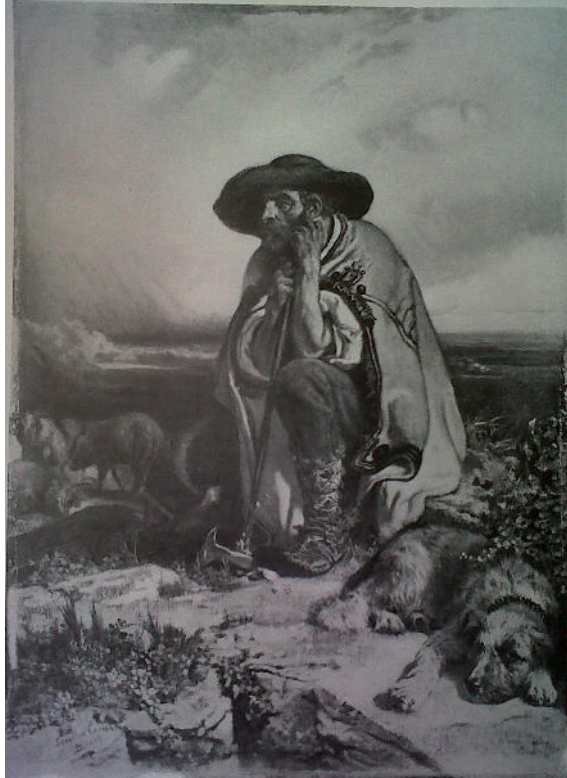


Fig. 2 'Köpeğiyle Slovak Çoban 'Baça'' [yağlıboya], 1859, Leipzig, Güzel Sanatlar Müzesi, 1953 y. (Mokrý 1953: fig. 18).



Fig. 3 'Tarlada Slovak anne', [litografi]. 1859, Amsterdam, Fodor müzesi, 1953 y. (Mokrý 1953: fig. 19).



Fig. 4 'Ayna' [yağlıboya], 1860, Prag, Cumhurbaşkanlığı Ofisi, (Mokrý 1953: fig. 20, Soukupová 1981: fig. 15).



Fig. 5 'Dağda Bir Buluşma' [yağlıboya] 1869, 1874 yılında resmin sahibi Paris'te yaşamış bay Neyt idi, şimdiki sahibi bilinmez. (Mokrý 1953: 29, fig. 29).



Fig. 6 'Büyük Voyvoda (Kont) Mirko Petroviç' [yağlıboya], 1862, Roma'da 1863 yılında eski İtalyan kraliçesi Yelena'nın mülkü olarak kayıtlıydı. (Mokrý 1953: 31, fig. 40).



Fig. 7 'Atıyla Karadağlı Komutan' [yağlıboya], 1865, Pilsen, Batı Çek Galerisi, (Mokrý 1953: fig. 41; Soukupová 1981: fig. 24).



Fig. 8'Kontes Darinka'nın Portresi' [yağlıboya], 1862, Çetine müzesi, durum y. 1953, (Mokrý 1953: fig. 39, s. 31).



Fig. 9 'Karadağlı Kontes Milena'nın Portresi' [yağlıboya], 1862, Roma'da 1863 yılında eski İtalyan kraliçesi Yelena'nın mülkü olarak kayıtlıydı. (Mokrý 1953: 31, fig. 38).



Fig. 10 'Karadağlı Bir Kadın Bebeğiyle Beşiğin Yanında' [yağlıboya], 1865, Prag, Milli galeri (Mokrý 1953: fig. 25; Soukupová 1981: fig. 25).



Fig. 11 'Güney-Slav Kadının Portresi', orijinalin nerede olduğunu bilinmez, Prag Başkent galerisinde aynı dönemden kaliteli reproduksiyonu bulunur. (Mokrý 1953: 30, fig. 37).



Fig. 12 'Hersekli Kadın Çocukla ve Kuşla' [inceleme çizim], 1860, Amsterdam, Fodor müzesi, durum y. 1953, (Mokrý 1953: fig. 22, s. 28).



Fig. 13 'Karadağlı Ev' [yağlıboya], 1865, Pilsen, Batı ek galerisi, (Mokry 1953: fig. 24; Soukupov 1981: fig. 23).



Fig. 14 'Kr Kemancı', resmin orijinalı kont Witold Czartoryjsky'nin mülküydü, 1.Dünya savağı sırasında yanmıştır; resmin inceleme izimi Marie Javalova'ya ait idi. (Harlas 1928: 72; Mokry 1953: 30, fig. 36).



Fig. 15 'Karadağlı Kız Ata Su İçirirken', 1875, resmin orijinalı bay van Gogh'a aitti, inceleme çizimi Prag, Rudolfinum müzesindedir (Harlas 1928: 71, 38).



Fig. 16 'Karadağlı Kızın Portresi' [yuvarlak tahta üzerine yağlıboya], 1876, Prag, Milli galeri, (Soukupová 1981: fig. 41).



Fig. 17 'Slav Kökenli Reaya' [suluboya], 1861, Prag, Prag başkent galerisi, (Soukupová 1981: fig. 16).



Fig. 18 'Dilenci Derviş' [yağlıboya], 1877, Prag, Milli galeri, (Soukupová 1981: fig. 45).



Fig. 19 'Eşkiyanın Karısı' [yağlıboya], Prag, Milli galeri, 1860, (Mokrý 1953: res 26; Soukupová 1981: fig. 14).



Fig. 20 '1877'de Bosna I' [yağlıboya], Prag, Cumhurbaşkanlığı Ofisi, (Soukupová 1981: fig. 43).



Fig. 21 '1877'de Bosna II' [yağlıboya], ayrıntı, Prag, Milli Galeri, (Mokrý 1953: 24, fig. 34).



Fig. 22 'Kucağında Bebeği Olan Kadın; 1877'de Bosna adlı resim için taslak resim' [kurşunkalem ve füzlele inceleme], Prag, Milli Galeri, (Mokrý 1953: 30, fig. 35).



Fig. 23 'Dağlarda Küçük Bir Çatışma' [yağlıboya], 1862-4, Prag, Cumhurbaşkanlığı Ofisi, (Soukupová 1981: fig. 18).

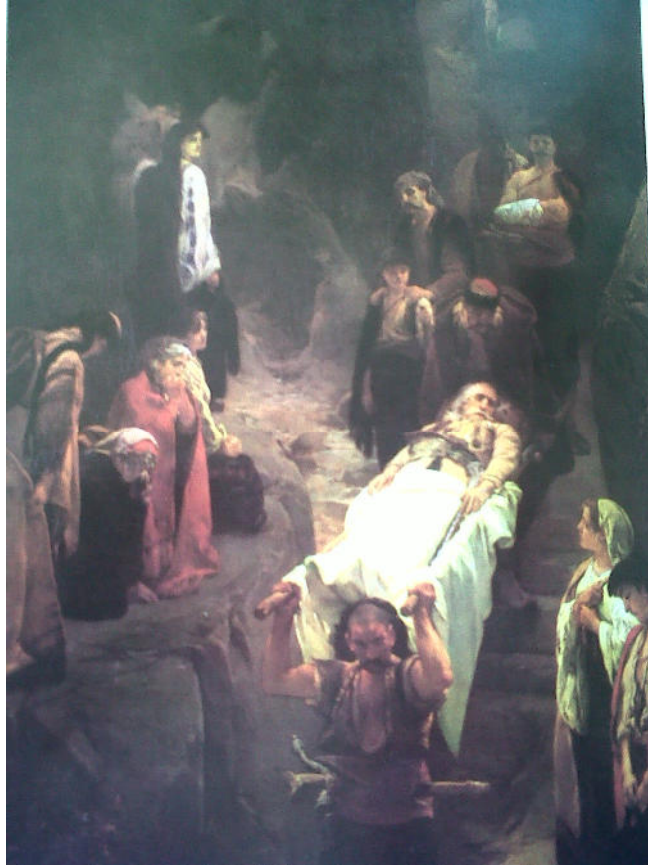


Fig. 24 'Yaralanmış Karadağlı I' [yağlıboya], 1874, replikasyon, Prag, Milli Galeri, (Soukupová 1981: fig. 34).



Fig. 25 'Yaralanmış Karadağlı II' [yağlıboya], taslak çizim, 1872, Prag, Milli Galerisi, (Soukupová 1981: fig. 35; Mokrý 1953: fig.31, 32, 33).



Fig. 26 'Savaş Ganimeti' [yağlıboya], 1868, Brüksel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, (Mokrý 1953: fig. 28; Soukupová 1981: fig. 28).



Fig. 27 'Esir Alınmış Kızlar' [yağlıboya], 1870, Prag, Milli Galeri, (Mokrý 1953: fig. 3; Soukupová 1981: fig. 29).



Fig. 28 'Esir Alınmış Hersekli Kızlar Dinlenirken' [suluboya], 1877, Prag, Milli Müze, (Mokrý 1953: fig.6; Soukupová 1981: fig. 44, s. 76).

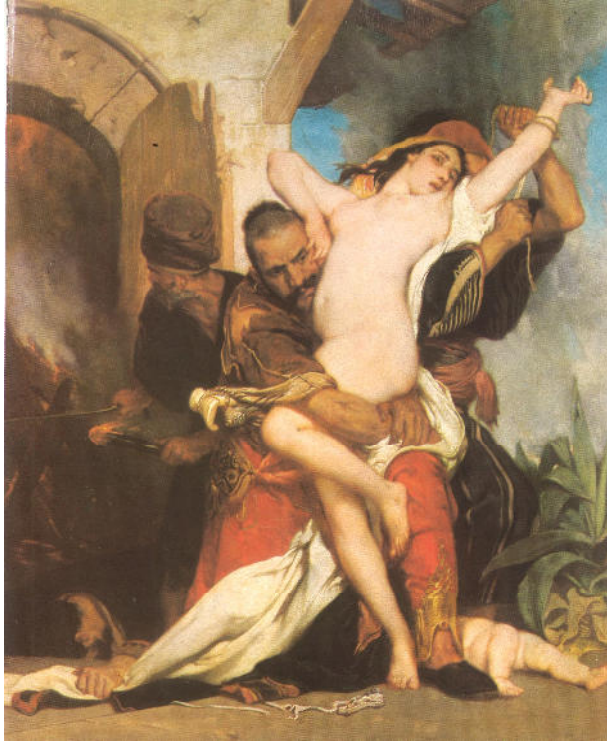


Fig. 29 'Karadağlı Kadının Kaçırılması (Razzia)' [yağlıboya], 1865, Prag, Milli Galeri, (Mokrý 1953: fig. 27; Soukupová 1981: fig. 26).



Fig. 30 'Haremde Karadağlı Kızlar' [tahta üzerine yağlıboya], 1877, Prag, Milli Galeri, (Soukupová 1981: fig. 42).



Fig. 31 Prag'daki Yahudi Mezarlığı, inceleme, yağlıboya, 1858, Prag, Milli Galeri (Soukupová 1981: fig. 12)



Fig. 32 Prag'daki Yahudi Mezarlığı, yağlıboya, 1858, Belçika, A. van Zuylen'in özel koleksiyonunda (Soukupová 1981: fig. 13)



Fig. 33 Beyaz Dağ Savaşından Sonra (Reformasyona karşı), yağlıboya, 1854, Prag, Milli Galeri (Soukupová 1981: fig. 6)