

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Türk Sanatı Anabilim Dalı**

**İBRAHİM BALABAN'IN TÜRK RESİM SANATINDAKİ YERİ VE
RESİMLERİNDEKİ ANADOLU BETİMLEMELERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Zeliha Sevda YAVUZ

DANIŞMANI: Prof. Dr. Merih TEKİN BENDER

İZMİR-2017

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Türk Sanatı Anabilim Dalı**

**İBRAHİM BALABAN'IN TÜRK RESİM SANATINDAKİ YERİ VE
RESİMLERİNDEKİ ANADOLU BETİMLEMELERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Zeliha Sevda YAVUZ

JÜRİ ÜYELERİ

**Prof. Dr. Merih TEKİN BENDER
Yrd. Doç. Dr. Rüçhan BUBUR
Yrd. Doç. Dr. Turan ENGİNOĞLU**

İZMİR-2017

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum **“İbrahim Balaban’ın Türk Resim Sanatındaki Yeri ve Resimlerindeki Anadolu Betimlemeleri”** adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

İsim-Soyadı

İmza

Z. Sevdâ YAVUZ



T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Zeliha Sevda YAVUZ

Numarası : 92140002117

Anabilim Dalı : Türk Sanatı

Tez Başlığı (Türkçe) : İbrahim Balaban'ın Türk Resim Sanatındaki Yeri ve Resimlerindeki
Anadolu Betimlemeleri

Tez Başlığı (İngilizce) : The Place of İbrahim Balaban in Turkish Painting and Anatolia Depictions in
his Paintings

Tez Savunma Tarihi : 19.9.2017

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. Merih TEKİN BENDER

Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd. Doç. Dr. Rüçhan BUBUR

Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd. Doç. Dr. Turan ENGİNOĞLU

Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme

İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle

Oy çokluğuyla

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

Başarılıdır.

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
RESİMLER LİSTESİ.....	iii
1. BÖLÜM.....	1
1.1. Giriş.....	1
1.2. Problem Durumu.....	3
1.3. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	3
1.4. Problem Cümlesi ve Alt Problemler.....	5
1.5. Araştırmanın Ön Kabulleri.....	6
1.6. Sınırlılıklar.....	6
1.7. Tanım ve Kısaltmalar.....	7
1.7.1. Tanımlar.....	7
1.7.2. Kısaltmalar.....	9
2. BÖLÜM: İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR.....	10
2.1. İbrahim Balaban'ın Yayınları.....	10
2.2. Balaban Hakkında Hazırlanan Diğer Yayın ve Araştırmalar.....	10
3. BÖLÜM: YÖNTEM.....	13
3.1. Araştırmanın Modeli.....	13
3.2. Evren ve Örneklem.....	13
3.3. Verilerin Toplaması.....	13
3.4. Verilerin Değerlendirilmesi.....	13
4. BÖLÜM: CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATI.....	14
4.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	20
4.2. D Grubu.....	23
4.3. Cumhuriyetin 10. Yıldönümü ve Sergiler.....	28
4.4. Halkevlerinin Açılması ve Resmimizde Ulusallık.....	30
4.5. Yeniler Grubu.....	33
4.6. Onlar Grubu.....	35
5. BÖLÜM: İBRAHİM BALABAN.....	39
5.1. İbrahim Balaban'ın Hayatı.....	39
5.2. İbrahim Balaban'ın Sanat Anlayışı ve Dönemleri.....	62
5.3. İbrahim Balaban'ın Resimlerinin Konuları.....	105
5.4. İbrahim Balaban'ın Resimleri Örnekleminde Anadolu Betimlemeleri.....	130
5.5. İbrahim Balaban'ın Türk Resim Sanatındaki Yeri.....	155
6. TARTIŞMA VE SONUÇ.....	169
7. KAYNAKÇA.....	174
ÖZGEÇMİŞ.....	187
ÖZET.....	188
ABSTRACT.....	189

ÖNSÖZ

Bu araştırmada zorlu bir hayata sahip olmasına rağmen kendi kendini geliştirmiş çok yönlü sanatsal kişiliğiyle, İbrahim Balaban'ın hayatı, Türk sanatındaki yeri ve önemi araştırılmıştır. Özgün bir tarzda hazırlanan bu araştırmanın, Balaban ile ilgili daha detaylı bilgi edinmek isteyen herkese kılavuz olması hedeflenmiştir. Aynı zamanda bu çalışmayla Balaban ile ilgili yapılacak detaylı çalışmaların önünün açılması amaçlanmıştır.

Tez konusunun belirlenip hazırlanmasında bana her adımda yardımcı olan, değerli bilgilerini benimle paylaşan, kendisine ne zaman danışsam bana kıymetli zamanını ayırıp sabırla ve büyük bir ilgiyle beni yanıtlayan, güler yüzünü ve samimiyetini benden esirgemeyen ve mesleki hayatımda da bana verdiği değerli bilgilerden faydalanacağımı düşündüğüm kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Merih TEKİN BENDER'e teşekkürü bir borç bilirim.

Arşiv ve koleksiyon açısından bana her türlü yardımı ve desteği veren başta İbrahim BALABAN olmak üzere, sevgili oğlu Hasan Nazım BALABAN'a ve değerli eşi Ayşe BALABAN'a samimiyetleri ve ilgileri için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tüm eğitim hayatım boyunca benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen, iyi-kötü her an yanımda olup beni yüreklendiren sevgili babam Mustafa Remzi YAVUZ'a ve sevgili annem Zozan Naşide YAVUZ'a; çalışma ortamımı gördüğünde benimle direk olarak konuşamasa bile, mimik ve jestleriyle bana saygısını ve sevgisini gösteren küçük kardeşim şafak YAVUZ'a can-ı gönülden teşekkür ederim.

Zeliha Sevda YAVUZ

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1.**Zeki KOCAMEMİ, *Mekkare Erleri*, 1935, 123x195,5 cm, TÜYB, M.Ü. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.....21
 • **Web:**<http://www.leblebitozu.com/turk-ressamlarin-fircasindan-15-buyuleyici-at-resmi/> (22 Ocak 2017)
- Resim 2.**Ali Avni ÇELEBİ, *Maskeli Balo*, 1928, 139x187 cm, TÜYB, İstanbul Resim Heykel Müzesi.....22
 • **Web:**<http://www.antikalar.com/ali-avni-celebi/> (23 Ocak 2017)
- Resim 3.**Nurullah BERK, *Odalık*, 1981, 29x35 cm, TÜGB.....26
 • **Web:**<https://theartstack.com/artist/nurullah-berk/odalik-1> (23 Ocak 2017)
- Resim 4.**Zeki Faik İZER, *Soyut Kompozisyon*, 1905-1988, 36.00x26.00 cm, MÜYB.....26
 • **Web:**<https://www.artamonline.com/263-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/7330-zeki-faik-izer-1905-1988-soyut-kompozisyon> (23 Ocak 2017)
- Resim 5.**Turgut ZAİM, *Beşik*, Tarihsiz, 150x250 cm, TÜYB.....31
 • **Web:**<http://ilgiliforum.com/turgut-zaim-besik-t110985.0.html> (23 Ocak 2017)
- Resim 6.**Bedri Rahmi EYÜPOĞLU, *Han Kahvesi*, 1973, 39x39 cm, TÜAB, Sabancı Üniversitesi Sanat Eserleri.....32
 • **Web:**<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=4073> (24 Ocak 2017)
- Resim 7.**Nuri İYEM, *Etiler*, 1976, 100x64cm, TÜYB.....35
 • **Web:**<http://www.nuriyem.com/eser/s2015-046/> (24 Ocak 2017)
- Resim 8.**Fikret OTYAM, *Yadigâr*, 1975, 110x90 cm, DÜYB.....37
 • **Web:**<http://www.fikretotyam.com/resimleri/detay/yadigar/287> (24 Ocak 2017)
- Resim 9.**BALABAN, *Dev Anası*, 1960, Karakalem.....40
 • BALABAN, İ. (1969). **İz Düşümü**. İstanbul: Öncü Kitabevi, s.46.
- Resim 10.**BALABAN, *Taş Kıran*, 1949, 19x17 cm, Karakalem.....41
 • BALABAN, İ. (1965). **İz**. Ankara: İmece Yayınları, s.6.
- Resim 11.**Nazım HİKMET, *Balaban*, 1941, 25x32 cm, TÜYB.....43
 • **Web:**<http://www.leblebitozu.com/ibrahim-balabanin-eserleri-ve-hayati/> (26 Ocak 2017)
- Resim 12.**BALABAN, *Mahpushane Kapısı*, 1949, 90x140 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....46
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Sanat Evi, s.72.
- Resim 13.**BALABAN, *Bahar*, 1949, 80x90 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....47
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.71.

- Resim 14.**BALABAN, *Harman Tablosu İçin Desen Çalışması*,1949, Karakalem.....50
 • BALABAN, H.N ve BİLGİN, Z.E.(2009). **Balaban, Bir Ressam Yunus Emre.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.108.
- Resim 15.**BALABAN, *Kına İçin Ön Çalışma*, 1954, 57x81 cm, Karakalem.....54
 • YILMAZ, R.O.(2004).**Yaşamın Çizgileri/Desenler.** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s.88-89.
- Resim 16.**BALABAN, *Hitit Kabartmalarından Çalışma*,1960.....56
 • YILMAZ, R.O.(2004).**Yaşamın Çizgileri/Desenler.** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s.85.
- Resim 17.**BALABAN, *Çiftçi*, 1977, 34x54 cm, Karakalem.....59
 • YILMAZ, R.O.(2004).**Yaşamın Çizgileri/Desenler.** İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s.135.
- Resim 18.**BALABAN, *Ekin biçenler*, 2014, TÜYB.....60
 • **Web:**http://www.meralbostanci.com.tr/data/images/ekin_bi%C3%A7enler_tuyb_70x100cm_2011.jpg (25 Ocak 2017)
- Resim 19.**BALABAN, *Harman*,1994, 50x60 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....64
 • BİLGİN, Z.E.(2008).**Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.146.
- Resim 20.**BALABAN, *Boyundurukta Öküzler*, 1986, 50x60 cm, TÜYB, Azerbaycan Ressamlar Birliği-BAKÜ.....65
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.141.
- Resim 21.**BALABAN, *Dedem Ali Arı*, 1942, 27x18 cm, Karakalem, Özel Koleksiyon.....71
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.34.
- Resim 22.**BALABAN, *Ninem Derviş Ali'nin Kızı Zeyni*, 2007, 37x25 cm, Karakalem, Özel Koleksiyon.....71
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.35.
- Resim 23.**BALABAN, *Babam Hasan Başçavuş*, 2007, 33x24 cm, Karakalem, Özel Koleksiyon.....72
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.39.
- Resim 24.**BALABAN, *Anam*, 2007, 33x24 cm, Karakalem, Özel Koleksiyonu.....72
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.36.

- Resim 25.**BALABAN, *Hastanenin Önü*, 1953, 80x120 cm, DÜYB, Özel Koleksiyon.....77
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.74.
- Resim 26.**BALABAN, *Kan Davası-Kurban Babam*, 90x120 cm, 1950, TÜYB, Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu.....77
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.75.
- Resim 27.**BALABAN, *Doğum*, 1950, 80x120 cm, TÜYB.....78
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.79.
- Resim 28.**RAPHAEL, *Çarmıhtan İndirilme*, 1507, 184x176 cm, TÜYB, Galleria Borghese Roma.....79
 • **Web:**<http://cdn-ksanat.sozcu.com.tr/2014/09/tabro-roma-650.jpg> (1 Şubat 2017)
- Resim 29.**Bartolome Esteban MURILLO, *Çobanların Hayranlığı*, 1650, 187x228 cm, TÜYB, Royal Collection Madrid.....79
 • **Web:**<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adoracion-de-los-pastores/612bacfa-afd6-4325-b17d-df6febb13b7c> (2 Şubat 2017)
- Resim 30.**BALABAN, *Belci*, 1959, 60x60 cm, DÜYB, Özel Koleksiyon.....81
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.87.
- Resim 31.**BALABAN, *Çapacılar*, 1956, 50x70 cm, KÜYB, Özel Koleksiyon.....82
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.86.
- Resim 32.**BALABAN, *Özgürlüğe Saldırı-Kore Savaşı*, 1955, 98x66 cm, DÜYB, Özel Koleksiyon.....83
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.91.
- Resim 33.** BALABAN, *Harman*, 1958, 60x88 cm, DÜYB, Özel Koleksiyon.....83
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.89.
- Resim 34.**BALABAN, *İsimsiz*, 1960, 38x51 cm, Karakalem.....84
 • YILMAZ, R.O.(2004).**Yaşamın Çizgileri/Desenler**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s.78.
- Resim 35.**BALABAN, *Adnan Menderes'in İdamından Önce Muayenesi*, 1961, 20x26 cm, DÜYB, Özel Koleksiyon.....85
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.94.
- Resim 36.**BALABAN, *Tutuklanan Öğrenci*, 1961, 50x70 cm, TÜYB.....86

- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.95.
- Resim 37.**BALABAN, *Duvarlarda Suretler*, 1976, 50x35 cm, Duralite pres KÜYB, Nebil Özgentürk Koleksiyonu.....86
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.97.
- Resim 38.**BALABAN, *Tutuklu Öğrenci*, 1976, 22x30 cm, Duralite Pres KÜYB, Özel Koleksiyon.....87
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.99.
- Resim 39.**BALABAN, *Hitit Savaş Tanrısı*, 1960, Boğazköy: Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi.....88
- YILMAZ, R.O.(2004).**Yaşamın Çizgileri/Desenler**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s.85.
- Resim 40.**BALABAN, *Ekin Biçen*, 1962, 60x45 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....90
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı yayınevi, s.103.
- Resim 41.**BALABAN, *Kan Davası-Babamın Anısına*, 1964, 70x110 cm, TÜYB, Muhsin Bilge Koleksiyonu.....91
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.100.
- Resim 42.**BALABAN, *Sosyal Adalet*, 1963.....91
- YILMAZ, R.O.(2004). **Yaşamın Çizgileri/Desenler**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s.99.
- Resim 43.**BALABAN, *Karasabana Ters Koşulu Öküzler*, 1967, 50x70 cm, Duralite Pres KÜYB, Özel Koleksiyon.....93
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.106
- Resim 44.**BALABAN, *Göç*, 1971, Karakalem.....94
- YILMAZ, R.O. (2004). **Yaşamın Çizgileri/Desenler**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s.122.
- Resim 45.**BALABAN, *İsimsiz*, 1971, 69x31 cm, Karakalem.....95
- YILMAZ, R.O. (2004).**Yaşamın Çizgileri/Desenler**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s.115.
- Resim 46.**BALABAN, *İsimsiz*, 2001, 28x40 cm, Karakalem.....95
- YILMAZ, R.O. (2004).**Yaşamın Çizgileri/Desenler**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s.244.
- Resim 47.**BALABAN, *Nesimi*, 1967, 70x50 cm, Duralite Pres KÜYB, Özel Koleksiyon.....97

- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.110.
- Resim 48.**BALABAN, *Köroğlu*, 1973, 110x80 cm, Suntaya Pres TÜYB, Özel Koleksiyon.....98
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.111.
- Resim 49.**BALABAN, *Göç*, 1979, 70x50 cm, Duralite Pres TÜYB, Özel Koleksiyon.....99
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.120.
- Resim 50.**BALABAN, *Kendimli Kafes*, 1980, 30.5x23.5 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....101
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.123.
- Resim 51.**BALABAN, *İki Gurbetçi*, 1976, 70x88 cm, TÜYB.....102
- **Web:**<http://blog.ressambalaban.com/uzun-sanat-yolu/adresinden> (20 Mart 2017)
- Resim 52.**BALABAN, *Ekin Biçenler*, 2004, 50x60 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....102
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.204.
- Resim 53.**BALABAN, *Şeyh Bedrettin ve Kulları*, 105x101 cm, 1981, TÜYB, Özel Koleksiyon.....103
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.130.
- Resim 54.**BALABAN, *Hallacı Mansur*, 1981, 100x70 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....103
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.131
- Resim 55.**BALABAN, *Belciler*, 2000, 70x80 cm, TÜYB.....107
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.187.
- Resim 56.**Neşet GÜNAL, *Başakçılar*, 1984, 120x172 cm, TÜYB.....109
- **Web:**<http://www.antikalar.com/neset-gunal/> (15 Nisan 2017)
- Resim 57.**BALABAN, *Ekin Biçenler*, 2003, 50x60 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....109
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.205.
- Resim 58.**BALABAN, *Askerler (Sivas)*, 1952, 21x30 cm, Karakalem.....111
- YILMAZ, R.O. (2004). **Yaşamın Çizgileri/Desenler**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s.37.

- Resim 59.**BALABAN, *Hacca Gidenler*, 1954, 48x70 cm, Karakalem, Özel Koleksiyon.....112
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.83.
- Resim 60.**BALABAN, *Kerpiç Kesenler*, 1959, 70x100 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....112
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.88.
- Resim 61.**BALABAN, *Harmanda Dombaylar*, 1967, 50x70 cm, Duralite Pres KÜYB, Özel Koleksiyon.....113
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.105.
- Resim 62.**BALABAN, *Gurbetçiler*, 1962, 65x70 cm, Duralite YB, Özel Koleksiyon.....114
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.104.
- Resim 63.**BALABAN, *Yaralı Öğrenci*, 1976, 22x30 cm, Duralite Pres KÜYB.....114
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.98.
- Resim 64.**Nuri İYEM, *Portre*, 1970, 80x65 cm, TÜYB.....115
 • **Web:**<https://tr.pinterest.com/pin/495255290246101631/>(17 Nisan 2017)
- Resim 65.**BALABAN, *Sirtında Çocuklu Ana*, 1995, 70x50 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....116
 • BİLGİN, Z.E.(2008) **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.185.
- Resim 66.**BALABAN, *Fenerli Ana ve Çocuğu*, 1998, 80x70 cm, TÜYB.....117
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.183.
- Resim 67.**BALABAN, *Fenerli Emziren*, 1998, 40x50 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....117
 • BİLGİN, Z.E.(2008) **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.183.
- Resim 68.**BALABAN, *Sirtında Demet Taşıyan*, 2006, 50x60 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....118
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.198.
- Resim 69.**BALABAN, *Çocukları Sirtında Yürüyen Analar*, 1995, 60x70 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....118

- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.184.
- Resim 70.**BALABAN, *Emziren Ana*, 1996, 80x60 cm, TÜYB, MAKPAŞ Koleksiyonu.....119
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.184.
- Resim 71.**BALABAN, *Çocukların Çılgılığı*, 1995, 60x50 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....120
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.191.
- Resim 72.**BALABAN, *Çocukların Oyun Sevinci*, 1998, 70x100 cm, TÜYB.....120
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.191.
- Resim 73.**BALABAN, *Meyve Toplayan Çocuklar*, 1996, 80x110 cm, TÜYB.....121
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.190.
- Resim 74.**BALABAN, *Çocukların Halayı*, 1992, 100x135 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....121
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.171.
- Resim 75.**BALABAN, *Düğün Alayı*, 1989, 63x82 cm, TÜYB.....123
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.158.
- Resim 76.**BALABAN, *Gece Kınası*, 1990, 50x70 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....123
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.159.
- Resim 77.**BALABAN, *Hidirellez Ateşi*, 2004, 70x100 cm, TÜYB.....123
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.220.
- Resim 78.**BALABAN, *Ramazan Davulcusu*, 2005, 70x100 cm, TÜYB.....124
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.221.
- Resim 79.**BALABAN, *Pir Sultan Abdal*, 1981, 103x75 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....126
- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü.** İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.135.

- Resim 80.**BALABAN, *Hz.Ali*, 1983, 130x90 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....126
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.132.
- Resim 81.**BALABAN, *Suretler*, 1984, 24-32 cm, Duralite Pres TÜYB, Özel Koleksiyon.....127
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.133.
- Resim 82.**BALABAN, *Ferhat ile Şirin*, 1990, 80x110 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....127
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.164.
- Resim 83.**BALABAN, *Senem ile Garip*, 1992, 50x60 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....128
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.165.
- Resim 84.**BALABAN, *Leyla ile Mecnun*, 1991, 50x70 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....128
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.167.
- Resim 85.**BALABAN, *Kerem ile Aslı*, 1990, 70x100 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....128
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.166.
- Resim 86.**BALABAN, *Keloğlan*, 1993, 50x40 cm, TÜYB, Serpil Çağın Koleksiyonu.....129
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.163.
- Resim 87.**Hitit Eski Krallık dönemi, *Bitik Vazosu*, Kabartmalarla Bezeli Kapta Baş Sahne. Pişmiş Toprak. M.Ö. 1600 Sıraları. Y.36.5 cm. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi.....132
 • AKURGAL, E. (2008). **Anadolu Kültür Tarihi**. Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Yayınları, s.132.
- Resim 88.**BALABAN, *Hitit Kabartmalarından Bir Çalışma*, 1960.....133
 • YILMAZ, R.O.(2004).**Yaşamın Çizgileri/Desenler**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s.85.
- Resim 89.**BALABAN, *Bereket Tanrısı ve Kral*, 1965, Konya İvriz kaya Kabartması.....134
 • BALABAN, H.N. ve BİLGİN, Z.E. (2009). **Balaban, Bir Ressam Yunus Emre**. İstanbul: Bindallı Sanat Evi, s.83.

- Resim 90.**BALABAN, *Kerpiç Kesenler*, 1977, 60x90 cm, Duralite Pres TÜYB, Özel Koleksiyon.....135
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.128.
- Resim 91.**BALABAN, *Anaların Yürüyüşü*, 1984, 50x60 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....138
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.121.
- Resim 92.**BALABAN, *Çift Süren*, 2005, 50x60 cm, TÜYB.....142
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.213.
- Resim 93.**BALABAN, *Halay*, 1990, 50x60 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....142
 • BİLGİN, Z.E.(2008) **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.159.
- Resim 94.**BALABAN, *Ferhat ile Şirin*, 1959, 80x125 cm, Halı Dokuma, Özel Koleksiyon.....144
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.264-265.
- Resim 95.**BALABAN, *Sırtında Çocuklu Ana*, 1985, 32x23 cm, Dişbaz Taşına Oyma Tekniği İle Baskı, Özel Koleksiyon.....145
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.282.
- Resim 96.**BALABAN, *Şeyh Bedrettin*, 2007, Çap 33 cm, Özel Fırın Boyaları İle Çini Tabak Uygulaması.....145
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.269.
- Resim 97.**BALABAN, *Emziren Ana*, 1951, 23x23x6 cm, Taş Yontu Rölyef, Özel Koleksiyon.....146
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.290.
- Resim 98.**BALABAN, *Macuncu*, 2006, 50x75 cm, İznik Çinisine Özel Fırın Boyalarıyla Pano Uygulaması.....146
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.274.
- Resim 99.**BALABAN, *İlkel Üretim Araçları*, 1973, 50x70 cm, Duralit Üzerine Kabartma Tekniğiyle YB, Özel Koleksiyon.....147
 • BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.297.
- Resim 100.**BALABAN, *Tahta Biçenler*, 1959, 60x40x10 cm, Ahşap Malzeme Rölyef, Özel Koleksiyon.....148

- BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.291.
- Resim 101.**BALABAN, *Keloğlan*, 1974, 28x21 cm, Duralite Kabartma Tekniğiyle YB, Özel Koleksiyon.....149
 - BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.299.
- Resim 102.**BALABAN, *Sivas Halayı (Halı İçin Ön Çalışma)*,1959, 50-70 cm, DÜYB, Özel Koleksiyon.....151
 - BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.90.
- Resim 103.** *Antik Mısır Hiyeroglifi*.....153
 - **Web:**<https://tr.depositphotos.com/83445756/stock-photo-ancient-egyptian-hieroglyph.html> (6 Mayıs 2017)
- Resim 104.**BALABAN, *Babam Hasan Çavuş*, 1967, 70x50 cm, Duralit Pres KÜYB, Kent Müzesi-Bursa.....154
 - BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.244.
- Resim 105.**BALABAN, *Oğlum Hikmet*, 1967, 70x50 cm, Duralit Pres KÜYB, Özel Koleksiyon.....154
 - BİLGİN, Z.E.(2008). **Balaban, Yaşantının İz Düşümü**. İstanbul: Bindallı Yayınevi, s.9.
- Resim 106.**BALABAN, Fransız Konsolosluğu'ndaki İlk Sergisinde (28 Ekim 1953, İstanbul).....156
 - BALABAN, H.N. ve BİLGİN, Z.E. (2009). **Balaban, Bir Ressam Yunus Emre**. İstanbul: Bindallı Sanat Evi, s.21.
- Resim 107.** İbrahim Balaban Ekin Tarlasında (1990, Şile).....160
 - BALABAN, H.N. ve BİLGİN, Z.E. (2009). **Balaban, Bir Ressam Yunus Emre**. İstanbul: Bindallı Sanat Evi, s.247.
- Resim 108.** BALABAN, *Özgürlüğe Çıkış*, 2006,70x100 cm, TÜYB.....162
 - BALABAN, H.N. ve BİLGİN, Z.E. (2009). **Balaban, Bir Ressam Yunus Emre**. İstanbul: Bindallı Sanat Evi, s.110.
- Resim 109.**BALABAN, *Desen Sergisi-Yaşamın Çizgileri*, 12-30 Mart 2005.....166
 - Yurt & Dünya Sanat Galerisi (Balaban Arşivinden).
- Resim 110.**BALABAN, *Sergi Kataloğu*, 25 Şubat-22 Mart 2016.....166
 - Peker Sanat (Balaban Arşivinden).
- Resim 111.** İbrahim BALABAN, *Kendi Portresi*. Tarihsiz.....167
 - BALABAN, H.N. ve BİLGİN, Z.E. (2009). **Balaban, Bir Ressam Yunus Emre**. İstanbul: Bindallı Sanat Evi, s.11.

1. BÖLÜM

1.1. Giriş

Sanat, medeniyetleri şekillendiren bir anlatım yöntemi, bir dışavurum şeklidir. Toplumların inşasında sanatın etkisi göz ardı edilemez. Din ise, sanatın yüzyıllar boyunca medeniyetlerin algılayış biçimine ve dünya görüşüne ket vurmuştur. 15. ve 16.yy'da Batı dünyası, Rönesans ve Reform öncesinde sanatı, din ile birlikte toplumu bilinçlendirmek ve yönlendirmek amaçlı kullanmıştır. Okuma-yazma bilmeyen halka; kutsal kitaptan bölümler resimlerle anlatılarak bir nevi din adamlarının gücü ve yeri güvence altına alınmıştır. Hıristiyan dünyasında görülen dinin etkisi en nihayetinde sanata olan baskısını kaybedince; kendisine vurulan zincirlerden kurtulan yeni ve özgür bir sanat anlayışı bütün Avrupa'yı etkisi altına almıştır. Batı dünyası bu özgür ve sınırsız sanat anlayışla günümüzde dahi toplumlara yön vermeye devam etmektedir.

Batı'nın aksine Doğu topraklarındaysa, İslamiyet öncesi sanat anlayışı daha bağımsız ve daha kendine has bir şekilde nüfuz etmiştir. 610 yılında Hz. Muhammed'e ilk vahyin inmesiyle, İslamiyet son sürat Arap topraklarında yayılmaya başlamıştır. Bu yayılma, putperestlik, Şamanizm, Hıristiyanlık gibi inanışların ritüellerini keskinleştirmiş ve yasaklamıştır. Tek din İslamiyet olarak belirlendiğinden, İslam'ın getirdiği şartlar da halka benimsetilmeye çalışılmıştır. Bu inanış, Allah dışındaki hiçbir varlığa, nesneye, doğa olayına inanmayı kabul etmediğinden; bu amaçla yapılan her türlü idol, heykel ve resim de yasaklar listesine alınmıştır. Değindiği üzere halkın İslamiyet'i daha çabuk benimsemesi için alınan bir önlemden ibaret olan bu durum, 15. yy'a kadar Türklerin sanat anlayışını da sekteye uğratmıştır.

Fakat 1453 yılına gelindiğinde, Fatih Sultan Mehmet komutasındaki Osmanlı ordusunun İstanbul'u fethetmesiyle; hem Dünya tarihinde hem de Türk tarihinde yeni bir dönem başlar. İstanbul'un fethinin bu araştırmada irdelenecek önemli sonuçlarından biri de Türk sanatına olan katkısıdır. Çünkü İslamiyet'in getirdiği tasvir yasağının kırılma noktası, Fatih Sultan Mehmet'in İtalyan ressam Bellini'ye yaptırdığı portresiyle olur. Bu portreyle, dolaylı yoldan da olsa Türk resminin başladığı yorumu yapılabilir.

Dinin etkisinden kurtulan Türk resmi; bağımsız olarak ilerlemesi ve kendi köklerinden beslenmesi gerekirken bu sefer, Batının çağdaş ve modern sanat anlayışının etkisi altına girer. Diğer yandan Batı için de Doğu bir mistisizm kaynağı, bir merak

konusudur. Bilinmeyi araştırarak bir yapıda olan Avrupa, Batılı sanatçıların İstanbul'a gelmesiyle de Türk topraklarına olan ilgisini daha da arttır. Batıda, Oryantalist bir anlayış denenirken, Türk topraklarında bu durum Batı-Doğu sentezi anlayışına uzunca bir süre bağlı kalır.

Adım adım Batılılaşma ve Batı hayranlığının irdelendiği bu çalışmada, Türk sanatında özentilikten uzak ressamların varlığına da dikkat çekilmiştir. Bu ressamlardan biri olan ve tezin esas konusunu oluşturan İbrahim Balaban'ın sanatsal gelişimi, Batı üsluplarına olan yorumu ve Türk sanatçılarının Anadolu'yu anlatış şekillerine yaptığı yorumlar incelenmektedir. Tüm bu gelişmeler bilinmeden, Türk sanatının gelişimi de tam olarak anlaşılabilir. 1921 doğumlu İbrahim Balaban, Türk sanatını değinildiği üzere hem dinsel hem de siyasal yönden incelemiş, irdelemiş ve eserlerine yansıtmıştır. Batı tarzını benimseyen Türk ressamların, kendi kültürlerine olan katkılarını ve kültürün Türk sanatına olan katkısını hem yazın alanında hem de sanat alanında paylaşmıştır. Yazının başında değinilen din konusu, aslında Balaban'ın da Türk sanatı açısından incelediği bir konudur. Hatta dinin, sanatın gelişimine olan engeline, kendi kitapları olan *İz (1965)* ve *İzdüşümü'nde (1969)* de genişçe bir yer ayırmaktadır.

Kronolojik olarak Türk sanatında görülen sanat gruplarına, sanat üsluplarına ve sanatçı tavırlarına, çalışmada Balaban'dan bağımsız olmayacak şekilde yer verilmektedir. 18.yy Osmanlı'nın yıkılış döneminden başlayan yazın 21.yy modern Türkiye'sinde, sosyal, siyasal, dinsel ve finansal alt başlıklarıyla açıklanmaktadır. Din ve siyasetin sanata olan olumlu/olumsuz etkilerine değinildiği gibi, aynı zamanda gelenek/görenek, kültürel değerler ve toplum psikolojisi yönünden de Balaban resimleri incelenmiştir. Birbiriyle bağlantılı olarak hazırlanan yazıda, Türk tarihi açısından önem arz eden çeşitli olaylara ve detaylara da yer verilmektedir. Balaban ve sanatının, Türk tarihine ve Türk sanatına günümüzde dahi kazandırdığı eserler, hem yazın hem de sanat alanında incelenmektedir. Araştırmanın ön fikrini belirtmesi açısından, Balaban'ın hayatıyla, sanatı arasındaki paralellığe değindiği biyografik açıklaması şöyledir:

“Çok uzaklardan geliyorum ben. İlkel araçların tutsak ettiği, ağır aksak bir kıpırtının içinden geliyorum. Bir elim karasabanın kulpunda çolaklaşırken, öbür elimin yontalanışı kolay olmuyor. Burada ben, size yakınmak için değil, karasabanın tutsaklığından gelen yaşantımızdan söz açmak için durdum. Yaşantımızı ne kadar iyi tanımlarsak, yaşantımızdan çıkan sanatımızı da somut bir şekilde saptamış oluruz. Çünkü SANAT YAŞANTININ İZ DÜŞÜMÜDÜR.”

(Balaban,1969:5; Tanaltay,2001:48; Selçuk,1969; Selçuk,1990:14; Çağın,2005:12; Balaban ve Bilgin,2009:262,210,300)

1.2. Problem Durumu

Geleneksel bir üslupla ilerleyen Türk sanatı, 18.yy'dan itibaren Batı temelli yenileşmenin de etkisiyle, klasik üslubundan vazgeçmiştir. Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa gibi sanatçıların öncülüğünde ilk kez başlayan Batı tarzı resim anlayışı, sanatçıların kendi ülkelerine karşı yabancılaşma sorunsalını da beraberinde getirmiştir (Papila,2008:121-122). Uzun bir süre devam eden bu Batıcılık fikrinin temelleri nihayet 20.yy ile birlikte sarsılmaya başlamıştır. 1940'lardan itibaren Türk sanatçılarından; Nuri İyem, Turgut Atalay, Selim Turan ve Mümtaz Yener'in öncülüğünde Anadolu ruhu canlandırılarak Batı hayranlığına karşı gelinmiştir (Özsezgin ve Berk,1983). İşte bu noktada, Anadolu resminin ve köy-köylü birliğinin de Türk resim tarihine eklenmesiyle, hem Batı hem de geleneksel üslubun kısmen de olsa beraber barındığı eserler, Türk sanat tarihinin bir parçası olmuşlardır (Çelik,2009). 1950 yılına gelindiğindeyse, ülkemizde etkisini göstermeye başlayan yöresellik anlayışıyla, Türk sanatında Anadolu ve köy hayatını anlatan resimlerin iyiden iyiye kendini göstermesi sağlanmıştır. Bunlara istinaden, 1953 yılında açtığı ilk sergisiyle birlikte sadece Anadolu halkını yansıtan bir tarzla resim yapan İbrahim Balaban'ın Türk resim sanatına kazandırdığı eserler ve sanatını yansıtmaya biçimi araştırılmaya değerdir.

1.3. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırma, İbrahim Balaban'ın resimlerindeki Anadolu yaşantısı ve Türk resmindeki yerinin bir bütün halinde değerlendirilmesini amaçlamaktadır.

1930'dan günümüze kadar olan dönemde sosyal, kültürel, ekonomik, siyasi gelişmeleri ve bunların resim sanatı üzerine yansımalarını ve bu olaylar doğrultusunda Türk resim sanatında *köylü temasının* ortaya çıkışını hazırlayan nedenleri incelemek değerli bir çabadır. Bu nedenler, Cumhuriyet'in ilk kuruluş yıllarında sürdürülen politik gelişmelerin paralelinde, halk çoğunluğunu köy nüfusunun oluşturması ve ekonominin bu yıllarda tarıma dayalı olması ile yapılan gelişmelerin köy halkına odaklandırılmasında etkili olmuştur (Özsezgin ve Berk,1983).

Köylü temasından çıkışla farklı eğilimler ve bu doğrultuda Türk resim sanatına giren yeni görüş ve anlayışlar ortaya çıkmıştır. Bazı sanatçılar yöresel anlayışı kendi sanat kişilikleri açısından yorumlamış, bazı sanatçılar toplumsal gerçekçi anlayış doğrultusunda bu temayı işlemiş ve günümüze gelindikçe bu tema kent olgusuyla kaynaşmıştır. Ayrıca bu temayı naif resim anlayışı doğrultusunda işleyen ressamlar da bulunmaktadır. *Köylü teması* gelişim süreci içinde birçok eğilimin içinde yer alması, bu temaya yaklaşımın genişlemesi ve yeni oluşumlar içinde bu oluşumlara uyum sağlaması, bu temanın günümüze kadar gelmesinde etkili olmuştur (Berk,1998 aktaran Hanay,2009). Bu bağlamda, bu oluşumlar da bu araştırmanın kapsamı içine girmektedir.

Toplum hayatının ve kültürünün bir parçası olan köy yaşamı, köy doğası, gelenek ve görenekleri ile sanata ve sanatçılara geniş kaynaklar, konular sunmuştur. Gündelik yaşamın içinde, birçok kişinin hayatının bir yerinde, az ya da çok köy yaşamı ve kültürü yer almıştır. Bu etkileşimler sanatçıları da etkilemiş ve kendi kültürlerinin bir parçası olan köylü temasını, değişik biçimlerde kendi duygu ve düşünceleri içinde ele alıp izleyiciye yansıtmışlardır. Bu ele alış biçimi ile sanat yoluyla yeni bir anlatım dili oluşturmuşlar ve köy doğasıyla insanını bize tanıtmışlardır. Onların gözünden dünyaya bakmamızı sağlamışlardır. Ayrıca köylü temasını işleyen sanatçılar; köy kültürünü, gelenek ve göreneklerini de ele alırken kültürel değerlerimizin unutulmamasını ve bu değerlerin yeniden ele alınıp değerlendirilmesini sağlamışlar ve köylü temasının Türk resim sanatı içinde yerini almasında önemli bir etken oluşturmuşlardır. Köylü temasının günümüze gelen eğilimler içinde yer almasının en önemli nedeni; bu temanın modernleşme, yeni oluşumlar, sosyal-toplumsal-kültürel gelişmeler içinde gelişim sağlaması, sanatçılar tarafından farklı yaklaşımlarla ele alınmasında gizlidir. Yalnızca köy doğası ve yaşamı ile sınırlı kalmayıp, folklorik öğelerin, yeni oluşumların içinde köy insanının yaşadığı toplumsal bunalımların, sıkıntıların, düşünce ve tutumların da ele alınıp işlenmesiyle günümüze gelmesi sağlanmıştır.

Bu doğrultuda, halk resimlerinin özelliklerinin görüldüğü resimlerine, naif eğilimler doğrultusunda yaklaşıp da İbrahim Balaban'ın resimleri, toplumsal gerçekçi

nitelikler de taşır. Köyden kente göç edenleri ağırlıklı olarak resimlerinde işler (Arolat,1965).

Hayat hikâyesi ve Nazım Hikmet ile sürdürdüğü usta-çırak ilişkisi sebebiyle kendisine yafta edilen siyasi kimlik, sanatçının resimlerin geri planda kalmasını neden olur. Oysa Balaban kendi kendini var eden bir sanatçıdır.

“Eserlerini temellendirirken başvurduğu toplumsal sınıfsal çelişkiler, Anadolu insanın gerek doğa, gerekse de kendisini baskı altında tutan güce karşı başkaldırışı, sanatçı olarak kendi yaşamsal tecrübe ve dramlarıyla birlikte harmanlanarak estetiğini biçimlendirir. Bu estetik kimlik hayata karşı direnci işaretlediği kadar, aynı zamanda derin bir hümanizmayı ve mizah anlayışını da içinde barındırır(...)Bir resmi tanımlamak, aynı zamanda onun ait olduğu kültürel coğrafyayla da ilintilidir. Bu yönüyle Balaban resmi, Türk resmi kimliğinin tipik göstergesi ve açılımı olarak karşımıza çıkar. Kendini var etme gücü ve özgün çizgisi, giderek de öykülerle beslenen yapısıyla bu resim, pentürel özelliğini gelenekle yoğurarak ileriye taşır” (İbrahim Balaban’ın Uzun Sanat Yolu”, 2015).

Resim eleştirmenlerinin kendisine "Anadolu insanının yaşamından ve halk efsanelerinden yola çıkarak toplumsal gerçekçi yapıtlar üreten ressam" dediği (Özsezgin,1982) İbrahim Balaban ve resimlerinin topluma hatırlatılmasının, kaybedilen değerlerin tekrar toplumla bütünleşeceği düşünülmektedir.

Nazım Hikmet’in ‘Köylü Ressamı’ adını verdiği Balaban’ın, 2000’den fazla tablosu, 50’den fazla sergisi, ayrıca anılar, denemeler(resim sanatı üzerine), hikâyeler ve ikisi roman olmak üzere yayınlanmış 12 kitabı vardır (Şengül, 2013).

Böylesi zengin ve özgün bir değeri barındıran sanatçıya ilişkin daha önce kapsamlı bir bilimsel çalışma yapılmamış olması bu araştırmayı adeta zorunlu kılmaktadır. Sanatçının ileri yaşında hala üretmeye devam ediyor olması ve bu araştırmaya öz kaynaktan destek verecek olması da araştırmının gerek önemini gerekse özgünlüğünü bir kat daha arttırmaktadır. Araştırmanın, Türk resminin bir dönemini tamamlayarak alana değerli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.4. Problem Cümlesi ve Alt Problemler

İbrahim Balaban'ın Türk resminde yeri nedir ve resimlerinde Anadolu yaşantısı nasıl betimlenmektedir?

Sanatçı, kendi sanatını 'Dağınık, Nakışsı, Ağır Aksak, Oyuncaksı, Tutsak, Özgürlük' gibi farklı dönemlere ayırmıştır (Kabacalı,1989). Bu sebeple bu araştırmada aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır ve bu sorular da alt problemleri oluşturacaktır.

- İbrahim Balaban'ın 1949-1953 yılları arası Dağınık Dönem olarak adlandırdığı dönemdeki resimlerinin tarzı ve etkilendiği sanat akımları nelerdir?
- İbrahim Balaban'ın 1953-1959 yılları arası Nakışsı Dönem olarak adlandırdığı dönemdeki resimlerinin Dağınık dönemden farkı nedir?
- İbrahim Balaban'ın Ağır Aksak, Oyuncaksı, Tutsak, Özgürlük gibi dönemlerindeki yaptığı resimler arasındaki farklar nelerdir?
- İbrahim Balaban sanat hayatında kimlerden etkilenmiştir?
- İbrahim Balaban'ın Anadolu'yu tasvir eden resimlerinde kullandığı tarzla paralellik gösteren Türk sanatçıları var mıdır ?
- İbrahim Balaban'ın resimlerinde Anadolu yaşantısı nasıl betimlenmektedir?

1.5. Araştırmanın Ön Kabulleri

Bu araştırmada, çeşitli kaynaklardan edinilen bilgiler gerçeği yansıtmaktadır. Aynı zamanda kendi arşivinden belge sunacak olan sanatçının kronolojik ve bütünsel bilgiler vereceği varsayılmıştır.

Yapılacak görüşmelerde İbrahim Balaban ve ailesi içtenlikle, gerçek yaşam, duygu ve düşüncelerini yansıtacaklardır, eserlere doğru açıklamalar getireceklerdir. Seçilen örneklem grubu, araştırmanın evrenini temsil edici niteliktedir.

1.6. Sınırlılıklar

1921 doğum tarihli sanatçıyla yapılacak olan görüşme tekniği; literatür taraması ile desteklenen sanatçının kendisi ve ailesi ile yapılacak görüşmelerden elde edilen yaşanmış olaylar aktarımı ve eser analizleri ile sınırlıdır. Araştırmanın maddi kaynakları, araştırmacının kendi olanakları ile sınırlıdır.

1.7. Tanımlar ve Kısaltmalar

1.7.1. Tanımlar

Akademi: Yunanca *Academia* sözcüğünden gelmiştir. M.Ö. 387’de Atina çevresindeki bir parkta Platon’un kurduğu Akademi, felsefe öğretimi ve tartışmaları içinde. 15.yüzyılda Floransa’da Lorenzo da Medici’nin çevresindeki İtalyan hümanistleri, akademi sözcüğünü canlandırmışlardır. İlk sanat akademileri 16.yüzyılda İtalya’da kurulmuş ve bir atölyede toplanan sanatçılar aynı modele bakarak resim yapmaya başlamışlardır.

(...) Türkiye’de resim ve heykel sanatlarının öğretildiği ilk akademi 1883 yılında İstanbul’da kurulmuş ve Sanayi-i Nefise Mektebi adını almıştır. Başlangıçta Batı resim tekniklerinin başarıyla öğretildiği Akademi, zamanla kalıplaşmıştır. Bunun nedeni, Akademi’nin ulusal Türk kültüründen yararlanacak yetenekleri boşlayarak yalnızca Batı kültürüne dönük kalmasıdır (Tansuğ,2006:255).

Bel: Toprağı kazmaya ve altını üstüne getirmeye yarayan, uzun saplı, ayakla basılacak yeri tahta, ucu sivri kürek veya çatal biçiminde bir tarım aracı.

Bel Bellemek: Toprağı bel ile kazmak (TDK, 1994:111).

Boyunduruk: Çift süren veya arabaya koşulan hayvanların birlikte yürümelerini sağlamak için boyunlarına geçirilen bir tür ağaç çember (TDK,1994:137).

Çapa: Tarlalarda toprağı işlemek için kullanılan, ağaç saplı, demir kazı aracı (TDK,1994:170).

Çift Sürmek: Saban, pulluk kullanarak toprağı ekilebilir duruma getirmek (TDK, 1994:188).

Dam: Tutuk evi, hapisane (TDK,1994:204).

Deformasyon: Biçimi bozulma, biçimsizleşme (TDK,1994:210).

Diyalektik: Doğa, toplum ve düşüncenin sürekli bir hareket ve değişim halinde bulduklarını kabul eden yaklaşım (TDK,1994:236).

Dombay: Manda, su sığırı (TDK,1994:243).

Fantastik: Gerçekte var olmayan, hayal ürünü, hayali (TDK,1994:288).

Gergef: Üzerine kumaş gerilerek nakış işlemeye yarar, çoğu dikdörtgen biçiminde olan çerçeve (TDK,1994:315).

Harman: Tahıl demetlerinin üzerinden düven geçirilerek tanelerin başaklarından ayrılması işi.

Harman Dövmek: Ekin tanelerini saptan ayırmak işini yapmak (TDK,1994:352).

İz Düşümü: Fizikte bir ışık kaynağından çıkan ışınlarla ekran üzerinde görüntü oluşturma, projeksiyon (TDK,1994:403).

Kapitalizm: Üretim araçlarının büyük bölümünün kişisel aktörlere ait olduğu ve bu kişilerce işletildiği, ekonomik aktivitelerin tamamı olmasa da büyük bir bölümünün kar amacı ile yapıldığı, arz ve talep dengesinin toplumun yararına olacak şekilde serbestçe belirlendiği bir ekonomi sistemidir (Özmen, 2016).

Komünizm: Bütün malların ortaklaşa kullanıldığı ve özel mülkiyetin olmadığı toplum düzeni.

Komünist: Komünizm yanlısı(TDK,1994:467).

Manifesto: Toplumsal bir hareketin siyasal inanç ve amaçlarının açık ifadesi (TDK,1994:512).

Mitoloji: Bir milletin uydurduğu ve inandığı efsanelerin tümü (Davutoğlu,2009).

Motif: Bir resmin konu ya da teması ya da figürler dışında kullanılan süsleyici veya dramatik öğelerin her biri (Tansuğ,2006:260).

Naif Sanat: Herhangi bir mesleki eğitim görmemiş ressamlarca üretilen ve çocuksu bir betimleme anlayışını yansıtan resim sanatı ürünleri. Naif resim perspektifin kuralların yadsıyışı ve çocuksu anlatımı dışında genel üslup özellikleri göstermez. Naif ressamlarca geliştirilen teknik ve üsluplar, hemen daima kişisel niteliktedir. Bunlarda çoğu kez büyük bir ayrıntı zenginliği gözlemlenir. Dış gerçekliği akademikleşmiş yanılısama teknikleriyle değil de, adeta "masum bir gözle" algılayıp betimlemeleri açısından sanatsal değer taşırlar. 19. yüzyılın ikinci yarısında beliren Naif Resmin en tanınmış ustaları H. Rousseau ve G. Moses'dir (Davutoğlu,2009).

Orak: Ekin biçmekte kullanılan, yarım çember biçiminde yassı, ensiz ve keskin metal bir bıçakla, buna bağlı bir saptan oluşan ekin biçme aracı (TDK,1994:563).

Portre: Resimde belli bir insanın yüz hatlarını aynen tasvire ilişkin tür (Tansuğ,2006:261).

Sağrı: Memeli hayvanlarda bel ile kuyruk arasındaki dolgun ve yuvarlakça bölüm (TDK,1994:635).

Sentez: Çeşitli bölüm parça ve farklı öğelerin bir araya getirilmesi ile oluşan farklı bir bütün / Bir araya getirme ve ayırıştırma (Davutoğlu,2009).

Sosyalizm: İktidarın ve üretim araçlarının halkın kontrolünde olduğu, ortaklaşa kullanıldığı bir sistemdir. Kapitalizmi reddeden sistemde bireycilik değil toplumculuk anlayışı öne çıkmaktadır. Sosyalizm aynı zamanda komünist sisteme zemin hazırlayan ideoloji ve harekettir (Bayraktar, 2017).

Subliminal: Bilinçaltını fark ettirmeden etkileme yöntemi(...)Gözümüzle göremediğimiz, kulağımızla duyamadığımız fakat beynimizle algılayabildiğimiz mesajlarla karşı karşıya kalma durumudur (Denizer,2008).

Üslup: Stil -Tarz / Bir sanat ürününün belli bir sanatçıya, guruba, akıma, okula, döneme ya da yöreye özgü özellikleri barındırması. / Bir devrin, bir sanatçının kendine özgü sanatsal karakteristik özellikleri. / Biçem (Davutoğlu,2009).

1.7.2. Kısaltmalar

DÜYB: Duralit Üzerine Yağlı Boya

KÜYB: Karton Üzerine Yağlı Boya

MÜYB: Mukavva Üzerine Yağlı Boya

TDK: Türk Dil Kurumu

TÜAB: Tuval Üzerine Akrilik Boya

TÜGB: Tuval Üzerine Guaş Boya

TÜYB: Tuval Üzerine Yağlı Boya

YB: Yağlı Boya

s.: Sayfa

Çev.: Çeviren

Ed.: Editör

2. BÖLÜM

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

2.1. İbrahim Balaban'ın Yayınları

Resmin yanı sıra yazın alanında da eserler veren Balaban'a ait birincil yazılı kaynaklar, yine kendisi tarafından yazılan biyografi, şiir ve anı kitapları olarak karşımıza çıkmaktadır. Köy, hapisane ve sanat hayatına dair anılarına değindiği gibi bu kitaplarda ayrıca günlük hayatından anekdotlara ve Nazım Hikmet ile olan dostluğuyla ilgili birçok detaya yer vererek okuyucuyu bilgilendirmektedir. Balaban tarafından yazılan bu kitaplar kronolojik olarak şöyledir: *İz (1965 yılı basımı)*, *Şair Baba ve Damdakiler (1968)*, *İz Düşümü (1969)*, *İz (1992 yılı basımı)*, *Nazım Hikmet ve Biz (1993)*, *Kalıba Sığmayanlar (1994)*, *Avrupa'da Dolaşanlar: Gezi Notları (1999)*, *Dağda Duruşma (1999)*, *Tahliyeci Yusuf (2000)*, *Tek Bıyık (2002)*, *Nazım Hikmet ile Yedi Yıl (2003)* (Yılmaz,2004:28,259; Bilgin,2008:315; Hikmet,1976:266; Yalvaç,2005:20; Balaban ve Bilgin,2009:308,442).

2.2. Balaban Hakkında Hazırlanan Diğer Yayın ve Araştırmalar

Balaban, sanat dünyasına resmi olarak Bursa hapisanesinde 1949 yılında yapmış olduğu *Mahpushane Kapısı* adlı eseriyle adım atar. Bu eserle beraber hakkında yazılan ilk gazete yazısı Sinan Korle tarafından kaleme alınmıştır. 'Halk Şiiri Yanında Bir De Halk Resmi' (25 Aralık 1949) başlıklı yazı, Balaban ile ilgili ulaşılan ilk yazılı kaynak olması bakımından önem arz eder.

Diğer yandan Nazım Hikmet'in *Kemal Tahir'e Mahpushaneden Mektuplar (1968)* adlı kitabında, Kemal Tahir'e Balaban'ı anlatan bir mektup yazdığı ve bu mektupta Balaban'a ve yeteneğine değinmiş olduğu detayı da atlanmamalıdır. Bu sebeple hem Nazım Hikmet tarafından yazılmış hem de Nazım Hikmet hakkında yazılmış çoğu kitapta Balaban adına rastlamak kaçınılmazdır.

Balaban hakkında yazılan bir diğer kitap, *Balaban (1962)* ismiyle Tanju Cılızoğlu tarafından kaleme alınmıştır.

Balaban biyografisine yer veren bir diğer kitapsa Ahmet Köksal tarafından *Balaban (1990)* ismiyle yayımlanmıştır.

Balaban'ın sanatsal kişiliğini, hayatını ve Nazım Hikmet ile olan dostluğunu hem bütünsel hem de ayrı ayrı inceleyen araştırmalar mevcuttur. Çoğunlukla yazın alanında rastlanılan bu araştırmalara ek olarak, bir film ve iki tane de belgesel bulunmaktadır. Söz konusu belgesellere kronolojik sırada aşağıda yer verilecektir.

Ayrıca Nebil Özgentürk'ün hazırlamış olduğu *Bir Yudum İnsan/ Nazım Hikmet (1999)* belgeselinde Balaban, usta şairle olan dostluğuna ve usta şairle olan sanat geçmişine değinmektedir.

Balaban'a dolaylı yoldan 2003 yılında Ersin Özarlan'ın yazmış olduğu *Nazım Hikmet, Hayatı ve Şiiri* adlı doktora tezinde, 'Bursa Cezaevi'ndeki Günleri' alt başlığı altında rastlanmaktadır.

Diğer yandan derleme kitap olarak basılan ve Balaban'ın sadece eskizlerine yer veren ilk kitap; Remzi Oğuz Yılmaz tarafından *Balaban, Yaşamın Çizgileri/Desenler (2004)* adıyla basılmıştır.

Çeşitli tez çalışmalarında Balaban'a dolaylı yoldan değinildiği dikkat çekmektedir. 2007 yılında Göksel Aymaz tarafından hazırlanan *Sanatsal Üretimin Toplumsal Oluşumu/Nazım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları Örneği* adlı doktora tezinde Balaban ismi, 'Bir İnsanlık Komedyası' alt başlığı altındadır.

2007 yılında Serap Ateş'in *Nazım Hikmet'in Fikirleri Yapıtları ve Türk Toplumsal Yaşamına Katkıları (Kamu Yönetimi Açısından Bir Araştırma)* adlı yüksek lisans tezinde 'Nazım Hikmet'in Ardından Yazılanlar' başlığı altında Balaban ve Nazım Hikmet dostluğuna atıf yapıldığı görülmektedir.

Aynı zamanda 9 Mart 2007 tarihinde vizyona giren *Mavi Gözlü Dev* Film; 1941 yılında Nazım Hikmet'in Bursa Hapishanesine nakledilmesiyle, Balaban ile başlayan dostluklarına değinmektedir. Balaban karakterine Ferit Kaya hayat vermiştir (Balaban ve Bilgin,2009:339). Bu film de Balaban'ın Nazım Hikmet ile tanıştıktan sonra başlayan sanat hayatına değinmesi bakımından önemli bir kaynaktır.

Balaban'ın sanat dönemlerine göre eserlerinin ayrıldığı bir eser derlemesi kitabı Zafer E. Bilgin tarafından *Balaban, Yaşantının İz Düşümü (2008)* adıyla hazırlanmıştır. Aynı kitabın yayınevi olan olan Bindallı Sanat Evi tarafından *Balaban, Yaşantının İz Düşümü (2008)* adıyla hazırlanan bir adet de belgesel mevcuttur.

2009 yılında Aylin Hanay tarafından hazırlanan *1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması* adlı yüksek lisans tezinde ‘Naif (Safyürek) Eğilimler İçinde Köylü Temasını Ele Alan Resimler’ alt başlığı altında, Balaban ve eserlerinin Naif Sanat altında incelendiği dikkat çekmektedir.

Yine 2009 yılında Figen Girgin’in *Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Yöresel Motifler* adlı yüksek lisans tezinde ‘Uygulama Örnekleri ve Eser Analizleri’ başlığı altında, Nazım Hikmet ile olan dostluğundan ötürü Balaban’a dolaylı yoldan yer verilmektedir.

Hasan Nazım Balaban ve Zafer E. Bilgin tarafından hazırlanan *Balaban, Bir Ressam Yunus Emre (2009)* adlı kitapta; 1952 yılında açmış olduğu ilk sergisinden itibaren Balaban hakkında yazılmış olan yerli/yabancı dergi ve gazetelerdeki yazılar/röportajlar, kendisine verilmiş olan ödüller ve sertifikalar, hakkında haber yapan internet siteleri ile Balaban’a ve sanatına değinen bütün sanat kitapları/ansiklopedilerdeki bölümler derlenerek bir araya getirilmiştir. Balaban hakkında detaylı bilgiler vermesi açısından bu derleme kitap, bir başucu kaynağı görevi görmektedir.

2013 yılında Nilay Özer’in *Nazım Hikmet’in Memleketimden İnsan Manzaralarında İmajlar: Toplum, Tarih ve Sinema* adlı doktora tezinde ‘Nâzım Hikmet’in Şiirlerinde İmajların Dönüşümü’ alt başlığı altında, Balaban’a yine dolaylı yoldan yer verildiği görülmektedir.

Nazım ALPMAN tarafından sunulan *Zaman Mekân İnsan/ En Büyük Ressam Balaban* (2013) belgeseli, Balaban’ı ve sanatını yakından anlamak ve tanımak için eşsiz bir kaynak görevi görmektedir.

Bunların haricinde, bütünsel olarak Balaban’a ait herhangi bir tez çalışmasının bu güne kadar yapılmadığı bilinmektedir.

3. BÖLÜM YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

İbrahim Balaban resimlerinde Anadolu yaşantısı ve Türk resmindeki yerinin incelenmesini amaçlayan bu çalışmada tarama modeli kullanılmıştır. “Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekilde ortaya koymayı amaçlayan araştırma yaklaşımıdır” (Karasar,2012:77). Bu bağlamda ulaşılan bilgiler, çeşitli değişkenler aracılığıyla ve sanat eseri inceleme yöntemi ile değerlendirilmiştir. Araştırma var olan bir durumu ortaya çıkarmaya çalıştığı için betimsel bir çalışma niteliğindedir.

3.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, sanatçının 1950 yılından günümüze kadar gelen yapıtları oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise sanatçının dönemlere ayırdığı sanat hayatından resmettiği, Anadolu ve köy/köylü kavramlarını içeren eserleri oluşturmaktadır.

3.3. Verilerin Toplanması

Sanatçı İbrahim Balaban ve ailesi ile yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Sanatçının kendi arşivi ve yanı sıra literatür taraması yapılarak verilere ulaşılmıştır.

3.4. Verilerin Değerlendirilmesi

Görüşmelerden ve literatür taraması ile elde edilen veriler, sosyal bilimler araştırmalarında alışlageldiği üzere nitel veri analizi ile değerlendirilmiştir.

4. BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATI

19.yüzyılın son çeyreğinde art arda yenilgi ve toprak kayıpları yaşayan Osmanlı Devleti, hüküm sürdüğü altı yüz üç yıl boyunca sosyal, siyasal ve ekonomik yönde Batıya ayak uydurmaya çalışmış fakat çoğunlukla da bu amacında başarısız olmuştur. Yenilgiler ve toprak kayıplarıyla sonuçlanan savaşlardan yorulan ve gittikçe biçare hale gelen halk, bu durumdan bezmiş; bir nevi *hasta adam* lakabıyla anılan Osmanlı Devleti'nin varlığına, Mustafa Kemal önderliğinde Kurtuluş Savaşı ile son verilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu gibi kurulduğu günden itibaren Mutlak Monarşi ile yönetilen bir devlet düzeninden, Türkiye Cumhuriyeti gibi demokratik bir devlet düzenine geçmek kolay olmamıştır. 1922 yılında *Saltanatın Kaldırılması* ve 1923 yılındaysa nihayet Osmanlı Devleti'nin külleri üzerine kurulan Cumhuriyet rejimiyle yeni ve çağdaş bir devletin temelleri atılmıştır. Tahta geçen bütün Osmanlı padişahlarının fermanlarına uymak zorunda bırakılan Türk halkı, egemenliği kayıtsız şartsız kendisine veren bu rejim karşısında ani bir değişim içerisine girmiştir. Üst üste gerçekleştirilen reformlar, halkın dengesini sarsarken diğer bir yandan da Osmanlı Devleti'nin mevcut yapısını geri isteyen bir güruhun da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fakat Cumhuriyet'in getirdiği en önemli değişiklikler, şüphesiz ki sosyal ve kültürel alanlarda olmuştur. Elgün'e (2010:29) göre: "Bu rejimle birlikte, geniş çapta bir kültürel değişim yaşanmıştır."

Milli kültürün, muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkarılması (Atatürk,1933) gerektiğinin önemini, Cumhuriyet'in onuncu yılında da vurgulayan Mustafa Kemal, yenileşmeye olan olumlu tutumun sağlandığının ve böylece kalkınmanın da nihai sonucuna ulaştığının altını çizmiştir.

Tüm bu siyasal ve sosyal alanda başlatılan çağdaşlaşma hareketlerinin haricinde, Türk sanatının tarihsel gelişimine bakıldığında; özellikle Sultan Abdülaziz döneminden itibaren bu alana önem ve özen gösterildiği göze çarpmaktadır. Öyle ki, kendisi de sanatla yakından ilgilenip, resme meraklı olan Padişah Abdülaziz (Tansuğ,2006:158; Aydın,2013:6) tarafından resme yetenekli gençler, o dönem sanatın kalbinin attığı yer olan Paris'e sanat eğitimi için gönderilmiştir. Öner'e(1995:74-76) göre: "...Sultan

Abdülaziz'in saltanat yılları, gerek sarayın genel sanat ortamındaki ivme verici ve destekleyici rolü, gerekse saraydaki etkinliklerdeki yoğunluk ve çok yönlülükle, en etkin dönem olarak belirginleşmektedir.”

Osmanlı Devleti'nin Avrupa ile arasındaki açığı kapatmak amacıyla özellikle demokrasi alanında önem arz eden Tanzimat ve Islahat Fermanları öncesinde; 18.yüzyılın başından itibaren son bir gayretle eğitim, askeri, diplomasi ve sanat alanlarında yenileşme hareketlerine başlanmıştır. Papila'ya (2008:120) göre: “...Osmanlı kimliğinin değişme süreci, 17.yüzyılda Avrupalı devletlere karşı yenilgiler ve toprak kayıplarının sonucunda Batı'dan geri kalındığı düşüncesiyle başladı.” Diğer bir yandan Elgün'e (2010:20) göreyse: “...17.yüzyıl ıslahatlarının en karakteristik özelliği de; Avrupa etkisinin henüz bu dönemde pek görülmeşiştir.”

Bu bilgiler ışığında, Osmanlı Devleti'nin 17.yüzyılda yaptığı yeniliklerin Batıdan bağımsız olarak, kendi içinde uyguladığı; esas olarak içinde bulunduğu vahim durumun bilincine 18.yüzyıl itibariyle vardığı sonucuna ulaşılır.

Batıyı yakından takip etmek amacıyla, değinildiği üzere Sultan Abdülaziz'in sanat eğitimi almaları için asker ressamaları göndereceği yer olan Paris'e elçi gönderilerek, Osmanlı'da artık ciddi bir yenileşme hareketine başlanmıştır. Artun'a (2007:17-19) göre: “...Fransa'nın şatafatlı yaşam tarzı, bahçe düzenlemeleri, köşk, kasr ve saray gibi yapılarıyla İstanbul hayatına tesir etmiştir.”

Fransa'nın mimari yapısının, Osmanlı mimarisiyle sentezlendiği bir dönemin başlaması; sanatın diğer kolları için de Batı-Doğu sentezini kapsayan bir değişim olacağıının sinyallerini vermiştir. 1795 yılına gelindiğinde 1860 yılında Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Paşa'nın Paris'e gönderilmesinin önünü açacak olan askeri okul, *Mühendishane-i Berri Hümayun* açılmıştır. Papila'ya (2008:120) göre: “...Batılılaşma hareketinin en etkili aşaması olan, askeri eğitimin Batılı bir yapıya dönüştürülmesi, Batı tarzı resim sanatını ortaya çıkarmıştır.”

Osmanlı askerlerinin ilk defa resimle tanışmalarına vesile olan (Artun, 2007) bu okul, İslamiyet'in uzunca bir süre zorunlu kıldığı resim anlayışından farklı, Batı tarzında yeni bir üslup sunması bakımından da önem arz etmektedir. Elmas'a (1998:1) göre:

“Mühendishane-i Berri Hümayun’a (1795), daha sonra da Harbiye Mektebi’ne (1834) perspektifli resim derslerinin konması, minyatür geleneğinden gittikçe uzaklaşılana yeni bir resimsel anlatımın başlangıcı olmuştur. Bu noktada, Batı görüş ve tekniğinde çalışan ilk Türk sanatçıları da ortaya çıkmaya başlamıştır. <Türk primitifleri> olarak adlandırılan sanatçılar çoğunlukla saray ve köşklerin mimari ağırlıklı figürsüz manzaralarını yapmışlar ancak eski minyatür sanatçılarının belli başlı kaygısı olan <ince işleniş> ve resim alanının her yanının motiflerle örtülmesi anlayışından vazgeçmemişlerdir.”

Batının sanat anlayışının, üslubunun ve tarzının; günümüze kadar sürecek olan etkisinin başladığı dönem olan 18.yüzyılda, birbiri ardına açılan sanat kurumlarıyla Türk topraklarında çağdaş bir ortam oluşturulmuştur.

Tansuğ’a (2006:161)göre: “Modern Türk resminin ikinci büyük dönemi, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin 1883’te kuruluşundan sonra başlayan resim faaliyetine bağlanmaktadır.” Sanayi-i Nefise Mektebi’nin 1910 yılında açtığı sınavı kazanarak yurt dışına resim sanatı eğitimi için gönderilen genç ressamıar (Duben,2007:13), Sanayi-i Nefise’nin açılmasından otuz bir yıl sonra, bir dünya savaşının patlak vermesi yüzünden apar topar ülkeye dönerler. Fakat bu genç sanatçılar, Osman Hamdi Bey’in ve Şeker Ahmet Paşa’nın önünü açtıkları Batı-Doğu sentez resim anlayışına yeni bir soluk getiren temsilciler olacaklardır.

Avrupa’da eğitimini aldıkları Batılı üslup ve teknikleri, yurtda da göstermeyi hedefleyen bu gruba, 1914 Kuşığı da denir (Keskin,2014:263). Halil Paşa, Sami Yetik, Ruhi Arel, Avni Lifij, Namık İsmail, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Mihri Müşfik, Hikmet Onat, Feyhaman Duran bu dönem sanatçılarından belli başlılarındandır (Akçay,2015:25). Bu yenilikçi ortama rağmen, kabuklarını yavaş yavaş kırmayı tercih eden Türk sanatçılar için, tasvir yasağına karşı alacakları tutum bir süre merak konusu olmuştur. Keskin’e (2014:269)göre: “Sanayi-i Nefise’de çıplak modelden çalışmanın yasak oluşu, ressamların bu konuda mücadele vermelerini gerektirmektedir. Nihayet arzu ettikleri çalışmayı Paris’e gittiklerinde gerçekleştirebileceklerdir. Özellikle 1922 yılı Galatasaray Sergisi’nde, Namık İsmail’in “Üryan” adlı çıplak model resmi büyük tepki toplar.” Bu da aslında ressamların sanılanın aksine tasvir konusunda ne kadar açık görüşlü olduğunu belirtir niteliktedir. Çallı Kuşığı’nın resimlerinde kadın, toplumun genel görüntüsünden soyutlanarak (Başbuğ,2010:374), daha çağdaş ve bütünüyle bir Batılı halde tasvir edilmiştir. Fakat halkın da tuvaldeki bu yeni toplum algısını sanatçılar

kadar ılımlı bir şekilde karşılayıp karşılamadığı tam olarak bilinmemektedir. Diğer yandan henüz Anadolu'ya açılmamış olan bu yeni sanat için, sadece üst tabakada etkili olmuştur yorumu yapılabilir. Buna ek olarak ilerleyen yıllarda, Cumhuriyet'in milli görüş ideolojisiyle birlikte artık halk, tasvir sorununa karşı yabancı kalmamıştır. Nedeniyse tuvalerde kendi yaşamından izler görmüş olmasıdır.

“1908 yılına gelindiğinde, sanat açısından artık örgütlenmenin ve birlik olmanın önemine varıldığı görülür. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, dönemin sanat ve sanatçı sorunlarına çözüm bulmak üzere kurulan Türk ressamlarının ilk örgütüdür.” (Tansuğ,1991; Başkan,1994; Cezar,1995; Gören,1998; Özsezgin,2000) “Bu cemiyet 1921’de “Türk Ressamlar Cemiyeti” olur. 1926’da isim değiştirerek “Türk Sanayi-i Nefise Birliği”, sonunda 1926’da “Güzel Sanatlar Birliği” olmasında karar kılınır.” (Berk ve Gezer,1973:40).

Osmanlı'dan farklı bir yapı ve düzende, tamamen Batı ile eşit konumda olması hedeflenen bir ülkenin temelleri atılmıştır. Özsezgin'e (2000:23) göre: “Yüzünü bir süreden beri Batı'ya çevirmiş olan Türkiye, artık kurumlarıyla da bu yönelişi perçinleyebilmeli, Batılı bir ülke konumuna kendisini yükseltecek olan bu kurumları, toplumun beklentileri doğrultusunda, demokratik ve laik bir içerikle doldurarak gerçekleştirmeliydi.” Duben'e (2007:31) göre:

“Tanzimat'tan bu yana, Batılılaşmaya karşı çıkanlar için Batı, gavurlaşmak ve maddiyatçılık anlamına gelirken; Batılılaşmayı savunanlar için Batı tek bir Batı olarak, insan hak ve özgürlüklerini savunan, insanı tanımaya çalışan Aydınlanma döneminin medeniyeti olarak görüldü ve Batı'ya açılan Türklere yeni ve bireyci bir konuma zorladı.”

Bu açıdan bakıldığında, Osmanlı'da Batılılaşma hareketleri sadece belli bir kitleyi hedef alırken; Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin Batılılaşma hareketleri tüm Anadolu'yu baştan yaratmayı amaçlıyordu. Özsezgin'e (2000:25) göre:

“Osmanlı'nın son dönemlerine kadar Galatasaray sergileri hariç tutulursa, saray ve yetenekli ressamlar arasında, dar bir çevrenin ilişkileriyle biçimlenmiş olan sanatsal etkinliklerin Cumhuriyetle birlikte İstanbul'un daha geniş bir çevresini de kapsayacak şekilde, Anadolu'ya doğru derece derece ve aşama aşama açılıyor olması; halkçılık ilkesinin bu bağlamda, sanat ve toplum ilişkilerinin sağlanması sürecinde gene bir devlet politikası olarak devreye sokulduğu anlamına gelir.”

Buradaki önemli nokta, Atatürk'ün Halkçılık ideolojisiyle yürüttüğü politikadır. Osmanlı Devleti'nde III. Ahmet'in 1718-1730 tarihleri arasındaki saltanatını (Akgündüz ve Öztürk,1999:216) kapsayan Lale Devri'nde yapılan tüm yeniliklerin, sadece saray içinde kalarak başarısız olması; bütününde halka mal edilmemiş yenilik hareketlerinin başarıya ulaşamayacağını kanıtlar niteliktedir.

Özsezgin'e (2000:25) göre:

“Atatürk'ü, Cumhuriyet'in ilk yıllarında halk arasında, köylülerle sohbet ederken gösteren fotoğraflar; yeni devlet idealiyle bütün alanlarda geniş kitleyi kucaklayan reformlar yapıldığını ve böylelikle halkla diyalog içinde olduğunu göstermiştir. Yeni devlet biçimi, halkı eğitip bilgilendirirken çağdaş bilimin ve bilginin ışığından herkesin eşit oranda yararlanmasını ilke edinmiştir.”

Atatürk'ün halkla bu kadar derin ve yakından bir temas halinde olması; Türk resim sanatına da yön vermiştir. Nitekim iktidarda olan Cumhuriyet Halk Partisi'nin emriyle, Batının süslü ve refah içerisindeki halini tuvallerine yansıtan ressamların; kendi yorgun ve yoksul halkıyla tanışması için Anadolu gezileri düzenlenmiştir. 1939-1944 yılları arasında uygulanan yurt gezileri (Özsezgin,2000:43), bir nevi ressamların içsel bir hesaplaşmayla yurt gerçekliğine dönmelerini sağlamıştır. Suman'a (1942:14) göreyse: “Bu seyahatlerle hem ressamlar memleketlerini, hem de memleket ressamlarını yakından tanıyacaklardı.” Yine aynı görüşü destekler nitelikte, Vedat Nedim Tör'ün (1976) söylemiyle: “Kendilerini memleket içinde lüzumsuz bir lüks eşyası gibi görmeye başlayan ressamlarımıza bir işe yaramak fırsatı” veriliyordu (Aktaran Özsezgin, 1982:18).

İlkini takiben ikinci yurt gezisi 1939 yılında, üçüncüsü 1940 yılında ve dördüncüsü 1941 yılında gerçekleştirilir. Yurt gezileri, uzun zamandan beri kendi haline bırakılmış Anadolu köylüsüne; kendi varlığının farkına varıldığı düşüncesini sağladığı için de psikolojik açıdan önem arz eder. Diğer yandan, sergilerde yöre insanının resmini, tuvalinin 'ana konusu' yapan ressamlar için de sanatsal açıdan bir motive kaynağı sağlar.

“1940'lara doğru Türkiye'de Güzel Sanatlar eğitiminde belirli gelişmeler ortaya çıkmış, Batı'dan getirilen uzmanlarla ve köklü bazı değişimlerle Güzel Sanatlar

Akademisine yeni bir görünüş verilmek istenmiştir. 1936 ve 1937 yılları, akademi için yeni bir reform ve güçlenme yıllarıdır.” (Özsezgin,1982:21)

Halk tarafından anlaşılacak ve benimsenmek için Fransız ekolüyle, yabancı gözüyle anlatmaya çalışmaktan vazgeçip (Aksel,1949), Türk sanatını önce kendi değerlerimizle ifade etmeliydik.

Özsezgin’e (1982:131-132) göre: “Cumhuriyet yönetimini temel görüşü, Batı’nın ışığı altında sanatçıya özgür bir yaratma ortamı hazırlamak ve bu ortamın koşullarını tez zamanda gerçekleştirmektir.” Böyle etkin bir sanat ortamının içerisinde yeni bir sanatçı gruplaşmasının ortaya çıkması kaçınılmazdı. 1928 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile başlayan bu süreç, kronolojik olarak; 1933 yılında D Grubu, 1940 Yeniler Grubu, 1947 yılında Onlar Grubu ve ardından 1959 yılında Yeni Dal Grubuyla devam etmiştir. Bu durum Türk resim sanatında devamlı bir devinim halinin olduğunu ve sanatçıların Batı-Doğu üslupları arasında tarz arayışları yaptıkları sonucunu verir.

Baltacıoğlu’nun (1971:36) söylemiyle: “Sanat oluşlarının varlıkları da, toplumun yaşayışına, toplumun geçmişteki oluşlarına, kazandığı duygulara, şuur altına yerleştirdiği değerlere bağlıdır.” Berk ve Turani’ye (1981:2) göre: “Türkiye’deki resim anlayışları, genel anlamda kübist biçimlendirme yöntemlerine ve çığrenkçi (fauve) görüşe yakın bir yol izlemekteydi.” Fakat bu anlayış; ne milli sanat politikasıyla, ne de halkçılık ideolojisiyle tutarlılık gösteriyordu. Batı’yı taklitten (Ar Dergisi, 1937;Ülkü,1934) acilen uzaklaşmamız gerekmektedir. Diğer yandan Elgün’e (2010:100) göre: “Yeniler Grubu, 2. Dünya Savaşı sonrası kurulduğu için, milli bir sanat anlayışı oluşturmaya çalışmış, toplumsal sorunları resimlerine konu edinmişlerdir.” Bu bilgiler ışığında, Yeniler Grubu’nun toplum sorunlarına, D Grubu’na kıyasla daha hâkim olduğu ve D Grubu’na bir eleştiri mayetinde resim yaptığı görüşü savunulabilir.

1932’de Halkevlerinin açılması, 1933’de Üniversite Reformu ile 1937’de Akademi’de yabancı hocaların göreve başlaması, 1937’de Atatürk’ün emri ile İstanbul Dolmabahçe Sarayı’nın Velihaht dairesinde Resim ve Heykel Müzesi’nin açılması, 1937 ve 1938’de Birleşik Resim ve Heykel Sergisi (günümüzde Devlet Resim ve Heykel Sergisi), 1939’da ilk Devlet Resim ve Heykel Yarışması gibi (Elgün,2010) gelişmelerin

de olması; Türkiye Cumhuriyeti'nin ne kadar köklü bir değişim içerisinde olduğunu gösterir niteliktedir.

1940 yılından itibaren, sanatın yönünü çevirdiği Anadolu; günümüzde yine yalnızlığa mahkûm edilmiştir. Göçlerin sebep olduğu, karma şehir yapıları; insanları aidiyet duygusundan yoksun bırakmıştır. Anadolu insanı toprağına yabancılaşırken, şehir insanı ne yazık ki bulunduğu yer haricinde, hiçbir Anadolu köyüne ayak basmamıştır.

Turgut'un (1993:158) görüşüyle:

“Türkiye ya Doğu ağırlıklı ya da Batı ağırlıklı olmuş, bu da bunalımlara yol açmıştır, bu nedenle; sık sık toplumsal ve bireysel kimlik arayışı içinde kalmıştır. “Acaba biz bir Doğu toplumu mu yoksa bir Batı toplumu muyuz?” ve Türk insanı da sık sık “ben kimim?”, “ben ne yapıyorum?”, “ben bir Doğulu mu yoksa Batılı mıyım?” sorularıyla yüzleşmiştir. Bu ve benzer soruların sorulduğu ve cevaplarının da çok doyurucu olmadığı zamanlarda ortaya çıkan bir bunalımdır ki bu kimlik bunalımıdır.”

4.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

1914 Çallı kuşağı ve Cumhuriyet ile gelen resimdeki çağdaşlaşma hareketi; sanatçılara daha özgür bir ortam sağlaması açısından önemlidir. Bununla beraber 1908 yılından başlayarak ellili yıllara kadar birbiri ardına oluşturulan sanat grupları; Türk sanatının kendi yönünü ve üslubunu bulması açısından önemli bir faktör oluşturur.

Özsegin'e (2000:29) göre: “Müstakiller (Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği) Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı grubu olması bakımından önemlidir.” 1928 yılında kurulan grup, Türk sanatına çağdaş bir yorum getirir. Kurucu üyeleri olan Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi, kimi sanat tarihçilerince Türk resminde modernleşmenin öncüleri olarak kabul edilirler (Şenyapılı,2009). Müstakillerin diğer üyeleri; Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Fehmi Cuda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, Muhittin Sebati, Ratip Aşır ve Fahrettin Arkunlar (Özsegin ve Berk,1983; Ersoy,1998; Şerbetçi:2008), resimlerinde özellikle eğitimini aldıkları Fransız ekollerini işlemeyi amaçlamışlardır. Müstakillerin Türk resim sanatına kazandırdığı yeniliklerin başında; bağımsız figürler ve belli bir düzen içerisinde oluşturulmuş kompozisyonlar gelir. Bu anlayış, Osman Hamdi Bey'in oryantalist, Süleyman Seyyid'in ve Şeker Ahmet Paşa'nın realist tarzlarının çok dışındadır.

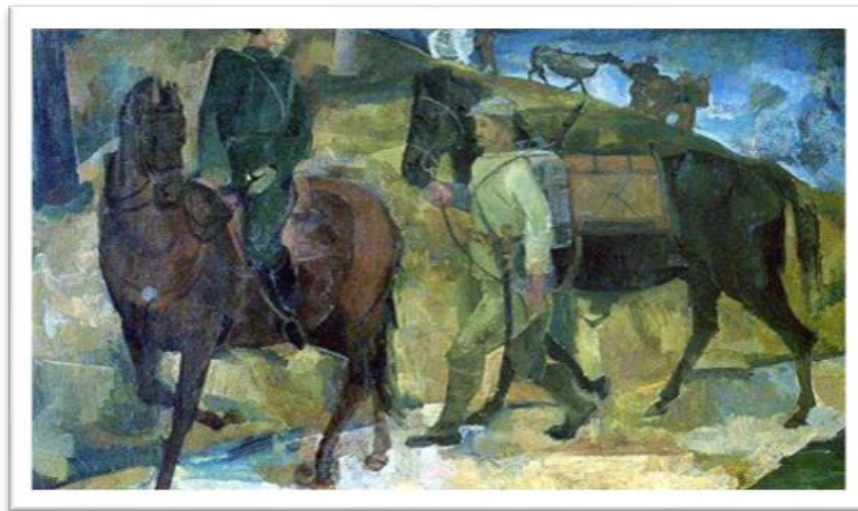
Geleneksel resmin dışında olan yeni sanat akımları Türk resminde kendine yavaş yavaş yer edinmeye başlar. Özsezgin'e (2000:29) göre:

“Her ne kadar 1914 kuşağı ressamı da, sanatta <temsili> değerlere fazlaca yakınlık göstermiş sayılmasalar da, tabanında İstanbul doğasını ve yaşamını yansıtmayı amaçlayan değerlerin yer aldığı resimleriyle, bu değerlere yakın durmaktaydılar. Müstakiller, Batı'daki yeni resim düşüncesine uyum sağlayan sanatçılar olarak, çalışmalarında konuyu geri plana itiyor, biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin 'deforme' edildiği bir sanat anlayışında diremiyorlardı. Resimlerde nesne, salt kütle ve doğadan soyutlanmış biçim bağlamında ele alınıyor, iç doğayı öne çıkaran eğilimlere ağırlık veriliyordu.”

Cumhuriyet Türkiye'sinin hedeflediği; Batıya denk fakat öz kültürün egemen olduğu bir düzen, sanat alanında modern ama Batılı tarzın takip edilmesi olarak kalır. Öyle ki 1947 yılında kurulacak olan Onlar Grubu'na kadar Türk sanatı tam anlamıyla milli bir ifade kazanamayacaktır. Berk ve Gezer'in (1973:43) söylemiyle:

“Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nde eğilimler çeşitli, çoğu zaman da birbirine aykırı bulunuyordu. Sonraları Cuda soyadını alacak olan Mahmut Cemalettin ve Akdik olarak tanınacak Şeref Kamil realist ressamıydı. Hale Asaf ve Muhittin Sebati bir çeşit Romantizme yönelirken, Refik Fazıl Epikman- Kübizmi hatırlatıyor, Ali Avni Çelebi-, Ahmet Zeki Kocamemi- Alman Ekspresyonizminin iki ilginç temsilcisi olarak sergide önemli bir yer tutuyorlardı.”

Bu karma üsluplar, sanatın ilerleyişine ivme katarken, diğer yandan Anadolu ve Avrupa arasındaki uçurumu gittikçe açıyordu.



Resim 1. Zeki Kocamemi, *Mekkare Erleri*, 1935, TÜYB



Resim 2. Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928, TÜYB

Müridoğlu'nun (1992:185) söylemiyle: “Biz Matisse ile Picasso ile alay ederken, Almanya’dan Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi geldi. Aklımız büsbütün karıştı. Önce karşı çıktık sonra sezmeye, anlamaya ve sevmeye başladık. Zeki ile Ali bizlere yeni sanatın perdesini araladılar.” Bu bağlamda, çağdaş resim sanatının gelişiminde özellikle iki ressamın rolü büyüktür. 1927 yılında eğitimini aldığı Münih’ten dönen Zeki Kocamemi, benimsediği kübist anlayışla döneminde bir ilk olmuştur (Bkz. Resim 1). Yine Münih’te sanat eğitimi alan sanatçı Ali Avni Çelebi’nin özellikle *Maskeli Balo* resminin ekspresyonist tarzda yapılan ilk resim olması önemli bir faktördür (Bkz. Resim 2). Akalın’a (2008:167) göre: “Sanatçının genel anlamda rengi kullanışı, fırçayı kullanışı, akademik üsluba karşı sergilediği tavır ve gündelik hayattan seçtiği konular itibariyle bu akımın Türk temsilcilerinin arasına girmesi kadar doğru bir şey olmamıştır.”

Her iki sanatçının da benimsedikleri Kübist ve Ekspresyonist üslup, diğer sanatçılar için de örnek teşkil ederken, kurucuları olacakları Müstakiller Grubu için de bu tavır birer yol haritası haline gelir. Berk ve Turani’ye (1981:71) göre:

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında toplanıp, dinamik bir varlık gösterecek olan gençlerin avantajı, 1914’ten bu yana tek sergiyle süre gelen ve sekiz on isim çevresinde toplanan Türk resim sanatına yeni temsilciler kazandırmak; daha canlı bir varlıkla hocalarının attığı temeli bir kat yükselterek 1933’lerden sonra daha da kesinleşecek çağdaş akımları hazırlamak olacaktı.”

Her iki görüş de, Müstakillerin genel sorununu betimlemesi açısından önemlidir. Grup, çağdaş ve Batılı bir resim anlayış getirdiği halde; öz bir ifadeye bürünememektedir. Bunun en aleni sonucu da İstanbul'da açtıkları sergilerin halk tarafından yadırganmasıdır (Berk ve Gezer, 1973).

Nurullah Berk, Muhip Dergisi'nde bu durumu şöyle ifade etmiştir:

“Bila tereddüt, resim ve heykel noktai-nazarından, bizde ilk mühim sanat hadisesi denilebilecek olan <Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği> sergisi, on beş gün evvel kapatıldı. Halk ve münekkitler, bu serginin ehemmiyetini, getirmiş olduğu yeni ve sağlam unsurları takdir edemediler. Her yeni cereyanın tabii bir aksülameli olan bu lakaydi, belki de haset, zaman ile tebeddül edecek, yerine hakiki anlayış hâkim olacaktır.

...Sanatta normal belli klasik kanunlardan hariç görünen eser, muhakkak aykırı olan eser değildir. Halk alışmış olduğu, dolayısıyla da kolay hazmettiği formüllerden ayrı bir sanat nümayişi karşısında lakayt kalmaya, reddetmeye mütemayildir.” (Berk,1928'den aktaran Berk ve Gezer,1973:48)

Yerel sanatçıların, yabancı tarzları ifade etmesi şeklinde düşünülmesine karşı, Müstakiller Anadolu'nun birkaç şehrini gezerek sanatlarının amacını anlatmaya çalışmışlardır. Birlik; 1937 yılı içerisinde Zonguldak, Samsun, Balıkesir, Bursa gibi çeşitli illerde sergiler açarak (Şerbetçi,2008:21) üsluplarının kalıcı olması için çabalamışlardır.

Bütün bu çabalara rağmen, Müstakillerin ömrü uzun soluklu olmadı. Türkiye'nin ilk grubu sayılan Müstakillerin, Cumhuriyet'in göğüslemesi gereken bir yığın sorunun olduğu bir döneme (Girgin,2009:43) denk gelen sanat yaşantıları; getirdikleri yeni ve taze soluklu üsluba rağmen Cumhuriyet Türkiye'sinde kendine yer edinememiştir. Birliğin dağılmasının ardından kurulan D Grubu'nun sanat anlayışı, Müstakillerinkiyle paralel yönde ilerlemiştir.

4.2. D Grubu

Türk resminin 19.yüzyıl sanat akımları olan Empresyonizm ve Realizmden, 20.yüzyılın iddialı ve modern akımları olan Konstrüktivizm ve Kübizme hızlıca geçmesi; Batının sanat düsturunu yakalama gayesi olarak düşünülebilir. Hem Müstakillerde hem de D Grubu'nda görülen ortak payda; her iki grubun sanatçılarının da yakın bir zamanda Fransa'dan resim eğitimi alarak dönmüş olmalarıdır. Bu da farklı

tarzda çıkan üslupların, Andre Lhote ve Fernand Leger gibi ders hocalarının farklılığına bağlanabilir. Giray'a (2010:117) göre: "Türk resim sanatının kimliğini bulma çabalarının yarattığı tartışmalar, sanatçıları 1930'lu yıllarda yeni bir bilinçle, biçem yaratma arayışlarına yönelmelerine neden olacaktır."

Müstakillerden sonra kurulmuş dördüncü grup olmaları sebebiyle alfabedeki dördüncü harfi (Girgin,2009:44; Şenyapılı,2009:79) alan grup, sanat hayatına 1933 yılında resmen başlamıştır. Kurucuları Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu (Girgin,2009:44; Şenyapılı,2009:79) olan gruba, 1934'te 4. sergide Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim, 1935'te 7. Sergide Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan, Salih Urallı, 1934'te 9. sergide Hakkı Anlı, Fahrünisa Zeid, Heykeltıraş Nusret Suman, 15. sergide de Zeki Kocamemi katılmışlardır (Elgün,2010). Müstakillere göre daha cesur olan bu grup, sanat anlayışlarına ihtilalci (Berk,1943:79) demeyi daha uygun bulurlar.

Elif Naci bir röportajında grubun ideolojisi hakkında şu şekilde konuşur:

"...Taklitçiliğin vebali biraz da D Grubu'na uzanır. D Grubu'nun ellinci yılı münasebetiyle bir kutlama yapıldı. Bana da "yaz" dediler, yazdım. Yazının başlığı şöyledir: "Ben D Grubu çığırkanı Elif Naci." Hakikaten D Grubu için o kadar bağırmış çağırılmış, sözcülüğünü yapmış bir adamım. Şimdi... Şimdi iş değişti... Aradan 50 yıl geçti... Biz D Grubu'nda ne yapmak istedik? Resim sanatının R'sinin telaffuz edilmediği bir memlekette resim sanatını anlatmaya çalıştık. Ama sür-git Batı anlamındaki resmi yerleştirmek değildi maksadımız. Biz orada eksik kaldık. Şimdi 50 yıl geçmiş aradan, D Grubu'nun kurucularından biri olmak sıfatıyla gene şakşakçılık yapamazdım. Onun için D Grubu aleyhinde ilk konuşan ben oldum. Çünkü biz Batı anlamındaki resim sanatını anlatmak görevini üzerimize aldık ve bunu yapabildiğimiz kadar yaptık. Ama bu D Grubu'ndan önce yok muydu? Çallı'lar gelmedi mi? Mahmut Cüda'lar, Ali Çelebi'ler yok muydu? Onların yıl dönümleri geçti... D Grubu'na gelince onun 50.yıl dönümü..." (Aktaran Tanaltay, 1993:27-28)

Kökeni asker ressamalara kadar dayanan Batı tarzı resmin, Türk topraklarında iki yüz yıl boyunca kabul görmemesi ciddi bir sorun barındırmaktadır. Bu durumun sosyolojik olarak irdelenmesi, İkinci Dünya Savaşıyla birlikte önem kazanacak olan *Milliyetçilik* kavramıyla olacaktır. İzlenimci ve özellikle figür temelli resimleri benimsemesi bile çok uzun süren Türk izleyici kitlesi için soyut anlayış, Fovizm ve

Kübizm gibi alışılmışın dışında kalan tarzların irdelenmesi günümüzde bile hala bir tartışma konusudur.

Berk ve Gezer'in (1973:52) yorumları şu şekildedir:

“Şunu da önemle belirtmek gerekir ki, D Grubu'nun reddettiği Klasisizm değil, Akademizm, körü körüne tabiat taklitçiliği, kopyacılığydı. Mimoza şapka mağazasında ilk sergilerini açan altı genç ressam Klasisizmi öylesine benimsiyorlardı ki sergi bir sanat manifestosu niteliğiyle, Rönesans ustalarından kopyalarla dolu bulunuyordu. Genç ressamlar, bir yandan gelenekçi formülleri istememek, bir yandan da Klasisizme bağlı olduklarını göstermekle çelişkiye düşmüş olmuyorlardı. Kopya edilen Holbein, Dürer, Leonardo Da Vinci gibi büyük ustaların Klasisizmi, modern sanatın eğilimleriyle yakınlıklar taşıyordu.”

Bu görüşle birlikte ortaya çıkan sonuç, D Grubu'nun ülkeden tamamen bağımsız resim yaptığı gerçeğidir.

D Grubu ressamlarından olan Nurullah Berk'in Kübist bir tarzı benimsemesi ve Anadolu'yu içeren konular da dahi bu tarza yer vermesi; sentez arayışı içinde olduğunun kanıtıdır (Bkz. Resim 3). Berk'in geometrik kompozisyonları giderek iki boyutlu ve yüzeysel bir şekle bürünmüştür. Bu çizimleri, özellikle kadın portre ve eskizlerinde dikkati çekmektedir (Kocaman, 2008).

D Grubu, tarz olarak Kübizm tabanlı resimlerin yanında aynı zamanda soyut resme de yönelmişti. Özellikle grubun kurucularından olan Zeki Faik İzer'in eserlerinde bu ize rastlanmaktaydı. 1932 yılında Paris'ten dönen İzer, kendisine önce Kübist tarzı seçse de daha sonra soyut anlayışa yönelir (Bkz. Resim 4). Zeki Faiz İzer'in Türk sanatındaki yönü, Soyut-Kübist bir etkinin sentezlenmiş hali olarak devam eder.



Resim 3. Nurullah Berk, *Odalık*, 1981, TÜGB



Resim 4. Zeki Faik İzer, *Soyut Kompozisyon*, 1905-1988, MÜYB

D Grubu, Nurullah Berk'in sözcülüğünde "yaşayan sanat" sloganıyla, sanat fikirlerini yansıtmışlardır (Aktaran Elgün,2010:76). Grubun ilk dönem resimleri daha çok Batı tarzında olmasına rağmen, yurt gezilerinin başladığı ikinci dönem olan 1940 yılından itibaren, daha çok içselleşmiştir. Bu açıdan D Grubu'nu; ne tam olarak Batılı ne de tam olarak Anadolu olarak nitelendirebiliriz. Özsezgin'e (1982:126-127) göre:

"Yerellik bize özgü ya da bizi anımsatan bir doğa parçasını, bir insan figürünü resme konu yapmanın ötesinde, daha insancıl, daha köklü ve daha derin ilişkileri içerir. Ancak bu tür ilişkileri içinde barındıran soruna yüzeysel bir yaklaşımın ötesinde boyutlar kazandıran resimlerin yerelliğinden söz edilebilir. Öz'e uygun biçimler bulmak, çevre ve insan koşullarını çağdaş gözlerle yorumlamak, kuru bir tasvirçiliğin ötesinde, kişiliği içeren, duyarlık birikimlerini gerçek sanatçıya yaraşan yaklaşımlar içinde değerlendirmek anlam taşır."

1945'de çok partili sisteme geçişle birlikte ülkenin daha demokratik bir hale gelmesinin etkileri her alanda kendini göstermeye başlar. Yurt gezileriyle de (1938-1943) Anadolu'yu tanımaya başlayan sanatçılar, böyle bir ortamda daha yerel ve özgün eserler meydana getirirler. Batı tarzı sanatı benimsemek amacıyla kurulan bu topluluk, Yeniler Grubu'nun kuruluşuna kadar yönünü Anadolu'nun geleneksel sanatlarına çevirir.

Tansuğ'a (1991:182-183) göre: *"D Grubu ressamlarının en temel çelişkileri eski Yunan mitolojisinden esinlenerek, eski uygarlıklarla güncel gerçekler arasında hayali bağlar kurmaya çabalarıydı. Bunun nedeni yerel ve ulusal tarihle ilişki kurmaya çabalamalarıydı. Ancak bir taraftan aşırılık ölçüsünde Batılı idiler. Dolayısıyla başarılı olamadılar."*

Nuri İyem ise D Grubu'nun esas eksikliğine yaptığı röportajda şöyle değinir:

"...Müstakillerle başlayıp D Grubu ile devam eden sanatçılar "Çağın resmi budur" diye modern resmi Türkiye'ye getirdiler. Almanya'da ya da Fransa'da kalacak olsalardı çok haklı olabilirdiler. Ama yurdumuzun gerçeği çok başkadır. Türkiye'ye tepeden inme bir resim zevkini koyamazsınız. Seyircisi olmazsa, seveni, amatörü olmazsa ilgisiz kalır. Çallularla devam eden resmi sevme ve alma olayı, onların modernist çıkışlarıyla bir kesintiye uğradı. Halkı resimden uzaklaştırdı. Aydın da bunu sevmeyi, tutmadı. Yapılacak şey herhalde aynen Hoffmann, Andre Lhote, Grommaire örneği resim yapmak değildi. Belki onlardan bazı şeyler alarak yeni bir şey ortaya koymaktı. Mesela Bedri Rahmi sonradan kendine çok güzel bir yol buldu; nakış ekledi, folkloru kattı, halk hayatına girmeye çalıştı, kahveleri çizdi ve çok sevilen bir ressam oldu. Böylece Türk seyircisine yaklaştı ve kendisine mahsus acemiler yaratabildi. Sağlığında iyi de resim sattı. Yani Avrupa'da

gördüğü, öğrendiği resmi halkına sevdirmenin yolunu yöntemini buldu.” (Aktaran Tanaltay, 2005:20).

D grubu, sanatı sevdirmeye çalışırken Batıdan ziyade kendi kaynaklarından yararlanabilseydi, daha uzun bir sanat hayatına sahip olabilirdi. Nitekim 1940 yılında bu eksikliklerini fark ederek, içe dönen ressamlar; yine de bir yıl sonra dağılmaktan kurutulamamışlardır. D Grubu'nun ardından gelecek olan Yeniler Grubu; Müstakiller ve D Grubu'nun hatalarına düşmeyerek, yönünü tam anlamıyla Anadolu'ya ve halka çevirmeye çalışacaktır.

4.3. Cumhuriyet'in 10.Yıl Dönümü ve Sergiler

1933 yılı hem D Grubu'nun resim hayatına başlaması hem de Türkiye'nin yenileşme ve reform hareketlerinin hızlanması açısından önemli bir tarihtir. Bu yıldan itibaren; sanat, eğitim, sosyal ve ekonomik açıdan çeşitli uygulamalar ve yenilikler getirilerek, milli ideolojinin benimsenmesi sağlanacaktır.

D Grubu'nun Kuruluşunun 15.yıl dönümü sebebi ile Ekim 1947'de bastırdıkları “D Grubu ve Türkiye’de Resim” isimli derleme kataloglarında, 1933’te düzenledikleri ilk sergilerinin 160 adet resimden oluştuğunu ve Türkiye’de resim sergilerinin artık parasız gezilebilmesinin ilk kez bu sergi ile gerçekleştiği belirtilmektedir (D Grubu ve Türkiye’de Resim, 22 Ekim 1947). Sanat ve halkın buluşması ve sanatın sadece üst tabakanın tekelinde olmamasını sağlaması açısından, sergilerin ücretsiz gezilebilmesi dikkat çekici bir detaydır. Atan’a (2010) göre:

“O yılın ekim ayında Ankara’da düzenlenen “İnkılap Sergisi”, çoğunluğunu Kurtuluş Savaşı ve Atatürk devrimlerini konu alan resimlerle, Türkiye Cumhuriyeti’nin başka alanlarda olduğu gibi, sanat ve kültür alanında da daha ileriye gitmeyi, çağdaş Batılı devletler düzeyine ulaşmayı amaçlayan köklü bir <ideali> işaret etmekteydi.”

Cumhuriyet’in 10.yıl dönümü olan 1933 yılına kadar, çeşitli alanlarda art arda devrimler yapılmış, halkın da çağdaşlaşma hareketlerinde aktif bir rol alması amaçlanmıştır. Yapılan siyasi inkılâplar; halifeliğin kaldırılması ve anayasanın oluşturulması (1924), çok partili hayata geçiş, kadınlara siyasi hakların verilmesi (1930, 1933,1934); hukuk alanında yapılan inkılâplar; Medeni Kanun’un kabulü (1926), eğitim alanında yapılan inkılâplar ise; Tevhid-i Tedrisat Kanunu(1924), Türk Dil Kurumu’nun

kurulması (1932), Türk harflerinin kabulü (1928), Türk Tarih Kurumu'nun kurulmasıdır (1931) (Özgişi,2016:2-9). Bu inkılâplarla ‘Türk’ kavramına vurgu yapılarak, milli bir bilinç kazandırılmak istendiği yorumuna ulaşılmaktadır.

Hem Müstakillerin hem de D Grubu'nun, milli bir bilinçten ziyade direk olarak Batı üslubuna geçmek istemesi, Türk sanatında kopukluğa yol açmıştır. Özsezgin'e (1985:34) göre:

“Halkçı kültür politikası, sanatçının Batı’da öğrendiği resim teknikleri doğrultusunda Anadolu’ya açılmasını öngörmekteydi. 1938’den başlayarak parti tarafından ayrı gruplar halinde Anadolu’ya sanatçı gönderilmesinde amaç, Anadolu peyzajını Anadolu insanıyla birlikte tanımaktı. Devletin bu yöndeki politikası bir yandan yurt görünümelerini resim sanatına aktaracak ortamı hazırlamak, bir yandan da “İnkılâp” düşüncesini kökleştirecek sanat ürünlerinin özgürce yaratılmasını özendiriyordu. 1933’ten başlayarak her yıl Ankara’da tekrarlanacak olan geleneksel İnkılâp sergilerinde yer alan resimler, sanatçılarımızın bu özendirici çabaya yürekten katıldıklarını göstermektedir. Aslında bu da yöresel amaçlı resmin, ülküsel plandaki bütünleyici bir parçasıydı. Halkevleri tarafından düzenlenen sergiler ise, yöresel çabaların gözetildiğine işaret sayılabilecek tablolarla dolup taşmaktaydı. Türk ressamı, bir bakıma Anadolu’nun resimsel topografyasını çizmekteydi.”

1938 yılında yönetimde olan Cumhuriyet Halk Partisi; ressamların Anadolu’ya açılıp, gözlemler yaptıktan sonra bunların tuvale yansıtılmalarını isteyerek, öz kültürün önemine dikkat çekmeyi amaçlar. Böylelikle yapılan ilk yurt gezisi sergisi, amaç ve yöntem bakımından bünyesinde milli duyguları barındırarak başlatılır.

Yurt resimlerinin ilk serisi on ressamın on ilden yaptığı 116 resimle sonuçlanırken; ikinci Yurt gezilerinin konuları; kent görünümleri, yerel yaşam, yerel giysiler, hükümetin düzenlediği programlar çerçevesinde gelişmeye başlayan sanayileşme olarak belirlenir (Elgün,2010:92). Resim yapmak için Anadolu’nun dört bir tarafına gönderilen sanatçılar Anadolu’yu keşfetmiş, doğal ortamdaki gözlemlerini, Anadolu kırsal yaşamını, yöresel değerlerini, motiflerini yapıtlarına taşımışlardır (Girgin,2009: 21).

Ne siyasi ne de sosyal alanlarda kendini ifade edemeyen bir halk için, yapılan bu yurt gezilerinin etkileri büyük olmuştur. Tuvallerde İstanbul’u ve ütöpik desenleri görmeye alışık olan sanat kitlesi için de Anadolu’nun gerçek dramını görmek büyük bir şok etkisi yaratmıştır. Doğu-Batı sentezini Anadolu ve Avrupa arasında kurmaya çalışan

bir imparatorluğun yerini Anadolu'nun Doğusu ve Anadolu'nun Batısı arasında köprü kurmaya çalışan bir devlet yapılanmasına bıraktığının etkileri her alanda görülmektedir.

1945 yılında Çok Partili Sisteme geçiş hazırlıkları ve uygulamalarıyla politik yarışlar gündeme gelir. Bunun gibi ve çeşitli sebeplerden dolayı yedi yıl süren ve büyük umutlarla başlanılan bu etkinlik, ilk etkisini kaybederek sessizce son bulur (Elgün,2010:98).

4.4. Halkevlerinin Açılması ve Resmimizde Ulusallık

Osmanlı Devleti'nin çöküşünün ardından gelen yeni bir devletin inşasının ve Cumhuriyet rejiminin toplumu; hem sosyolojik hem de psikolojik yönden etkilediği görülmektedir. Bu görüş doğrultusunda, toplumun daha aktif hale gelmesini sağlamak amacıyla; son yıllarda özellikle Batı etkisinde görülen resimler yerine, halkı halka anlatacak resimlerin yapılması görüşü uygun bulunmuştur. Bu sayede uygulanan inkılap sergileri ve yurt gezileri amacına ulaşması bakımında önemlidir. Bunlara ek olarak yapılan en önemli yenileşme hareketi olarak, halk evlerinin açılması gösterilebilir.

1932'de kurulmuş olan halkevlerinin amacı; halkın eğitim düzeyini yükseltmek ve kültürünü geliştirmektir (Özsezgin,1982:14). İnönü bu kurumlar için 'Misak-ı Milli sınırları içinde ilk kez ulusal bir devlet kuran anlayışın, kültür ve sanat alanına da el atması' gerektiğini öne sürüyordu (Aktaran Özsezgin,1982:14). Duben'e (2007:15) göre: "*Büyük kültür* artık yönetici sınıfın kültürü olan Laik, Cumhuriyetçi, Milliyetçi, Halkçılık ideolojisiydi. 1930'larda memleketin her tarafında açılan halkevleri ve halk odalarının amacı, resmi ideolojiyi halka benimsetmektir."

1928 yılında yapılan Harf İnkılâbıyla, Türk konuşma ve yazı diline getirilen çağdaş yenilik; Millet mekteplerinin açılmasının önünü açarak, yurttaki okuma ve yazma oranının artırılmasını ön görüyordu. Tüm Anadolu'yu kapsayan bu hareketle birlikte yurdun çeşitli yerlerinde yapılan bu devrimleri halka benimsetmek gayesiyle orantılı işlevsel kurumlar da açılmıştır. Çağdaş ve yenilikçi bireyleri yetiştirmeyi amaçlayan halkevleri ve ondan sekiz yıl sonra açılan köy enstitüleri; köylüleri de her alanda Yeni Türkiye'ye alıştırmayı hedefliyordu. Teorik ve pratik alanda birçok işlevsel derse sahip olan bu kurumlar, dönemin şartlarına göre de ilk olma özelliğini taşımaktadırlar.

Tansuğ'un (1991:174) söylemiyle: *"Halkevlerinde, özellikle Anadolu halk sanatı ve kültürü başarılı bir şekilde araştırılmıştır. Ülkemizde yerleşik köylü ve göçer toplulukların folklor sanatlarına karşı aydınlarımızın ilgisi artmıştır. Anadolu'nun çağdaş uygarlığa geçirilmesi, Ankara'daki Cumhuriyet hükümetlerinde eğitim, sanat ve kültür politikası olarak benimsenmiştir. Köy el işleri ve nakışları, dinsel kökenli halk musikisi ve dansları, Anadolu ev mimarisinin dünya ölçüsünde ilgi çekici kaynaklar olduğu düşünülmüş, yazar ve şairler, müzik alanında kompozitörler, mimar ve ressamların bu kaynağa 1960'lı yıllara kadar yoğun ilgileri olmuştur."*

Çavdar'ın yorumuyla: *"Halkevlerine bağlı Güzel Sanatlar Kolu'nun kurulma amacı; güzel sanatlara halkın ilgi ve yakınlığını arttırmak ve güzel sanatların İstanbul ve Ankara dışında yurt geneline yayılmasının önünü açmaktır. Halkevleri yönergesinin 104.maddesi, Köycülük Kolu'nun görevlerini sayarken, köylerin toplumsal ve estik açıdan geliştirilmesi, köylü ve şehirli arasında karşılıklı sevgi ve dayanışma duygularının oluşması amaçlanmaktaydı. 1932-1940 yılları arasında toplamda 970 serginin gerçekleştirilmiş olması, sanatın da göz ardı edilmediği sonucunu vermektedir."* (Çavdar, 1983:880'den aktaran Özsezgin, 2000:35)



Resim 5. Turgut Zaim, *Beşik*, TÜYB

Halkevlerinin kuruluşu, çoklu parti sistemine geçiş ve İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle yayılan milliyetçilik ve millet ideolojisi; sanat alanında da kendine yer bulur. 1933 yılında Batı akımlarını resme yansıtmayı amaçlayan D Grubu sanat anlayışının bir süre sonra Anadolu temelli olmasını sağlar. İnkılâp sergileriyle 1936 yılına kadar canlılığını koruyan halkçılık politikası; 1938 yılında başlayan yurt gezileriyle en parlak dönemini yaşar.

Türk resminde ulusallığı gördüğümüz ressamların başında ilk olarak Turgut Zaim gelmektedir (Berk,1973:116). Diğer önemli ressamımız da geleneksel üslubun önemli temsilcilerinden olan Bedri Rahmi Eyüpoğlu'dur. İki sanatçının da değindiği temalara Girgin (2009:31) şu şekilde değinmiştir: “Turgut Zaim daha çok Anadolu insanına yönelmişken, Bedri Rahmi Anadolu insanının elinden çıkmış olan nakışlara, kilimlere, yazmalara, heybelere, çoraplara yönelmiştir.”

Zaim'in resimlerinde mekânın iki boyutluluğu da dikkat çeken bir detaydır. Konu olarak halk resmini ve günlük hayatı seçen sanatçının kullandığı öğeler çoğunlukla, dağ, ağaç, koyun, keçi ve evler olup; dış mekân kompozisyonlarının önüne figürlerini büyük boyutlu yerleştirir (Biçinciler,2006) (Bkz. Resim 5).

Eyüpoğlu'nun resimlerine de aynı şekilde halk ve halka ait izlenimler yansırken, ilgilendiği diğer alansa duvar resimleri olmuştur (Koç ve Altıntaş,2016:838). Sanatçının resimlerindeki kurgusallık ve figürlerin birebir insan formundan daha dağınık bir halde olması; sanatçının sentez resim oluşturma gayesinin ürünüdür (Bkz. Resim 6).



Resim 6. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, *Han Kahvesi*, 1973, TÜAB

Türk resminde ulusallığın en çok görüldüğü dönem, 1940 yılında kurulan Yeniler Grubu ile olmuştur. Türk resim sanatında kurulan beşinci sanat grubu olan Yeniler ile Türk resminde Batılı tarzda Anadolu resimleri yapılmaya başlanmıştır.

4.5. Yeniler Grubu

1938 yılında başlayan yurt gezileriyle beraber ressamların halkı anlatan resimler yapması, sanatın geniş kitlelerce benimsenmesinin önünü açmıştır. Dördüncü yurt gezisinin düzenlendiği tarih olan 1941’de yeni bir sanat topluluğu daha oluşmuştur. Yeniler olarak tanımladıkları grup isimleriyle sanat hayatlarına başlayan grup aynı zamanda Türk sanatındaki beşinci gruptur. Levy atölyesinden çıkan bu sanatçılar; Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Nejat, Agop Arad, Haşmet Akal’dı (Berk ve Gezer,1973:69; Girgin,2009:50; Elgün,2010:100).

Üslup olarak ne Müstakiller kadar Batıya dönük ne de D Grubu kadar Batı-Doğu arasında sıkışmışlardır. Konuları bütünsel anlamıyla Anadolu’yu içermektedir. Ülkenin içinde bulunduğu şartların milli bir bilinç doğrultusunda ilerlemesi, sanatın da aynı şekilde yol almasının önünü açmıştır. Bu nedenle de Yeniler Grubu’nun sloganı “Sanat, toplum içindir.” (Girgin,2009)

Karoğlu’na (2005:194) göre:

“Türk resminin bir türlü arzu edilen düzeyde ve kimlikte kendini gösterememesinin gerekçesi olarak gelenekten yararlanamadığı, kendi kültür, mitoloji ve ulusal birikimlerini resme aktaramadığı gösterilmektedir. Gerçekten de yerel olan ile ulusal olanın ne olduğu henüz kavram olarak bile herkesin hemfikir olduğu bir tanıma kavuşamamıştır. Bu durumda sanatçının yapıt üretirken besleneceği kaynaklar doğal olarak Batıda denenmiş örnekler üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu durum her ne kadar eleştiri konusu olsa da Batı kaynaklarının tıpkısı biçiminde bir adaptasyon olarak algılanması da haksızlıktır. Kabul edilmelidir ki Türk resmi Batı sanatının yaşadığı çok yönlü akımlar karmaşasına benzer bir macerayı hiçbir zaman için yaşamamıştır. Zira bir taraftan kendi kültürel ve sanatsal referanslarının niteliği, öte yandan bu durumun belirlediği bakış ve değerlendirme açıları böyle bir benzerliğe izin vermemiştir. Ancak Türkiye’de hemen her alanda ısrarla gerçekleştirilmek istenen çağdaş gelişmelerin çözümü, belli olmayan sorunlarla dolu bulunması ve bunlara çözüm arayışı Batı ile olan ilişkilerin hız kazanmasına ve kimilerine göre de Türk resminde itiraf etmek gerekir ki belirleyici olmasına neden olmuştur.”

Kısa bir zaman içerisinde hız verilmeden yapılan reformlar sebebiyle Batı anlayışın gölgesinde kalan Türk sanatı; kendi üslubunu 1908 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nden bu yana ilk defa bu kadar çok ve sınırsızca kullanabilmiştir.

Elgün'e (2010:99) göre: *“Yeniler Grubu'nun sanat anlayışı; Türk resminin memleket yaşantısından ele alınan konularla gerçekçi kimliğine kavuşabileceği yönündedir. Ulusal-yerel sanat anlayışını benimsemişlerdir. Bu görüşü daha önce Bedri Rahmi ve Turgut Zaim de ele almıştı. 1940'larda faaliyet gösteren Yeniler Grubu, bu görüş dâhilinde 1933-1947 tarihleri arasında etkinlikler yapmış olan D Grubu'na karşı tavır ortaya koymuşlardır.”*

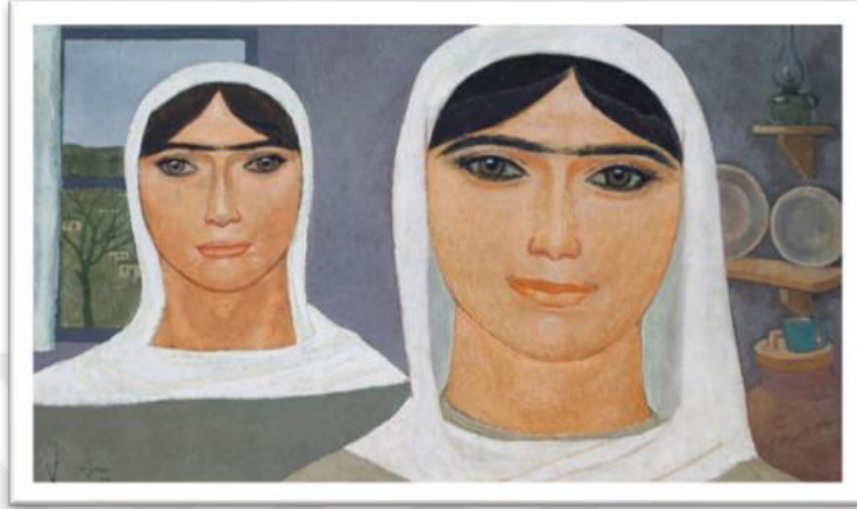
Yeniler Grubu, ilk sergilerini 28 Mart 1940 yılında Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu'ndaki lokalinde açarlar. Kendilerine konu olarak Liman temasını seçen grup, Liman görünümüleri, liman yaşantısı, İstanbul limanı ile ilgili değişik sahneleri resmederler. Bu sergide görülen resimler, modern resmin estetiğinden uzak, gerçekçi bir anlayışın izlerini belirtir (Berk ve Gezer,1973:70).

Yeniler Grubu'nun kurulduğu tarih, D Grubu'nun toplumsal sorunlarla ilgilenerek bu doğrultuda resim yaptıkları zamana denk gelir. Her iki grubun da bir süre sonra ortak bir paydada buluşmuş olması, Anadolu resminin gelişmesi ve ilerlemesi bakımından önem arz eder niteliktedir. Fakat ellili yıllara doğru Yenilerin savunduğu köklere dönüş teması amacından saparak, 1952 yılında grubu dağılmaya götürür. Kuruluşunu izleyen on iki yıl boyunca, kendi topraklarımızdan ve kültürümüzden yararlanmayı öne çıkararak bu doğrultuda resimler yapan Yeniler, D Grubu'nda karşı eleştirdikleri Batı tarzını resimlerinde kullanmaktan kurtulamamışlardır. Bu doğrultuda, hatırı sayılır bir çevrenin de desteğini alarak, Türk kültürünü dağılmalarına yakın bir zamana kadar tuvallerinde yansıtabilmişlerdir.

Grubun kurucularından olan Nuri İyem'in resimlerinde yer verdiği; Anadolu, köylü kadınlar ve şehir temaları, öz sanat anlayışının benimsenmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Özellikle kadın figürlerinin gözlerine yaptığı vurgu ve kurgusallığı arka plana attığı resimleriyle İyem; Anadolu'nun gizeminde yitip giden kadınları modern hayatla tanıştırmak gayreti taşır. Toplumsal gerçekçi eğilimli tarzda yaptığı resimlerinde, kadınların yüzlerinde mutluluk, coşku, aşk yerine sitem, onur ve hüznün duyguları hâkimdir (Bender,2009:48) (Bkz. Resim 7).

Özsezgin'in (1982:51-52) yorumuyla: *“Yeniler Grubu, özellikle kuruluşu izleyen dört yıl içinde geniş bir etkinlik gösterdiler. Topluluğa yeni katılan ve topluluktan ayrılanlarla bu etkinlik sonraki yıllara doğru biraz gevşemekle beraber, 1952'ye kadar sürdü.”*

Son dönemlerine doğru, daha çok Kübizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm ve Soyut figüratif resimlere yönelmiş olmaları; grubun dağılmasındaki önemli etkenlerdendir.



Resim 7. Nuri İyem, *Eltiler*, 1976, TüYB

Milli sanat gayesiyle yola çıkan Yeniler Grubu, önce 1946'da Nejat Devrim ve Avni Arbaş'ın ardından, 1947'de Selim Turan'ın Paris'e gitmesi (Girgin,2009:52), geri kalan üyelerinin de 1952'de Türkiye Ressamlar Cemiyeti'ne katılmaları sonucu (Elgün,2010:100) resmen dağılmış olur.

4.6. Onlar Grubu

1933 yılından itibaren başlayan Türk resmindeki köklere dönme arayışı; 1947 yılında kurulan altıncı Türk sanat topluluğu olan Onlar Grubu ile sürmektedir. Yeniler ile aynı döneme denk gelen sanat hayatları, bütünüyle ulusal bilinç ve milli sanat çerçevesinde ilerlemiştir. Onlar Grubu'nu; hem D Grubu'ndan hem de Yeniler Grubu'ndan ayıran en önemli özelliği, yürüttüğü toplumsal sanat anlayışı olduğu ifade edilebilir.

Onlar Grubu, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde öğrenim görmüş olan on öğrenci tarafından kurulur (Özsezgin,1982:59; Bulut,2009:25; Girgin,2009:52; Elgün,2010:102). Onlar Grubu'nun üyeleri: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız (Sarptürk), Nedim Günsur, Saynur Kıyıcı, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Ivy Stangali, Fahrünisa Sönmez, Meryem Özacul, Orhan Peker,

Turan Erol, Osman Zeki Oral, Fikret Otyam, Adnan Varınca, Remzi Paşa'dır (Elgün,2010:103). Avrupa'ya sanat eğitimi görmeye giden sanatçıların, ülkeye dönmesiyle getirdikleri Batı üslup ve anlayışı Müstakiller ile birlikte Türk resim sanatında kendine yer edinmiştir. İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte Avrupa'da birbiri ardına bağımsızlığını ilan edecek olana Balkan Devletleri ile birlikte yayılan milliyetçilik ideolojisinin etkileri de 1941 yılına kurulan Yeniler Grubu'yla sanatta kendini gösterir.

Türkdoğan'a (1988:19-20) göre:

“Toplumumuz 200 yılı aşan bir süreden beri helezonlu diyebileceğimiz bir değişim süreci içine girmiştir. Bazen bu değişimler durulup arınma imkânı bulmadan yeniden değişmenin labirentleri içine itilmiştir. Bazen de değişimin sürekliliği ve şiddetinden ötürü bir yelpaze gibi olaylar üst üste gelmiştir. Bu durum, isabet ettiği değişme dilimlerine göre dünya görüşü, hayat tarzı ve inanç sistemleri birbirinden farklı nesillerin yetişmesine sebep olmuştur. Tanzimat, Meşrutiyet, Cumhuriyet ve “kültürde hümanizma” diye belirleyeceğimiz bu dönemler kendine özgü kişilik ve karakter yapısı oluşturmuşlardır. Bunların en trajiği, 1923-1950'liler arasında karşılık gelen çok kısa süre içinde birbirleriyle çelişkili durumda olan ikili kişiliğe sahip nesilleri yetiştirmiş olmamızdır...”

Genel anlamda bakıldığında, birbiri ardına kurulan sanat topluluklarında eleştirilen durum Batı-Doğu ikilemi arasında kalmalarıdır. Öyle ki resimde denenen her yeni üslup; ya Anadolu halkı tarafından benimsenmemekte ya da aydın kesim tarafından taklit olarak görülmektedir. Tüm sanat grupları kültürel mirası ifade eden biçimleri sergiledikten sonra Batılı tarzda resim arayışlarına geri dönmüşlerdir. Onlar Grubu'nun kurulması ile süregelen bu ikili anlayış dinmiş, Türk sanatı bütünsel anlamda kendi özüne modern anlayışla dönüş yaşamıştır.

Bulut'a (2009:29) göre: *“Anadolu'nun geleneksel nakış unsurlarını ve yöresel motiflerini tuvale aktarmak grubun ortak amacını oluşturmaktadır. Grup, Türk resminin özgün üslubunu oluşturmak adına amaçlamış olduğu hedefi Batı tekniği ile Türk ve Anadolu motiflerini sentezleyerek gerçekleştirmek istemiştir. Ülkenin yöresel konularını yöresel bir dil kullanarak resmetmek “Onlar Grubu”nu aynı çatı altında birleştirmiştir.”*

Buna örnekle; Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olan Fikret Otyam, Anadolu'nun şahmerdanlarını, kilim desenlerini değişime uğratmadan tuvale yansıtırken Anadolu folklorunun, Yörük yaşamının, Yörüklerin tepelik, başlık, hotoz ve

nakışlı başörtülerini, gerçekçi bir üslupla resimlerine aktarmıştır (Arıcı,2006) (Bkz. Resim 8).



Resim 8. Fikret Otyam, *Yadigâr*, 1975, DÜYB.

Cumhuriyet ile birlikte özgürleşen sanat ortamı; yurt gezileri ve inkılâp sergileriyle birlikte Anadolu temaları üzerine yoğunlaşmıştır. Modernleşme ve çağdaşlaşma tabanlı reformlar, Anadolu'yu baştan başa değiştirmeyi hedef almış fakat bu doğrultuda milli değerlerin kaybolmamasının üzerine de önemle değinilmiştir. Türk resim sanatının gelişimine bakıldığında, Batılılaşma hareketlerinin başladığı 19.yüzyıldan 20.yüzyılın son çeyreğine kadar çeşitli tarz arayışlarının sonucu olarak sentez bir üslubun çıkmış olduğu görülür. 1950 yılından itibaren ise Türk sanatı modernleşmeyi hedef alırken milli değerlerin de korunmasını amaçlayan bir tavra sahip olduğu söylenebilir. Yeni Dal Grubu, Siyah Kalem ve Profesyonel Ressam Grubu'yla (Girgin,2009), halkçılık politikası sanat anlayışında bir süre daha devam eder. 1908 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulmasından itibaren başlayarak Türkiye'nin

sanatsal gelişimi açısından çok önemli bir yere sahip olan sanat toplulukları; altmışların sonlarına doğru önemini kaybederken, sanatçılar da sanat hayatlarına bireysel olarak devam ederler.



5.BÖLÜM

İBRAHİM BALABAN

5.1. İbrahim Balaban'ın Hayatı

İbrahim Balaban. Kısaca İbram. Herkesin tanıdığı ismiyleyse “Balaban”. 1921 yılında Bursa'nın Seçköy'ünde doğar. Kendi deyimiyle(1969:89): “Seçköy'de nakışların içinde doğdum, karasabanın yanında büyüdüm.” sözleri çocukluğu hakkında ilk fikri verir. Zorlu yaşam koşullarına rağmen, yılmadan ve yönünü değiştirmeden sadece sanatıyla uğraşmayı seçer. Genç yaşında tanışmak zorunda kaldığı hapisane, ilerde onun için sanatla dolu bir yüksekokula dönüşecektir.

Seçköy'ün üç sınıflı okulunu bitiren sanatçı (Balaban,1965; Göksu ve Timms,2001:224; Fuat,2004:63; Bilgin,2008, Balaban ve Bilgin,2009:11) on altı yaşına kadar köyde tarla işleri ve avcılıkla ilgilenir. Özellikle tarlada babasının sürdürdüğü karasaban ve annesinin işlediği nakışlar, onun sanat kimliğini oluşturmasındaki önemli etkenlerdir. Bu durumu,

“Her gün akşamlara dek anamın karşısında oturur, onu seyrederdim. İşim gücüm nakış seyretmekti. Anamın gergefinin üstüne elimi sürmekten çok tat duyardım. Bir gün elime iş verdi anam. Öyle iyi işledim ki, bu işe anam da şaşıtı kaldı. Gergefe yeni yeni nakışlar bulup koymuştum.” (Kemal,1953'den aktaran Cılızoğlu,1962:40; Balaban ve Bilgin, 2009:167) sözleri ile anlatmaktadır.

Oğlu Hasan Nazım Balaban'ın anlatımıyla:

“Balaban'ı Balaban yapan şartların başında kitapla dolu bir evde büyümüş olması gelmektedir. Balaban'ın babası olan Hasan Başçavuşun aynı zamanda köyün muhtarı olması ve köylülerin okuması için halkevinden getirilen kitapların da muhtarın evinde toplanmasıyla; ilk kez kitaplarla tanışan Balaban'ın hem yazınsal hem de resimsel alandaki farkındalığı başlamış olmaktadır. Resimli hikâyelerle, şiirlerle ve öykülerle tanışarak kendi güncelerini de tutmaya başlayan Balaban, bu günceleri köy hayatında gözlemlediği olayları betimsel bir dille doldurmaya başlar. Aynı zamanda bu günceler, Balaban'ın ilk eskiz defterleridir de. Ne yazık ki bu defterlerin çoğu Balaban tarafından, birçoğu da Balaban'ın annesi tarafından yakılmıştır.” (12 Ağustos 2016 tarihli kişisel görüşme)

Köyün günlük işleri ve köylü figürleri de Balaban desenlerinin temellerini oluşturan bir diğer unsurdur (Bkz. Resim 9). Doğa ana; konuyu, özü ve hammaddeyi ona karşılıksız olarak vermektedir. Bu da en başından itibaren Balaban'ın saf ve

gerçekçi bir üslupla resim yaptığının yegâne kanıtıdır. Bir yazısında Balaban desenleriyle ilgili şöyle der:

“Babamı çift sürerken daha güzel resmedebilmek için, yıllar yılı zaman içinde çok çalışmam gerekti. Sonra anamın buğday tarlasında orak biçmesini, Feyzi'nin Ali Dedemin bel belleyişini, ablamın çapa kazışını çizdim daha sonraları. Öküz giderken desen çizmek bir ödevdi sanki benim için: Öküzler çayırda yayılırken, her gün bana model duruyorlardı. Ben de habire çiziyordum: Bir gün bakanaklarından oynaklarını, ertesi gün kafasından sağrılarını...”(Balaban,2001:42; Balaban ve Bilgin,2009:92) (Bkz. Resim 10).

1937 yılı Balaban'ın hapisane tanıştığı ilk yıl olur. İstemeyerek tütün kaçakçılığı (ayıngacılık) işine bulaşır ve polisle çatışmaya girer. Altı ay hapis ve para cezasına çarptırılır. Parasını ödeyemeyince üç aylık hapis cezası üç yıla çevrilir (Göksu ve Timms,2001:224; Çelik,2004; Fuat,2004:63; Balaban ve Bilgin,2009:134,146,283).

Balaban(1965:3): “Dama düştüm dört arkadaşla ayıngacılıktan. O zaman oynadığım oyuncaklar bir düş perdesinden kalkıp dirilmeye başladı. Avutmak için gönlümü gündüzleri, uyutmak için gözlerimi, geceleri mahpusların yüzlerini çizmeye başladım kâğıtlara.”



Resim 9.Balaban, *Dev Anası*,1960, Karakalem.



Resim 10.Balaban, *Taş Kıran*, 1949, Karakalem.

Diğer yandan mahkûm Balaban'ı, Ressam Balaban adıyla duyuracak kişi olan Nazım Hikmet, diğer adıyla Şair Baba ile Bursa Hapishanesi'nde tanışır. Bu nedenle Bursa Hapishanesi hem Balaban hem de Türk sanatı için ayrı bir önem taşır. 1937 yılında girdiği bu hapishaneden 1941 yılında çıkar. Fakat bir yıl sonra tekrar içeri girer. Balaban (1965:4): “Tekrar düştüm dama. On yıl ceza verdiler cinayetten. Gündüzlerimi avutmak için kendim, gecelerimi uyutmak için gözlerimde resim yapmaya başladım.”

1943 yılı Balaban'ın hayatında bir dönemin bitişi başka bir dönemin başlangıcı olur. Bilgin (2008:5): “Önce babasının öldürüldüğünü ardından doğum sonrası ilk karısının vefatını, onu izleyen birkaç gün sonra da bebeğin öldüğünü öğrendi.” demektedir.

“Kan Davası’nda Balaban’ın babasının kütükten künyesini düşürmüşler! Acı bir sarı vücut boylu boyunca uzanmış, sağ yanından kan akar, ağlaşan ihtiyarlar, ne olduğundan habersiz çocuklar, yüzlerinde dehşet, bitkinlik, acının oynadığı kadınlar, acılarını saklamasını bilen ihtiyar erkekler, dehşetle kaçışan tavuklar ve babasının öcünü bıçakla değil, resimle alan ressam Balaban.” (Otyam,1953'den aktaran Köksal,1990:64; Balaban ve Bilgin, 2009:159).

İçinde bulunduğu durumun acısı ve öfkesiyle resim yapmaya daha sıkı bağlanır Balaban. Bu sebeptendir ki Nazım Hikmet'in de dikkatini çeker. Eğitim almadan sahip olduğu bu yetenek Nazım Hikmet'i çok etkiler. Diğer yandan Balaban da Nazım Hikmet'in şair kişiliğinin yanında bir de ressam kişiliğinin olmasından dolayı çok etkilenmiştir. Göksu ve Timms'in (2001:226) anlatımıyla:

“Balaban bir gün oturup bir mahkûmun resmini yapmakta olan Nazım'ı izlemeye koyuldu. Nazım'ın kalemi kullanarak insan yüzünün ölçüsünü almasından büyülenmişti. Kendi odasından mahkûm arkadaşlarına modellik yaptırarak daha yetkin çizim biçimleri denemeye ve çok geçmeden Nazım'dan sistemli olarak ders almaya başladı.” (Balaban ve Bilgin,2009:147).

Balaban ise kendisine çırak olma yolunu açan olayı şu şekilde anlatır:

“Nazım benim portremi yaptı. Ama ben o portreyi beğenmedim. Nazım benim bir portremi daha yapmak istedi.

- *Ben sana resmimi yaptırmam, dedim. Nazım çok üzüldü.*
- *Neden yaptırmıyorsun evladım, dedi.*
- *Daha önce yapmıştınız ya, dedim.*
- *Ama o yaptığımı beğenmedim, dedi.*
- *Ben de beğenmedim çünkü ben de resim yapıyorum, dedim.*
- *Göreyim, dedi.*

Çizdiğim karakalemleri gösterdim. Çok beğendi. İşte o zaman beni yanına çırak aldı.” (Aktaran İhtiyar,2005:15; Balaban ve Bilgin,2009:318) (Bkz. Resim 11).



Resim 11. Nazım Hikmet, *Balaban*, 1941,TÜYB.

Böylelikle Balaban, Nazım Hikmet'in hem dostu hem de çırağı olur. Balaban (1969:89-90):

“Karanlıkta el yordamıyla kendi kendimi ararken, Şair Baba'yı buldum. O da beni aldı, Balaban yaptı, ne iyi. Ben dama düştüğümde, bir suç işlemiştim, elbette çok kötü. Şimdi anlıyorum ki bu suç, karasabandan gelmektedir. Ben dama düştüğümde, ya suçlu ya da suçsuzdum. Ama damdan çıkınca, suçsuzluğumu biliyordum artık. Çünkü ben üç şey öğrenmiştim orada; Biri resim, biri yazı, biri adamlık... Bu üç şeyi eksiksiz uygulamak için durmadan çalıştığım, durmadan da tartaklandım.”

İntikam almayacağına dair Şair Babasına söz verdiği için, babasını öldürenlerin peşine düşmez Balaban. Göksu ve Timms'e (2001:226) göreyse durum şöyledir:

“Balaban'ın ilk aklına gelen babasının katilini öldürmek oldu ama Nazım, babasının hatırasını onurlandırmak için onu resimle ölümsüzleştirmesinin daha iyi bir yol olacağını söyledi. Bu fikir Balaban'ın aklına yattıysa da elinde babasının fotoğrafı yoktu. Nazım'ın önerisi doğrultusunda, bir ayna kullanarak kendi görüntüsünden babasının hatlarını tekrar yarattı Balaban.”(Balaban ve Bilgin, 2009:147).

Çırak olduktan sonra, kendinde olan yeteneğe bir de sanat eğitimini ekler Balaban. Kendini geliştirmek adına daha çok okumaya ve araştırmaya başlar. Balaban

(1993:11): "...On yıl cezaya çarptırıldığım zaman, bu kez o kadar üzülmедim. Çünkü bu suçu işlemiştim. Ayrıca bir de ressam oluyordum. Bir süre sonra berberliği de bıraktım, sadece resim çalışmak için. Şair Baba, Akademi Müdürü Burhan Toprak'a yazıp kitaplar getirtti benim için." (Balaban ve Bilgin, 2009:91)

Nazım Hikmet açısından bakıldığında, Balaban'ın yeteneği eşsiz idi ve mutlaka değerlendirilmesi gereken bir öneme sahipti. Öyle ki Nazım Hikmet (1996:210) Kemal Tahir'e yazdığı mektubunda Balaban'dan şöyle bahseder:

"Ben burada bir ressam Yunus Emre keşfettim. Köylü, ortaköylü, köy mektebinde okumuş, 10 sene cezası var, berberlik ediyor içerde. Ben resim yaparken başımdan ayrılmaz, nihayet bir gün boya istedi, verdim ve ilk iş olarak aynada kendi resmini yaptı. İkinci portre bir şaheserdi ve şimdi üç aydır şaheser portreler yapmakla meşgul. Bütün boyalarımı ona verdim. Yaptığı resimleri Burhan Toprak'a yolladım. Müddeiumumî de ilgilendi. Sahici milletimle bir kere daha sahiden övündüm. Kabil olsa sana, yaptığı portrelerden birini göndereceğim. Mana, ifade, kompozisyon, renk, hacim falan filan bir harika. Şiir yazmaya, okumaya da dehşetli bir merakı var. Hayranım köylüme."(Yılmaz,2004:35; Fuat,2004:63; Yılmaz,2005:10; MIRROR,2008:57; Balaban ve Bilgin,2009:21,38,124,353)

Artık sadece kara kalem çalışmaz Balaban. Nazım Hikmet'in kendisine verdiği yağlıboya ve fırçalarla mahkûm arkadaşlarının bir de yağlıboya resimlerini yapmaya başlar. Diğer yandan Balaban (1993:11) sanat hakkında daha detaylı bilgi sahibi olmak amacıyla Nazım Hikmet'in kendisine getirdiği kitaplar içinse şöyle der:

"Gelen kitapları okurken, Akademi'de çıplak modellerle çalışıldığını öğrendim. Ben de çıplak modelle çalışmalıydım. Portrelerini yaptığım arkadaşlara rica ettim, bana çıplak model durmaları için. Önce kimse razı olmadı. İlk yakınlarımdan biri soyundu. Ama bu çıplak çalışma ilk ve son oldu. Çünkü benim model zatürre olmuştu, doktorlar onu ölümden zor kurtardılar. İki yıl boyunca durmadan insan suratları yapıp, insan ifadesinin her yönünü ezberlemiştim. Artık konulu kompozisyonlu resim tabloları yapmalıydım. Aradan iki yıl geçmiş, İmralı'ya gitme zamanım gelmişti." (Balaban ve Bilgin, 2009:91)

1944 yılında Bursa'dan İmralı'ya gönderilir. Resim yapmaya İmralı'da da devam eder. Öyle ki Bursa Hapishanesi'ne döndüğünde yedi bine yakın karakalem çalışması vardır. İmralı'da kaldığı günler için şöyle der Balaban:

"Orada kaldığım üç yıl içinde tarlalarda çalışan mahpus arkadaşların resimlerini çizdim durmadan. Kış aylarında da ahırlarda öküzlerin akademik resimlerine çalıştım. Oradaki kütüphaneden de çok yararlandım. İmralı'da tahliyeme iki ay kalmışken mahpuslara komünizm aşıyor gerekçesiyle yargılandım. Beş yıl daha

ceza verdiler. Ben, ona da dayandım. Tekrar Bursa Cezaevi'ne gönderdiler. Yine Ustam Nazım Hikmet'e kavuşmuştum.” (Aktaran İhtiyar,2005:16; Balaban ve Bilgin, 2009:319)

Kendisine atfedilen bu siyasi kimlik, resimlerine objektif bakılabilecek bir anlayışa dönüşemez. Balaban'ın resimlerindeki her unsur, siyasi bir görüşle bağdaştırılmaya çalışılır. 1969 yılındaki sergisinde dahi bu yaftalamalar tekrar gündeme gelecektir. Buna rağmen Balaban, resimleriyle konuşur ve onlarla direnmeye devam eder. 1947 yılında komünistlik suçlamasıyla (Bilgin,2008), Bursa Hapishanesi'ne yollanmasını bile olumsuz bir olay olarak görmez. Kendisinin de söylediği gibi, ustasına kavuştuğu için ziyadesiyle mutludur. Balaban'ın resim yolculuğu Şair Baba'sının da ona yol göstermesiyle hızlı bir şekilde gelişir ve ilerler. Sekiz yıl boyunca Balaban, kendini geliştirmek için resim yapar. Fakat Nazım Hikmet'in Balaban ile ilgili daha büyük düşünceleri vardır. Fish'e (1969:178) göre:

“Nazım bu köy çocuğunda on dokuz yaşındaki kendi halini gördüğünü düşünüyordu. Bunu hatta sık sık düşündüğünün de farkındaydı. Asilzadelerin okuduğu lisede okumuş olan bu paşa torunu ile adam öldürmekten Bursa cezaevine düşen civar köylerinden bu delikanlı arasında nasıl bir benzerlik olabilir? Ama bak, her ikisi de aynı çıkış noktasından başlıyor – şayet kalbe çıkış noktası denebilirse...” (Balaban ve Bilgin, 2009:145)

Balaban, Ustası Nazım Hikmet'in kendisi ile ilgili bu büyük düşüncelerini şöyle anlatır:

“ – Bak Balaban, dedi. Artık zamanı geldi. 8-10 yıldan beri desen çiziyorsun. Senin gibi desen çizen, resim çizen yok. Türkiye'de de yok, Dünya'da da yok. Ama tablo olmuyor, sanat eseri olmuyor. Artık ders çalışacağız. Ondan sonra ne güzel resimler yapacaksın.” (Aktaran Tanaltay,2001:50; Balaban ve Bilgin,2009:264).

Böylelikle sadece resim değil; felsefe, tarih, sosyoloji, siyaset ve psikoloji derslerine başladılar. Balaban ve Bilgin'e (2009:25) göre:

“Nazım Hikmet'in dünya görüşünün nasıl oluştuğu bilinendir: Tarihsel ve esnek çok etmenli, çok katmanlı... Balaban'ın sanat anlayışına yansıyan ışık budur. Entelektüel uğraş risk almayı gerektirir. Zordur; derinliğine araştırma gerektirir. Hep daha çok bilgi, hayal gücü, sezgi, özgüven gerektirir. Balaban- Nazım Hikmet ilişkisine doğru yaklaşmak, yaratılan ortamı ve dönüşümü doğru görmek gerekir.”

Balaban, aldığı bu derslerden sonra Nazım Hikmet ile aralarında geçen diyalogu şöyle anlatır: “Derslerle birlikte iki ay böylece geçti. Önce “Yol” tablomu yaptım. Ardından “Mahpushane Kapısı” (Bkz. Resim 12). Bunları “Bahar” ve “Harman” tablolarım izledi. Bir gün Nazım Hikmet:

-Gel, dedi. Senin resimlerin için şiirler yazdım. Ve başladı okumaya.” (Aktaran Tanaltay, 2001:50; Balaban ve Bilgin, 2009:264)



Resim 12. Balaban, *Mahpushane Kapısı*, 1949, TüYB

Nazım Hikmet’in Mahpushane Kapısı tablosu için yazdığı şiir:

Balaban’ın mahpushane kapısı tablosu

Altı kadın vardı demir kapının önünde / beşi toprağa oturmuş, ayakta biri;
 Sekiz çocuk vardı demir kapının önünde/ besbelli henüz öğrenmemişler gülmeyi.
 Altı kadın vardı demir kapının önünde / ayakları sabırlı, ellerinde keder,
 Sekiz çocuk vardı demir kapının önünde/ cin gibi bakıyor kundaktakiler.
 Altı kadın vardı demir kapının önünde / sımsıkı gizlemişler saçlarını,
 Sekiz çocuk vardı demir kapının önünde / biri kavuşturmuş avuçlarını.
 Bir jandarma vardı demir kapının önünde / ne dost ne düşman, nöbet uzun, hava sıcak.
 Bir beygir vardı demir kapının önünde / nerdeyse ağlayacak.
 Bir köpek vardı demir kapının önünde / burnu kara, tüyü sarı,
 Kamış sepetlerde yeşil biber vardı / torbalarda kömür, heybelerde soğan sarmısak.

Altı kadın vardı demir kapının önünde
 ve demir kapının ardında beş yüz erkek vardı efendim;
 Altı kadından biri sen değildin ama
 Beş yüz erkekten biri bendim. (Balaban,1969:8; Tanaltay,2001:50; Balaban:2003,10;
 Akşenkal,2004:138;Yalvaç,2005:19;Bilgin,2008:72;Balaban ve Bilgin,2009:48-
 49,107,264,307).

Nazım Hikmet, bu şiirden sonra ara vermeyip, sırasıyla önce “Bahar tablosu”
 (Bkz. Resim 13) ardından “Harman tablosu” (Bkz. Resim 14) için yazdığı şiirleri
 okumaya başlar Balaban’a.



Resim 13. Balaban, *Bahar*, 1949, TÜYB

Balaban’ın bahar tablosu

İşte seyreyle gözüm, hünerini Balaban’ın.

İşte şafak vakti, Mayıs ayındayız.

İşte aydınlık:

akıllı, cesur, taze, diri, insafsız.

İşte bulut:

kaymak gibi lüle lüle.

İşte dağlar: hem de mavi, hem de serin.

İşte sabah seyranı tilkilerin:

uzun kuyruklarında ışık,

sivri burunlarında telaşları...

İşte seyreyle gözüm

İşte karnı aç, tüyleri diken diken, ağzı kırmızı

İşte dağ başında kurdun biri.

Kendi içinde hiç duymadın mı sen

Aç kurdun öfkesini sabah vakitleri?

İşte seyreyle gözüm: kelebekler, arılar,

İşte kıvıl kıvıl devranı balıkların.

İşte bir leylek

Mısır'dan yeni gelmiş.

İşte bir geyik

Daha güzel bir dünyanın hayvanı.

İşte seyreyle gözüm: inin önünde ayı,

Uyku sersemi henüz.

Sen aklından geçirmedin mi hiç?

Toprağı koklayarak, aylar gibi dalgın yaşamayı,

Bala, armuda, yosunlu loşluğa yakın,

İnsan sesinden, ateşten uzak.

İşte seyreyle gözüm: sincaplar, tavşanlar,

İşte kertenkele, işte tosbağa,

İşte üzüm gözlü eşeğimiz.

İşte seyreyle gözüm: bir ağaç pırıl pırıl,

Güzellikte insan en çok benzeyen.

İşte çayır çimen:

Girin içine çıplak ayaklarım.

İşte, kokla burnum:

nane, kekik.

İşte sulan ağzım:

labadalar, ebegümeçleri.

Ellerim, ellerim dokunun, okşayın, avuçlayın.

İşte anamın sütü,

karımın eti,
gülüşü çocuğumun.

İşte sürülen toprak,
İşte insan:
Dağın, taşın, kurdun, kuşun efendisi,
İşte çarıkları, işte poturunda yamalar,
İşte karasaban,
İşte sağrılarında kederli, korkunç oyuklarıyla öküzleri.
On yıl mahpusta yattı kaybetmedi umudunu Balaban.

İşte Seçköy'ünden Ali'nin kızı geliyor al taylarıyla tarlaya. (Balaban, 1967'den aktaran Balaban ve Bilgin,2009:86; Balaban,1969:6-7; Balaban:2003,10; Özgentürk,2003:9; Akşenkal,2004:137;Çelik,2004; Rh+Sanat,2005; Bay,2007; Bilgin,2008:70-71; Balaban ve Bilgin, 2009: 51-53,107,314,340).

Balaban'ın harman tablosu

Seçköy'ünden Feyzioğlu Ali'nin kızı,
harman yerinde su döküyor dombaylara.

Dombaylar kızgın tuğladan
dombaylar kırmızı kara.

Ben de dombaylar gibi,
eğdim kafamı toprağa.

Su dök!

serinleyeyim! (Balaban: 2003,11; Yalvaç,2005:19;Balaban ve Bilgin,2009:47,108,307).



Resim 14. Balaban, *Harman Tablosu için Desen Çalışması*, 1949, Karakalem.

Balaban (2003:11):

“Ustam, şiirleri okuduktan sonra bana sordu:

-Nasıl beğendin mi?

- Bu şiirler benim resimlerimden daha iyi olmuş.

- Destur! Ne demek ‘daha iyi olmuş?’ Senin bu yaptığın şaheserler, öylesine güzel, öylesine müthiş ki ben bu şiirleri yazmadan duramadım. Bak ben sana bir şey anlatayım. Vakti zamanında, İstanbul’da bir camii yapıldığı zaman, o devrin şairleri o camiyi methedip duyurmak için şiirler yazarlarmış. Şimdi anladın mı benim amacımı? Senin bu eserlerini, şiirlerimle bütün dünyaya duyurmak istedim.

- Ne mutlu bana. Senin aydınlatmanla bu resimleri yaptığımdan ötürü sana minnettarım. Binlerce teşekkür sana, canım Ustam benim!”(Balaban ve Bilgin,2009:108)

Nazım Hikmet, Balaban’da gördüğü ışığın yayılması için elinden gelen bütün desteği verir. Balaban, onun gözünde en başından beri büyük bir ressam statüsündedir. Nihayetinde hem Balaban’ın bu tabloları hem de ustanın şiirleriyle, Balaban yavaş yavaş Türkiye’de tanınmaya başlayacaktır. Hakkında çıkan ilk gazete yazısı Sinan Korle tarafından 25 Aralık 1949 yılında Vatan Gazetesinde yazılır. Cezaevine Nazım Hikmet’i görmeye gelen Korle, tabloları gördükten sonra *Halk Şiiri Yanında Bir De Halk Resmi* yazısını kaleme alır (Korle,1949’dan aktaran Sanat Çevresi Dergisi, 1993:24-25; Balaban ve Bilgin, 2009:34-35,154-155). Âşık Veysel ile Balaban’ın ortak

noktalarını vurgular. Türk sanatının otantik değerlerinin tekrar gün yüzüne çıkmasının önemine değinir. Yazısına şu şekilde devam eder:

“İşte böylece, bugün Türk halk resmi Balaban’la başlamış bulunmaktadır. Bugün Balaban, şehirdeki Türk sanatkârının bocalamaları, kâh taklide sapan, kâh acayıpliğe kayan aranmaları ortasında yolunu bulmuş, yeni resimde bir Türk çığırının temellerini atacak bir netice elde etmiştir.” (Aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:154).

Balaban (2003:8):

“25 Aralık 1949. O günü hiç unutmam. Ustam Nazım Hikmet, elinde gazete, odama soluk soluğa girdi. Ve heyecan içinde, mutlu bir halde bana seslendi:

- *Bırak ülen şimdi resim yapmayı! Kalk da bak şu gazeteye! Senin için ne müthiş sözler ediyor. Baksana yaptığın bu ‘Mahpushane Kapısı’ nı da ön sayfaya koymuş.*

Baktım Ustam Nazım Hikmet’in elinde tuttuğu gazeteye. Baktım dünyanın en büyük şairinin, benim adıma sevinçten dolup taşıdığına.”(Balaban ve Bilgin,2009:105)

1950 yılından itibaren, hapishane okuluna veda eder Balaban. Afla, hem kendisi hem de Nazım Hikmet serbest bırakılır. Geçirdiği on yıl boyunca kendi küllerinden doğan Balaban, en açık tabiriyle zanaatçılıktan sanatçılığa terfi eder. Kendini sanatına adar; öyle ki intikamını bile yaptığı resimlerle alır. Hapishaneden çıktığında elinde Nazım’ın adına şiir yazdığı ve kendisini sanat dünyasına tanıştıran tabloları; *Bahar*, *Mahpushane Kapısı* ve *Harman* vardır. Bunların yanında son yaptığı *Doğum*, *Cinayet* ve *Suda Donbaylar* adlı tabloları da bulunur (Bilgin,2008:5).

Balaban: “Tahliye olduktan bir ay sonra Nazım Hikmet’ten mektup aldım. Beni İstanbul’a çağırıyordu. Resimlerimi de istemişti. Ben askere gidene dek Nazım’ın evinde kaldım.” (Aktaran İhtiyar,2005:16; Balaban ve Bilgin,2009:319).

1951 yılında şüpheli kişi olarak jandarmalar eşliğinde Sivas’ta başladığı askerliğini 1952 yılında bitirir. Burada kendisi gibi şüpheli olarak sürgün olan şair Hasan Hüseyin Korkmazgil, Mehmet Kemal ve Hakkı Torunoğlu ile tanışır. Asker dönüşü şimdiki eşini ekin tarlasından kaçıtır Balaban. İki oğlu olur (Balaban,1965; Bilgin,2008:5).

1953 yılı Balaban ve resimlerinin Türkiye tarafından tanınması açısından önemli bir yıldır. Birbiri ardına açılacak kişisel sergilerin ilki o yıl İstanbul Fransız Konsoloslugu’nda açılır (Akal,1953’dan aktaran Cılızoğlu,1962:34; Kemal,1953’dan

aktaran Cılızoğlu,1962:39; Tansuğ,1986:228-229; Köksal,1990:5-7; Akşenkal,2004:139; İhtiyar,2005:17; Yılmaz,2004:27; Yılmaz,2006:51; Balaban ve Bilgin,2009:11). Askere gitmesi yüzünden iki sene geciken bu sergi (Köksal,1990) Balaban'ın tanınmasının önünde bir engel oluşturmamıştır. Bu sergiyle birlikte tüm dikkatleri üzerine çeken Balaban'a ilgi yoğun olur. Öyle ki Yaşar Kemal, o güne dair anılarını *Köylü Ressam Balaban İle Konuşma* yazısında şöyle kaleme alır:

“Sergi günlerce dolup taşı. Sergiyi her türlü insan gezdi. Hamalı, köylüsü, tüccarı, ressamı, zengini, fakiri, öğrencisi her türlü insan. Bu kadar kalabalık hiçbir resim sergisine nasip olmamıştır. Resimlerde insan yüzleri var. Dertli, solgun, bitkin, dünyasından vazgeçmiş. Bu yüzleri bir tablonun içine yerleştirmiş Balaban. İnsan bu yüzlere teker teker bakınca içine bir karamsarlıktır çöküyor. Ama resimden şöyle bir uzaklaşıp topuna birden bakınca iş değişiyor. Bir umut ışığıdır sarıyor insanın içini. Yutuyor, temizliyor cümle karanlığı. İşte bu Balaban'ın kuvvetidir.” (Cılızoğlu, 1962:39'dan aktaran Balaban ve Bilgin,2009:166)

Yaşar Kemal gibi ilk sergiye olan büyük ilgiyle alakalı yazı yazan bir diğer yazar da Haşmet Akal'dır. 18 Kasım 1953 yılında Yeditepe dergisinde yazdığı *Balaban'ın Sergisi* yazısında, Balaban'ın ilk sergisine dair görüşlerini şöyle dile getirir:

“Bu sergi için, ilgi bakımından memleketimizde rekor kırdı diyebiliriz. Halk tıklım tıklım sergiyi dolduruyordu. Her zevk ve seviyede insan sergiden memnuniyet, bir hayranlık duygusuyla ayrıldı. Böyle bir olay bir resim sergisinde ilk defa oluyor. Sanatseverler birbirine rastladıkça alışıldığı şekilde <sergiyi gördün mü?> diye değil, <kaç defa gördün?> diye soruyorlar. Ben kendi payıma bunu, memleketimizde en önemli sanat hareketi diye anıyorum.” (Aktaran Cılızoğlu,1962:34; Balaban ve Bilgin,2009:161).

Pesen (1993:22):

“Balaban'ın resimlerini ilk kez Fransız Kültür Merkezi'nde açmış olduğu sergisinde görmüştüm. Sanırım 1953 ya da 1954 yılları ve de ilk sergisi olduğunu anımsıyorum. O yıllar sergi açmak, seyirci bulmak öyle kolay bir iş değildi. Ayrıca toplum da sergi gezmek, resim izlemek için de hazır değildi. (...)Balaban'ın resimlerini ilk gördüğüm günden bu yana özgün ve kişilikli bulurum. Ayrıca Türk resminin bütünlüğünde özel bir yerinin olduğunu da düşünürüm. Önce Balaban suyunu içtiği köyünü inkâr etmeden ressamca yaşamasını bilir.”(Balaban ve Bilgin,2009:252).

Balaban, sergilerinde halkın çoğundan olumlu tepkiler alırken diğer yandan bir kısım tarafından da ağır eleştirilere maruz kalır. Sanat dünyasında Balaban, köy ve

köylü temasını basitleştirdiği sebebiyle eleştirilir. Bu konuyla ilgili Haşmet Akal'ın 15 Kasım 1953 yılında Yeditepe Sanat dergisinde yazdığı bir diğer yazısı da şu şekildedir:

“Balaban, şehrimizde açtığı sergiyle, yalnız halkın rağbetini kazanmış olmakla kalmıyor. Bu primitif sanatkâr, maalesef bazı hasedini de tahrik etmiş bulunuyor. Şimdiye kadar kendilerini hep resim sanatının samimi birer müdafii gördüğümüz ve bu sayede akademi profesörü payesini de almış birkaç ressam, İbrahim Balaban'a sapık bir zihniyetin propagandacısı iftirasını yakıştıarak sövmeye çalışıyorlar. Çünkü Balaban sosyal konuları ele almışmış, köyün asil taraflarını yapmamışmış, hususi maksatları varmış.” (Aktaran Balaban ve Bilgin,2009:160).

Aynı şekilde kimi akademi sanatçıları tarafından yapılan olumsuz eleştiriler gazete köşeleriyle bertaraf edilmekteydi. Balaban'ın sanatı, halkla olan buzları eritirken bizden olanı yine bize gösteriyordu. 14 Kasım 1962 yılında Vatan Gazetesi'nde yazan Azra Erhat, Balaban'a karşı yapılan olumsuz eleştirilere karşı şunları yazar:

“Her çağda ve her ülkede sanatçı, çevresinin sorunlarını benimseyip onları sanat yoluyla dile getirmesini başarmış insandır. Sanatçı bu sorunları bütün insanlığa mal edebildiği ölçüde başarı kazanır.

(...)Ne yazık ki bugün bile bazı sanatçılarımız yol ile özü karıştırıyor. Gromaire gibi, Rousseau gibi, Picasso gibi resim yapmaya girişti mi ressam olabileceğini sanıyor. Ve bugün bile bu yurdun sanatına öz olabilecek tek kaynağı yani halkı bir yanda bırakıp tıpkı Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş çağlarında olduğu gibi özünü dışarıdan almaya yelteniyor. Bu yol yalnız taklide, özentiye götürür, özenti ise somut ve figüratifte de, soyut ve non-figüratifte de olabilir. Balaban'a kaynağa en yakın sensin, demişim. Gene de söylüyorum ve göğsümü gere gere söylüyorum çünkü Türk sanatçısı için kaynağın Anadolu halk sanatı olduğuna inanıyorum. Hiçbir geleneğe dayanmayan bir sanat düşünemiyorum.” (Erhat,1962'den aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:186-187)

Görünen o ki Balaban, toplumun birlik olamama ve yüzeysel kalan bütünlüğüne dikkat çekmiş; unutulmuş kırsal kesimin sesini tekrardan duyurmuştur (Bkz. Resim 15).



Resim 15. Balaban, *Kına için Ön Çalışma*, 1954, Karakalem.

Böyle yoğun bir ilgiyle karşılanması, Balaban'ın daha cesur ve daha sağlam adımlar atmasını sağlar. Diğer yandan çalışmalarına ara vermeden devam eden sanatçı, 1959 yılında Fransız Konsolosluluğu'nda ikinci şahsi sergisini açar (Güvemli,1959; Balaban,1965:4; Balaban ve Bilgin,2009:192). Aynı seri Ankara'da Ada Apartmanı'nın altında ve Bursa'da T.A. Derneği'nde (Balaban,1965:4) tekrarlanır. Bu sergisinde, sadece karakalem desenlerle yağlı boya resimler bulunmaz. Sanatı bir bütün olarak gören Balaban, kendi üslubunu halı ve tahta işlerine de yansıtır. İkinci sergisi için yapılan yorumlara karşılık, Balaban ilk sergisinden bu yana olan gelişiminden bahseder: "...O vakitler beni uçurmuşlardı. Bir siz, kusurlarımı bana söylediniz açıkça. Bana hız veriydi yazdıklarınız. Daha hırsla işe sarıldım." (Güvemli,1959'dan aktaran Balaban ve Bilgin,2009:192). Halil Aytekin ise bir yazısında Balaban'ın ikinci sergisiyle ilgili şunları söyler:

"İbrahim Balaban'ın İstanbul'dan sonra Ankara'da açtığı resim sergisini gördünüz mü bilmem! Görülmesi gereken bir sergi. Memleket meselelerine sırt çevirerek, günümüz sanatında söylenecek yeni bir söz kalmadığı fikrini savunanlarla birlikte modern sanat adı altında bazı çarpık-çurpuk denemelere girişen sanatçılara belki de en kuvvetli şamarı Balaban'ın bu sergisi vuruyor. Vurmakla kalmıyor, aynı zamanda bu kaytarıcı, kaçak sanatçılara, kendi öz kaynaklarımızdan nasıl faydalanılabileceğini de gösteriyor. Ne var ki Balaban, modern bir anlayış içerisinde yüzde yüz bizim olan konulara kendi öz damgasını vururken firçasında ne ufak bir acayıpliğe, aşırılığa kaçmıyor." (Aytekin,1959'dan aktaran Balaban ve Bilgin,2009:191).

Genel bir yorumla, Balaban'ın birinci ve ikinci sergiyle birlikte çoğu yazarın hemfikir olduğu konu; diğer Türk ressamların üsluplarında görülen Batı ısrarının yanlışlığıdır. Bu sebeptendir ki Balaban'ın Anadolu topraklarını yansıttığı resimleri, çoğu ressam ve akademisyen tarafından modern olarak görülmeyle olumsuz eleştirilere maruz bırakılmıştır. Fakat Balaban, üçüncü sergisinin ardından sanatına dair şu şekilde genel bir yorum yapar:

“Sergilerim 1953 yılında başladı. Şimdi yıl 1962, bugüne kadar üç sergi açtım. Her yeni sergide resimler karşısında anlamlı hareket eden, bilen, anlayan kişilerin sayısı çoğalıyor. Bundan mutluluk duyuyorum

(...)1962 yılının sergisinde, sanata, resme, resimlerimin anlatımın özüne inenler parmakla gösteriliyordu. Yarını kaybetmişlerin tüm öfkesine karşı şunu söylemek isterim ki 1962 yılında sergimde, gericilerin, öküz altında buzağı arayanların, kafalarının içindeki şekli resimlerde bulanların sayısı azalmıştı.

(...)1960 yılında İstanbul'da Fransız Konsoloslukunda açtığım üçüncü sergimde cıvayanların karşısına bu kere hiç tanımadığım bilmediğim kişiler çıkıverdi. Birçoğu bin pişman, birçoğu ezik, birçoğu karamsar ayrıldılar, bu kez. Üçüncü sergimin bence en mutlu yönü bu. Son derece kıvançlıyım.”(Aktaran Cılızoğlu,1962:66-67;Balaban ve Bilgin,2009:189-190).

Yedi yıllık süreçte, Balaban resimleri hem halk hem de aydınlar tarafından gittikçe daha çok benimsenmiş, yerel medya ve köşe yazılarıyla da süregelen olumsuz algı tersine çevrilmiştir. Balaban resimleri, hem anlaşılır hem de anlatılır bir konuma ulaşmıştır.

1961 yılına gelindiğinde Balaban, kendisi gibi toplum ve halk konularını resimlerine yansıtmayı seçen Yeni Dal Grubu'yla birlikte Şehir Galerisi'nde bir sergi açar (Yılmaz,2004:28). Fakat bu sergi, komünizm propagandası yapıldığı gerekçesiyle beş gün sonra kapatılır. Bu konuyla ilgili Ressam Avni Memedoğlu şu şekilde açıklama yapar:

“Yeni Dal Grubu olarak ikinci sergimizi Nisan 1961'de yine Şehir Galerisi salonlarında düzenledik. Bu sergide kurucu arkadaşlarımızın dışında Balaban da yer almıştı. Babiali, Akademi ve malûm sanat çevrelerinin etkisiyle sıkıyönetimden de yararlanan 'Muhbir vatandaşlar' görevlerini yapıp komünizm propagandası yaptığımız savıyla gammazlayınca bu sergi 5. gününde savcılıkça kapatıldı ve sergide yer alan toplam 15 eser ve biz sanatçılar da -meşhur(!), hukukçu ve ressam profesörlerin- bilirkişi raporlarına dayanılarak tutuklandık. Olabildiğince ağır geçen tutukluluk günlerimiz Sirkeci Sansaryan Han'da Balmumcu Askerî Garnizonu'nda 50 gün sürdü. Bu ağır koşullar her birimizde yaptığı tahribatlar yanında Marta Tözge arkadaşımızın aklî dengesini yitirmesine yol açtı.

Yargulamalar sonucu üçüncü duruşma sonunda 15 Eylül 1961'de aklandık. Birçoğumuz işini kaybetti, maddi dertler tüm ağırlığıyla üstümüze çörelendi ve Yeni Dal Grubu dağılmak zorunda kaldı. O onurlu ve olumlu atılım sona ermişti. Yıllarca Grup arkadaşlarımızla bir araya gelemedik. Birkaç kez yeniden canlandırma önerilerinde bulunulduysa da bu sözde kaldı.” (Memedoğlu,2005).

Siyasi yönden yeniden bir karalamaya maruz kalmasına rağmen Balaban, yeni sergisi için kolları sıvar. İkinci sergisinin ardından köyüne döndükten sonra tekrardan araştırmaya ve çizmeye koyulur. Bu sefer resimlerinde Anadolu'nun köklerine değinecek bir üslup kullanır. Bu düşüncesinin temelindeyse, tarih kitabında gördüğü Çorum dolaylarındaki Boğazköy, Alacahöyük ve Yazılıkaya kabartmaları vardır. Ayrıca İvriz'deki Bereket Tanrı'sının resimlerini çizip oradan aldığı Hitit mayasını da resimlerine katmayı es geçmez (Köksal,1984b'den aktaran Köksal,1990; Balaban ve Bilgin,2009:235) (Bkz.Resim16). Anadolu medeniyetlerinden yararlandığı üçüncü sergi 1962 yılında bu sefer içinde üç yeni ilin de bulunduğu toplam altı ilde açılır. Bunlar başta; İstanbul, Ankara, Bursa olmak üzere İzmir, Denizli ve Aydın'dır (Yılmaz 2004:28).



Resim 16. Balaban, *Hitit Kabartmalarından Bir Çalışma*,1960.

Azra Erhat, Balaban'ın üçüncü sergisiyle ilgili 19 Eylül 1962'de Vatan Gazetesi'nde şu şekilde bir yazı kaleme alır:

“Koca sergi yerini dolduran resimlerinin hemen hepsi de 1962 tarihini taşıyor. Balaban büyük çalışmış besbelli. Ama çabası orta büyüklükte elli altmış tuvali renklerle, çizgilerle doldurmakta değil yalnız. Balaban yenilenmek istemiş, yenilenmeyi de başarmış. Gelişmeyen, kendi sanatında yenilik yaratmayan sanatçı, sanatçı değildir diyeceksiniz. Ama belli sanat eğitiminden geçmemiş, sanatının kaynağını yalnız kendinde ve içinde yaşadığı köy çevresinde bulan Balaban gibi bir sanatçı için bu pek kolay olmasa gerek.” (Erhat,1962'den aktaran Balaban ve Bilgin,2009:184-185; Erhat,1993:26-27).

Şevket Süreyya Aydemir ise Vatan Gazetesi'ndeki *Yurt ve Dünya* isimli yazısında, Balaban'ın Anadolu uygarlıklarının izleriyle harmanlanan resimlerine dikkat çekerek şöyle der:

“Balaban'da bambaşka renkler var. Bambaşka konular var. Onda, insan denen mahlûkun, bir bakışta dondurulmuş gibi görünen baş döndürücü hareketliliği var. Çevrenin, unsurların, bir başka terkip içinde yeniden yaratılarak ortaya serilişi var. İnsan onun tablolarında Babil, Asur, Eti hatta Ege, hulusa ilkçağ sanatının stilizasyonlarından hem de taklit olmayan bir şeyler buluyor. Hele fon? Toprakla buğdayın ve Marmara güneşinin birbirlerinde eriyişinden doğan dondurulmuş bir sarılık. Bu tarif edilemez sarılığı hiçbir ressamda görmedim. Onda buğdayla toprak hem altın renginde, şen, yaşayan bir şey. Hem de onun dünyasında güçlü fakat asi ve şikayetli bir sarılık hâkim. Hulusa Balaban'da hem eşyayı, hem insanları bir başka hava içinde terkibeden garip bir muhayyele var.” (Aktaran Köksal,1990:68; Balaban ve Bilgin, 2009:198)

Mihri Belli, Balaban'ın Ankara sergisi hakkında Yön Dergisindeki yazısında şunları söyler:

“Balaban'ın ilk günden bu yana bütün yapıtlarında milli niteliğin açık-seçik oluşu. Kendi açıklaması ne olursa olsun, bizce Balaban'ın kendini başarmakla görevli saydığı iş yüzyıllardan bu yana gelen Türk köylü sanat biçimleriyle çağımızın gerçeği arasındaki senteze ulaşmaktır. (...)Biz bir şeye seviniyoruz. O da ortaya çıktığı ilk günlerde Balaban'ın etrafını saran 'Sanatsever', itibarlı ve tabii paralı kişilerin köylü ressamı dejenere edemeyeceklerini anlayarak, birer birer ona sırt çevirmeleri. Balaban bu sefer resimlerini halka gösterecek bir salon bulmakta çok güçlük çekmiş.” (Aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:204).

Nisan 1965'teyse Ankara'da açılan sergisi hakkında Balaban, Mustafa Ekmekçi'ye şunları söyler:

“Sanatçı, hangi topraklar üzerinde doğup büyümüşse o topraklar sanatçıyı geliştirip yetiştirir. Türkiye’de yüzlerce köyün yaşantısı benim yaşantıma çok uygundur. Bugün onlar ilkel araçlarla iş görmektedirler. Ben de ilkel araçlarla iş gördüm. Örneğin ekin biçtim, köylüler de ekin biçiyor. Çift sürdüm, köylüler de çift sürüyor. Harman sürdüm, köylüler de sürdü. Amma benim köylülerden ayrı bir yanımlı olmalı. Ben bugün yirminci yüzyılın penceresinden bakıyorum, üçüncü yüzyıllardan bugüne kadar süregelen bu ilkel araçların görüntüsüne...” (Ekmekçi,1965’den aktaran Balaban ve Bilgin,2009:202).

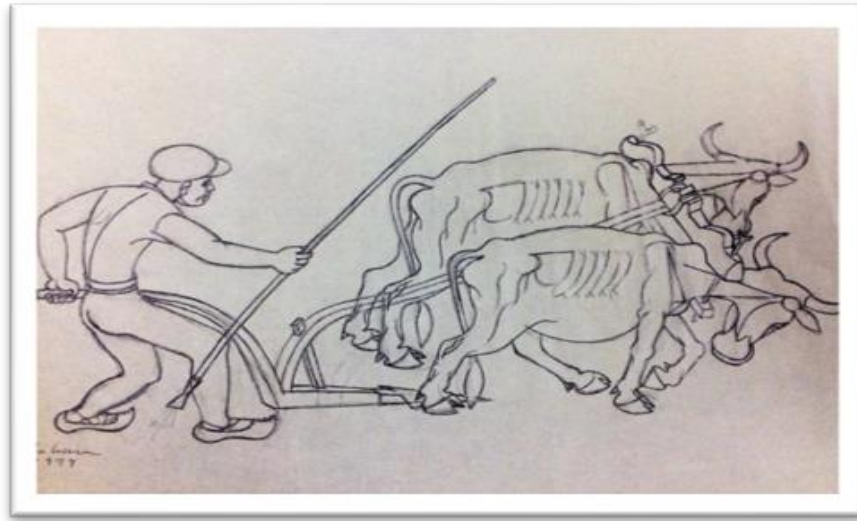
Bu sözlerle Balaban, ne kadar doğal ve içten bir anlayışa sahip olduğunu ve bu anlayışla da tuvallerine nasıl can verdiğine değinir. Resimlerinde görülen sadece köy ve köylü temaları değildir. Resimlerinde yine kendisi vardır, çizilen her bir figür Balaban’ın hayatından birer kesit sunar izleyiciye. İşte Balaban’ı da önemli bir konuma getiren ve benimsenmesini sağlayan gerekçe budur. Balaban; doğaldır, kendidir, saftır. Teknoloji ilerlemeden, göçler başlamadan, Batı özentiliğiyle öz kaybedilmeden, eski zamanların insanlarıdır görülen resimlerinde. Ütopik anlamda birer zaman makinesidir her resmi. Balaban’ın üslubunu eleştirenlere karşı bir yazı da Mehmed Kemal’den gelir:

“Günlerimin çoğunu resim sergisinde geçiriyorum. Hep halktan insanlarla dolup taşıyor. Resim aristokratlarına pek gözüm ilişmiyor. Onlar resmin züppeliği ve dedikodusu ile ilgilendikleri için gelmiyorlar. Gönülleri eğleyecek resim yok onlar için. Bir bahane arayanlar:

-Hep öküzler, öküzler, öküzler... Öküzden başka bir şey yapmıyor, diye mızızlanıyorlar.

Ömrü köyde ve karasabanın başında geçen bir köylü ressam ne yapacaktı? Türkiye’yi, öküzle tarım yapılan bir toplum olmaktan kurtaramayanlar, makineli tarıma ulaştıramayanlar, Balaban’ın öküzlerinden utanmışa benzerler. Bu resimler öküzce düşüncelere karşı sıkılmış bir yumruktur. Bu yumruğun ağırlığından mı korkarlar? Öküzler ama sevimli, ay yüzlü öküzler... Bu toprağın, bu toprağın üstünde yaşayanlarla birlikte çilesini dolduran öküzler... Renkler arasında düven süren kadınlar birlikte bir süre sonra iskelet oluveriyorlar.” (Kemal,1967:66-68; Balaban ve Bilgin,2009:207)

Mehmed Kemal’in de değindiği gibi, Balaban resimlerinde öküz figürü önemli bir yer tutar. Karasaban ve öküz ile yapılan tarla işleri, köylünün karnını doyurmasını sağladığı için Balaban resimlerinde de önemli bir yerdedir (Bkz. Resim 17). Ne yazık ki köylünün bir nevi ekme kapısı olan bu öküzler, ilerde Balaban’ın aleyhine kullanılacak birer siyasi unsura dönüştürülecektir.



Resim 17. Balaban, *Çiftçi*, 1977, Karakalem.

İlk olarak sadece İstanbul’da başlayan fakat daha sonra Türkiye’nin çeşitli illerinde açılan Balaban sergileri içinde (Yeni Dal Grup sergisi hariç), 1969 yılındaki Adana sergisi, sanatı ve siyaseti ayırıştırılmayı başaramayan bir grup tarafından basılır. Anadolu’yu ve Anadolu insanını en samimi şekilde tablolara yansıtan bir ressamın sergisi öküz boynuzu- Stalin orağı gibi ironik benzetme yüzünden tahrip edilir. Bu durum sadece ülke içinde değil, ülke sınırları dışında da ağır bir şekilde eleştirilir. “Komando” adı verilen bu faşist eğilimli grubun, Balaban’ın tablolarını ve kitaplarını parçalaması üzerine Balaban 1969 yılında Ankara’da bir basın toplantısı düzenler (Balaban ve Bilgin, 2009:248). Ve bu toplantıda saldırı hakkında şunları söyler:

“Benim ülkemin Türkiye olduğunu söyledim onlara. Benim soyumda bu ülke için kaç tane şehit yattığını, iç ve dış gavura karşı çarpışarak benim de şehit olabileceğimi söyledim onlara. Dudaklarımla değil, sanatımla Türk halkının yaşantısını yansıttığımı, bundan ötürü onlardan çok Türk olduğumu söyledim bu yobazlara.” (Aktaran Köksal,1990; Balaban ve Bilgin, 2009:213).

Nazım Hikmet ile olan geçmişi hiçbir siyasi temel üzerinde inşa edilmemiş olmasına rağmen, bazı kesimlerce Balaban ismi özellikle komünizm ile eş değer anlamda tutulmaya çalışılır. Usta-çırak ilişkisiyle başlayarak sanat üzerinden gelişen bu yakınlık, bünyesinde hiçbir anlamda siyaset kavramına yer vermez. Balaban resimleri, Anadolu betimlemeleridir ve Anadolu’dan başka hiçbir konu Balaban tarafından subliminal şekilde resmedilmemiştir (Bkz. Resim 18).



Resim 18. Balaban, *Ekin Biçenler*, 2014, TÜYB.

Balaban dediğini yapar ve sergi açmaya devam eder. 1976 yılında Ankara’da, 1977 yılında İstanbul’da, 1978 yılında İzmir’de ve 1979’da Almanya’nın Frankfurt, Mainz, Berlin, Essen, Münih, Hamburg, Hannover, Köln, Nürnberg kentlerinde peşi sıra sergiler açar (“İbrahim Balaban Sergileri”, <http://blog.ressambalaban...>). 1976 yılındaki sergisi için Kaya Özsezgin, Milliyet Sanat Dergisi’nde şöyle bir yazı kaleme alır:

“Bu kez sergilediği resimler arasında garip biçimde büyük ustaların geçmiş deneylerini anımsatan ışık deneyleri gördüm. Resmin dışından içine, çerçeveden merkeze doğru aydınlanan, perde perde keskinleşen, biçim istifleriyle birlikte yayılan bir ışık bu. Hani neredeyse ‘barok’ bir ışık diyeceğim geliyor. Ama Balaban’ın bu tür ilginç oyunlara girmekten kaçındığını, daha doğrusu yaradılışında böylesi yöntemlere yer bulunmadığını da bilmiyor değilim. Bir yerde Hint minyatürüne özgü nakışların, Uzakdoğu figürlerini andırır çizimlerin de görülebilir olmasını bu açıdan fazla büyütmemek gerekecektir sanırım.”(Özsezgin, 1976:27; Balaban ve Bilgin,2009:226).

Özsezgin’in bu yazısıyla beraber, Balaban’ın gelişen ve kalıplarını kıran resim anlayışının büyük ölçüde geliştiği görülür. Balaban resimleri, içinde barındırdığı farklı tarzlarla evrensel bir bütünlüğü temsil eder. Öyle ki Balaban resimlerine bakıldığında her türlü sanat akımlarına ‘benzediği’ düşünülse bile, aslında özünde tamamen saf bir konuya yer verdiği görülür. Ressam Elif Naci, Balaban’ın 1977 yılında açtığı sergi için Cumhuriyet Gazetesi’ndeki yazısında şöyle der:

“Geçen gün sergisine gittim ve geçmiş günler bir kez daha gözlerimin önünde canlandı. Ve 1953’lerde Balaban’ın sergisi için yazdığım yazıyı hatırladım. O yazıda şöyle diyordum:

“Biz bir sergiden içeri girdiğimizde orada birini ararız. Bu aradığımız ya Manet, Monet ve Pissarro, Picasso’dur. Ve aradığımızı buluruz. Balaban’ın da sergisinde yine birini aradık ve bulduk. Bu, ne Monet, Manet, ne Pissarro, Picasso oldu. Bulduğumuz Balaban’ın kendisiydi. Nurullah’ın sergisinde de birini aradık, alışkanlık bu. Ne yalan söyleyeyim onun tuvallerinde şakacı bir Fernand Leger göz kırptıyor gibi geldi bana.” (Aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:227).

Genel bir yorumla, Balaban 1953 yılından 2016 yılına kadar sayısız sergiler açar, konferanslara katılır, dersler verir, röportajlar yapar ve en önemlisi de çizer. Durmayan bir çağlayan gibidir Balaban ve onun sanatı. Artık adı İbrahim değil, Köylü Ressamı Balaban’dır. Tüm resimlerine gelen daimi eleştiriye birbirlerine benzediği yönünde olur. Ama Balaban, aynı oyuncularla farklı öyküler çeken bir film yönetmeni gibidir. Kemal’in (1993:23) deyişiyle: “Balaban velut bir ressamdır. Bir yılda iki, üç sergi açacak kadar resim yapar. Ondaki çalışma, yılmayan azim çok az sanatçıda bulunur.”

Erkılıç’ın da (1993:20) dediği gibi: “1993 yılı Balaban’ın 40.sanat yılı olacak. Dile kolay kırk yıl aralıksız resimle soluk almak, resimle yatmak, resimle uyanmak hatta resimle doymak.”

Türk insanını en güzel şekilde anlatan Balaban, günümüzde bile neşesini ve azmini kaybetmeden ilk günkü gibi resim yapmaktadır. Balaban, resimle var olmaya ve bir şeyler anlatmaya her zaman devam edecektir. Her yeni resminde kendini geliştirecek, değiştirecek ve yeniden var edecektir.

Perihan Çambel’in Vatan Gazetesi’ndeki köşesinde *Balaban ve Üstüne* Kitap yazısında bahsettiği gibi:

“O artık sadece Balaban’dır. Dünyanın büyük ressamları yanında yer alabilen Türk işçisinin köylüsünün ve onun öküzünün gerçeklerini hem gerçekçi hem masala ve sürrealist bazen de adeta soyutlaşabilen biçimlerle, renklerle ve kompozisyonlarla, Türk elişlerindeki soluk olsun, çığırkan olsun renk ahenkleriyle getirebilen ilk Türk ressamı Balaban. Türk nakışının, nakış ustalarının yaşadığı bir kültür merkezimiz olan Bursa’nın Seçköy’ünden kopmayan Balaban...” (Aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:200).

5.2. İbrahim Balaban'ın Sanat Anlayışı ve Dönemleri

Sanat, bünyesinde yeniliği ve sürekliliği barındıran bir dinamikler bütünüdür. Sanatta yinelemeden ziyade yenilenme esas unsurdur. Balaban resimlerine bakıldığında da aynı dinamik anlayış göze çarpar. Çünkü Balaban resminin hammaddesi içinde yaşadığı ve onu besleyen topraklardır. Her ne kadar kimi sanatçı ve eleştirmen tarafından sürekli aynı tip resim yaptığı şeklinde eleştirilse de aslında Balaban resminde, her hikâye aynı temanın farklı sahnelerle yorumlanmasını temel alır. Kendi deyimiyle (1965:5):

“Resim nedir diye sorarsanız eğer; insanların gördükleri görüntüleri gözleriyle alıp elleriyle şekillendirmelerine denir. Bu, resmin kabataslak bir tanımıdır. Her devrin bir resim anlayışı olduğu gibi, bir de resim tanımı vardır. Her sınıf kendi sanatını getirirken resim budur diye tanımlar.

1.Resim, yaşamdan alınan görüntülerin çizgi ve renk olarak göz önüne serilmesidir.

2.Resim, natür içinde devinen gerçeklerin üstüne çekilen bir renk ve şekil perdesidir.”

Uzun hatta kimi zaman da zorlu mücadelelerle geçmiş bir sanat hayatına sahip olan Balaban, akademi mezunu sanatçıların aksine kendi kendini eğitmiş ve yetiştirmiş bir sanatçıdır. Küçüklüğünden itibaren elinden bırakmadığı kalemi ve kâğıdıyla, kırk yılı aşkın bir süredir tuvallere, seramiklere, heykellere, halı ve kilimlere can vermektedir. İşte bu noktada Balaban'ın sanat anlayışı, sadece bir yöne odaklanmaz. Tüm sanat dallarının birleşmesiyle oluşturulan bir bütün yapıyı ifade eder.

Öyle ki Balaban, sanat anlayışının kitlelerce açık ve net bir şekilde anlaşılması için dokuz maddeden oluşan bir manifesto hazırlar. Bu manifesto, Balaban'ın sanatı ve sanat anlayışı açısından bir nevi yol haritası görevi görür. Bu maddeleri bilmeden, Balaban resmini okumak ve anlamak mümkün değildir. Bu manifesto Zafer E. Bilgin ve Hasan Nazım Balaban tarafından şu şekilde aktarılır:

“ 1- Sanat yaşantının iz düşümüdür.

2- Konu bir özdür, her öz kendi kabuğunu yapar.

3- Ben insanı santimetrik ölçülerle değil, diyalektik yöntemlerle resmediyorum.

4- İnsan-doğa ilişkisinde üretim araçlarının insana bir kimlik kazandırdığını ve bu nedenle benim resimlerimi de biçimlendirdiğini de söyleyebilirim.

5- Ben boyaları açık koyu leke endişesiyle değil, figürlerin özünde çakmaklanan ışığı yakmak için kullanıyorum

6- *Ata göre insan değil, insana göre at çiziyorum.*

7-*Toplumları resmederken insanları ayakta durabilmeleri için dinsel ya da siyasal liderlerine tutunduruyorum.*

8-*Karasaban koşumu, binlerce yıldan beri bizi doyurduğu için O'na put gözüyle bakıyorum.*

9-*Atalarımızın 'Dünya öküzün boynuzundadır' deyişine ben de katılıyorum."* (Kabacalı,1989,1992; Çiftçioğlu ve Kantürk,1998:174-175; Özarlan,2003; Bilgin,2008;Yılmaz,2004:8-9; Yılmaz,2005:10; İhtiyar,2005:13; Inceoğlu,2008; Balaban ve Bilgin,2009:14-15,242,261,316,348,378).

Bu dokuz madde ile Balaban, kendi sanat kurallarını oluştururken aynı zamanda özgür bir tarza da sahip olduğunun altını çizmektedir. Sıralamadan bağımsız olarak bu maddeler teker teker incelendiğinde, Balaban'ın öncelikle dinsel inanışlara, siyasal oluşumlara ve mitlere derinlemesine bir yer ayırdığı görülür. Karasaban koşumunu kendi deyimiyle put olarak ilan etmesi, Anadolu topraklarında benimsenen İslami anlayışa zıt bir görüştür. Dinler ve onlarla gelen yasak kavramlarını derinlemesine inceleyip sorgulayan Balaban, özellikle tasvir yasağı ile ilgili 1969 tarihli *İzdiüşümü* kitabında şu şekilde bir açıklamada bulunur:

"Çok Tanrı devrinden tek Allah devrine geçiş, İsrail kavminin Mısır'dan çıkışıyla başlamış. Çölde yıllarca perişan dolaşan kavim, Musa peygamberden kendi Allah'ının soyut kavramını duymuş. Verimli bir ülkeden sürülen ve çölde perişan dolaşanlar, düşmanlarının Tanrılarında daha yüce bir Allah'a sığınmak zorunda kalmışlar. Böylece soyut bir Allah kavramı başlarken, put katliamı ve suret yasağı da başlamış. Ve hemen; hayallerdeki soyut Allah'ın ilk somut kelamı, Tevrat'ın 73.sayfasına şöyle yazılmış:

<Kendin için oyma put, yukarıda göklerde olanın yahut aşağıda yerde olanın hiçbir suretini yapmayacaksın> daha ilerde 77.sayfada:

<Onları tamamen devireceksin ve onların dikili taşlarını tamamen parçalayacaksın>.

Daha sonra Musa'nın Allah'ı hem de onun koyduğu suret yasağı, biz Müslümanların da Allah'ı olmuş ve de Kur'an'a suret yasağı, bir ayet halinde böylece yazılmış." (Balaban,1969:10)

Anadolu köylüsünün, yıllarca hem karasaban hem de öküze karşı olan bağlılığı ve bağımlılığı; tarımsal üretim düşüncesiyle beraber bir nevi şartların da zorlamasıyla oluşur. Balaban'ın sorguladığı durum da işte bu noktadır. İslamiyet'in yasakladığı tapınma, bağlanma ve suretleme yasağı; Anadolu köylüsü için kırılması gereken bir kuralı simgeler. Çünkü köylü, üretimin verimini arttırmalıdır. Ve bu sebeple de karnını

doymasını sağlayan bu nesnelere bir nevi Tanrı'nın yeryüzündeki sureti gibi benimseyip hayatında önemli bir yere yerleştirir. "Karasabanı, Tanrı'nın putlaşmış haliyle resmedeceğim" (Balaban,1969:55) diyen sanatçı; halkın karasabanı nasıl putlaştırdığının ve ona nasıl bağlandığının sebeplerini de bir yandan açıklamış olur. Yine kendisi Tanrılaşma ve putlaşma kavramlarını da terminolojik olarak açıklamaya girişir. Balaban'a (1969:55)göre:

"Tanrılaşma, herkes tarafından tanınma, inanılma, güvenilmedir. Putlaşma ise; bir Tanrı kavramının toplum içinde, küçük sembollerle saçılıp dağılmasıdır. Bu semboller, Tanrı'nın küçültülmüş birer şekilleridir. Bu damıtılmış küçük şekillerde (putlarda) Tanrı'nın büyük sureti saklıdır. Bunlar (putlar) nakış gibi, arma gibi ve tura gibi arıktırlar."

Bu sebeptendir ki Balaban sanat dönemlerinin alt yapısını bu düşüncelerle oluşturmuştur. Köylünün karasaban ile olan bir nevi 'Tanrı-Kul' ilişkisini anlamak; aynı zamanda Balaban resimlerinin de daha iyi anlaşılmasını sağlar. Balaban resimlerinde de hayat döngüsünü temsil eden bu araç- gereç ve hayvanlar ana temayı oluşturur (Bkz. Resim 19) (Bkz. Resim 20).



Resim 19. Balaban, *Harman*, 1994, TÜYB



Resim 20. Balaban, *Boyundurukta Öküzler*, 1986, TÜYB

Balaban'ın (1965:5) kendi görüşüyle:

“Resmi nasıl yapmalı diye sorarsanız; bence İslam dininin kırıp döktüğü heykel ve resimleri, biz tekrar ‘surete’ getirmeliyiz. Nasıl ki Hıristiyan ülkelerin, yeni bir dünya görüşü ile öfkelenip, dini koynunda gezdiren klasik resim biçimine vurup parçalamışlarsa; biz İslam ülkesi ressamı da tersine ‘anlamsız’ resme vurmalyız. Çünkü yedinci yüzyıldan beri bizim hasretini çektiğimiz figürlü resmi, bir süre daha doya doya tasvir etmemiz lazım. Din, figürlü sanatımızın bin yıllık şeridini kesti. Kesti de sağır ve dilsiz nakışlar, yazmalar ve yazılar çıktı ortaya çıktı anlamsız. Nakışları, yazmaları ve yazıları maya olarak kullananlarla beraberim.”

Bu görüşle beraber, Balaban'ın *sadece* İslamiyet'in resim sanatına olan olumsuz etkisini hedef alan bir karşı görüş oluşturduğu söylenebilir. Aslında o, Batı'nın Rönesans ve Reform hareketleriyle birlikte özellikle sanat alanındaki uyanışının; İslamiyet'i benimseyen topraklar için de bir emsal olması gerektiğinin üzerinde durmaktadır. Terminolojik olarak din kavramının üzerinde durmasından ziyade; sosyolojik ve psikolojik açıdan dinin toplum üzerindeki etkilerine dikkat çekmek ister. Yine 1969 tarihli *İzdüşümü* kitabında Balaban, *Tek Allah Müslümanlıkta Suretsizlenirken, Hıristiyanlıkta Neden Suretlendi?* başlığı altında bu konu hakkındaki görüşlerine şu şekilde yer verir:

“Suret yasağı içindeyken bir aynı tek Allah inancıyla gelişip yayılan Hıristiyanlıkta suret tekrar başlarken, Müslümanlıkta ise yakın zamana değin devam etmiş. Bunun nedenini şu şekilde öğrenmiş bulunuyorum: Musa dininde mayalaşan tek Allah inancı, İsa dininde daha da yenileşip yaygınlaşınca, çeşitli soyların bir Allah

adı altında toplanacağını sezenler, ilkin İsa'yı çarmıha gererler, sonra da Hıristiyanları birkaç yüzyıl asıp keserler. Üç yüz yıl sonra kendilerini kabul ettiren Hıristiyanlar, Musa'nın koyduğu yasağı, kendi acılarını anlatmak amacıyla yok sayarlar. Bu acılar ve geçmişin derin yarası İsa suretinde resmedilir. Fakat Müslümanlar için durum tersine işler. Hem egemenlik sahibi olmaları hem de asıp kestikleri için, Musa'nın yasağına biat ederler. Bu sebeptir ki, Hıristiyanlıkta kutsal mabetler İsa'ya ve Hıristiyanların çilelerine yer verirken, Müslümanlar kendi kutsal alanlarına tasvir içermeyen bitkisel motifler, geleneksel yazı ve ebru sanatından örnekler verir.” (Balaban, 1969:10).

Balaban'ın bu düşüncesine destek çıkan bir yazı Yıldırım Dağyeli'nden gelir:

“İslamiyet'te resim sanatının Hıristiyanlığa göre günümüze kadar hangi nedenle gelişemediği üzerine bir varsayım öne sürüyor ve bu hatta bu varsayımı Rotterdam Sanat Akademisi tarafından da kabul ediliyor. Buna göre, Hıristiyanlar eski zamanlardan beri kendilerine yandaş kazanabilmek ve acılarını, çilelerini sanatta ifade ederlerken buna karşılık İslam'da heykel yapmak, insanları resmetmek yasaklanmıştı. Türkiye Atatürk'ün öncülüğünde İslamiyet'in etkisiyle güzel sanatlarda geri kalmış ülkelerin içinde aydınlatılmış tek ülkedir. Balaban, halk sanatı ve onun geleneklerini modern resim ile çalışan köylülerinde birleştirmeyi başarmıştır.” (Köksal,1990'dan aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:233).

Fakat Balaban'ın tasvir yasağı ile ilgili düşüncelerine tamamen zıt olan ve İslamiyet'in tasvir yasağı sorununa açıklık getiren bir başka görüş, *Tasvir Konusunda Son Söz* başlığı altında Nusret Çam tarafından kaleme alınır:

“Netice olarak söylemek gerekirse Kur'an ve hadisin, diğer dini emir, yasak ve uygulamalara ters düşmemek kaydıyla tasviri yasakladığını söylemek mümkün değildir. İslam sanatında insan figürlerine iltifat edilmemesinin sebebi böyle bir yasağın mevcut olması değil, bunların insandaki benlik duygusunu kabartması, bu durumun ise kibir ve gururlanmaya sebebiyet vermesi endişesidir. Kibir ve gurur ise dinin en büyük günahlarından birisidir. Bu sebeptir ki, insan figürleri ancak lüzumu kadar kullanılmış, bunların insan gurur ve kibrini harekete geçirecek mahiyette kullanılmamasına özen gösterilmiştir. Eğer İslam'da tasvir, özellikle de figürlü resimler, bunların muhtevasının mahiyeti dikkate alınarak değil de esastan yasaklanmış olsaydı, bu figürlerin minyatürlerde, elbisede, paralarda, çanak, tabak, tepsi, leğen, ibrik gibi günlük kullanım eşyalarında da yasak olması gerekirdi. Hatta günümüzde fotoğrafın her türlüünün de haram olması icap ederdi. Böyle bir yasağın, konusu ne olursa olsun, sinema ve televizyondaki her türlü görüntünün de tamamıyla haram olmasını beraberinde getireceği açıktır. Böyle bir anlayışın Müslümanların İslam'ın yalnızca belli bir devrin değil, bütün zamanların dini olması şeklinde ifadesini bulan evrensellik iddiasına zarar

getireceği gözden uzak tutulmamalıdır. Bu sebeple de tasvirin haram, mübah ya da helal olmasındaki esas ilkenin onun mesajı ve kullanıldığı yer olduğunu söyleyebiliriz.” (Aktaran Can ve Gün, 2015:41-42)

Birbirine zıt her iki görüşün de birleşeceği dönem, Osmanlı Devleti'nin yükselme devri olur. 1453 yılında İstanbul'un fethiyle beraber Anadolu'ya gelen ressamlardan en bilineni olan İtalyan ressam Bellini'nin, Fatih Sultan Mehmet'in portresini çizmesiyle birlikte süregelen tasvir yasağı kırılır. Böylelikle Balaban'ın değindiği resim sanatındaki yenilik anlayışı gerçekleşir; diğer yandan Çam'ın değindiği ve İslamiyet'in esas olarak yasakladığı insan figürlerine iltifat dönemi de başlamış olur. II. Mahmut ile birlikte portrelerin devlet dairelerine asılması da o zamana değin tek boyuta indirgenmiş ve Balaban'ın söylemiyle 'anlamsız' olan sanat anlayışının önünü keser. Bu bilgiler ışığında sanatçının dikkat çekmek istediği nokta, toplumları şekillendirmede dinin kendine aldığı büyük pay olur (Balaban,1969:12).

Din ile birlikte toplumların yaşayışlarını etkileyen bir diğer unsur da siyasettir. Bu unsur Balaban'ın hayatında genişçe bir yer edinmiştir kendine. Tam bu noktada Balaban'ın ortaya attığı bir diğer görüşe değinilmelidir. Bu görüşte; dinin etkisindeki sanatın kalıplarını kırdığı ve bunun yerine dünyanın dengesini değiştirecek iki önemli sistemin yerleştiğidir. Bunlar *kapitalizm* ve *sosyalizm* düzenekleridir (Balaban,1969:11). Her ne kadar Balaban resimleri bünyesinde ne dinsel bir anlam ne de siyasi bir tepki barındırmasa da bazı kesimlerce öyle anlaşılmaya mahkûm edilmiştir. Nazım Hikmet ile olan dostluğu her alanda önüne bir engel gibi çıkartılarak, resimlerindeki saflık ve iyi niyet alaşağı edilmeye çalışılmıştır. Özellikle Balaban'ın toplumun acılarını ve mezhep ayırt etmeden var olan tüm kişi ve konuları resmine taşıması; kendisini açık bir hedef haline getirmiştir. Kendi deyimiyle (1965:5):“Ressamın silahı resimdir; namlusu, figürlerin biçimi; barutu, konusudur. Kurşunu da anlamıdır.” der.

Ressam, içinde bulunduğu halktan bağımsız olamaz. Balaban ve eserleri de doğduğu ve doyduğu yer olan Anadolu'dan beslenmektedir. Balaban (1969:66) şöyle der: “Halkın yaşantısı, sanatçının yükümlüdür. Ve sanatçının yaşantısı, halkının yaşamıyla tümlenir. Karasabandan gelen köylünün ağır aksaklığı, halkıyla beraber sanatçının tutsaklığıdır.” Kullandığı dil ve betimlediği figürlerin hiçbirinde yaşadığı sınırların ötesinden bir iz bulunmaz. Her zaman kendi kendini aşmaya çalışan ve daha

iyisini yapmaya uğraşan kişiliği, sanat anlayışının da çeşitli evrelere ayrılmasıyla değişir ve gelişir. Balaban'ın sanat evreleri; adeta bir sonrakinde daha iyi, daha renkli ve daha çeşitli hikâyeler anlatmaya programlı gibidir.

Bilgin ve Balaban'a (2009:28) göre:

“Balaban resminin her döneminde her resminde, resmin içinde bir zaman ve yeni vardır. Her resim Balaban'dır, kendi içinde tutarlıdır ve sürekli içinde yeniyi içerir. Balaban'ı gençleştiren de budur.

(...)Balaban kendi tarihinden de toplumdaki da günlük yaşamdan da soyutlanamaz. Yenidir yarattığı, yeniden oluşturur özü ve yarattığı form kendininidir. Görünüşle ilgilenmez, doğadaki görünüşle de. ÖZ ilgilendirir onu ve öze uygun formu inceler. Kendi resminden alıp yaptığında da yaptığı budur. Ve bugün yaptığında dün ve gelecek vardır ama yönü özellikle geleceğe dönüktür.”

Balaban, 17 Mayıs 1966 yılında Ankara Fikir Kulüpleri Federasyonunda yaptığı *Önce İnsan* alt başlıklı konuşmasında da kendi sanatına olan bakış açısına şu şekilde değinir:

“En başta, insanın serüvenine, insanın dramına, insanın sevincine ve yine insana yönelik bir ereği biçimlemeye özen gösteriyorum. Bence insan her ülkede ve her çağın içinde değişik boyutlarıyla çalkantıdadır. Öyleyse çağın ve yüzyılın kültürel bakış açısından bakıp, ülkemizdeki insanı, özgün serüveninin çalkantıları içinde gözlemleyip, yapıtlarına aktarmak gerekiyor.

İnsan ve doğa arasında araçlar vardır. İnsan ve doğa arasındaki bu araçların insan yaşamındaki izdüşümünü ne kadar iyi biçimlendirirsek, tuvale ne kadar iyi işlersek, bence sanatın kökenine o kadar yaklaşmış oluruz. Bence ressam bu dengeyi kavrayamıyorsa, zaten sanatsal etkinliğini yitirmiş olur. Ve daha kötüsü resim adına boyanan tablolar, artık turistik bir eşya değerine dönüşür” (Köksal, 1990:20-21'den aktaran Balaban ve Bilgin,2009:82-83).

Balaban'ın 1953 yılında açtığı ilk sergisiyle birlikte, Türkiye'deki sanat ortamında adeta bir bayram havası oluşur. Çünkü köy ve köylü teması daha önce hiç bu kadar içten ve bu kadar samimi bir şekilde yansıtılmamıştır. Sarıkartal'a (2005:13) göre: “Bu yüzdendir ki; 1953'de 70 resimle katıldığı ilk sergisinde eserleri büyük beğeni kazanıyor ve tamamı satılıyor. Halk kendi sanatçısını bulmuştur artık. O çölde su gibi gelip yağmurları ile ıslatıyor insanları...” Gazetelerde, köşe yazılarında ve hatta sohbetlerde bile Balaban ismi vardır. Yapılan kötü eleştiriler bile Balaban için cesaretlendirici sözlerden başka bir şeyi temsil etmez. Öyle ki Mehmet Ali Aybar, Balaban'ın ilk sergisine dair Akşam Gazetesi'nde *Balaban'ın Resim Sergisine Gerçekçi ve Soyut Resimlere Dair* başlığı altında şöyle yazar:

“Balaban’a gösterilen rağbetin sebebi bizce şunlar: birincisi, sergideki resimlerin sadece gözleri oyalamak için yapılmamış olması... Bir şeyler anlatmak istediğini daha kapıdan girer girmez fark ediyorsunuz. Büyük kompozisyonlardan en küçük desenlere kadar serginin bütün resimleri konuşuyor. Hiçbiri resim yapılmak için yapılmamış. Balaban’ın söylemek istediği şeyler varmış, resimle söylerim demiş. Resmi araç gibi kullanmış, Balaban’ı çoğu ressamlarımızdan bu özelliği ayırıyor. (...)Sergiyi sevdiren sebeplerden ikincisi; resimlerin yaşamdaki güzelliği ve umudu anlatması. Acıklı şeyler gördüğünüz halde, sergiden iyimser olarak çıkıyorsunuz. (...)Üçüncüsü Balaban’ın olanı olduğu gibi, yalansız, abartmasız vermesi... İsim yapmaya çalışan bir köylü yazarımız gibi, kimi şehirli aydınların hoşuna gider diye süslemeye kalkmamış. Böyle sahteliklere düşseydi, sergiyi bu kadar sevmeyecektik. Balaban, bildiği, yaşadığı şeyleri sadelikle anlatmış” (Cılızoğlu,1962:44-45’den aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:171-172).

Aynı şekilde bir olumlu yorum da 1959 yılında Demet dergisinde *Balaban’ın Öfkesi* başlığı altında Fakir Baykurt tarafından yazılır:

“Balaban’ın resimleri, şimdiye kadar yapılan nakışlı köy resimlerinden çok ayrı. O, çizdiği uzun bir köylü bacağını çorap nakışlarıyla doldurup resim yaptım sananlardan değil. Köy insanını, köy tabiatını, sadece resim olsun diye nakışlamıyor. Bir öfkeyi, bir hıncı ortaya döküyor” (Cılızoğlu,1962:51’den aktaran Balaban ve Bilgin,2009:178).

Tüm bu ve buna benzer yazılardan anlaşıldığı üzere, sanat camiası bilhassa da yazar çevresi, Balaban’ın resim sanatına getirdiği bu samimi anlayıştan hoşnutlardır. Tüm bu olumlu etkilerin ışığında dahi yine de bir kısım izleyici tarafından Balaban ve Balaban resmi kabul görmez. Bunun en bilinen nedeni, Balaban’ın Nazım Hikmet ile olan dostluğudur. Siyaset, yanlış ellerde kötü hale gelebilecek tehlikeli bir silahtır. Ve ne yazık ki günümüzde dahi bu silahla Balaban’ı alaşağı etmeye çalışanlar mevcuttur. Bu konuyla ilgili Balaban şöyle bir yorumda bulunur:

“Sergimin ziyaretçilerinin çoğunluğunu halk teşkil eder. Halk inançlıdır. Saygılıdır. Bilinçlidir. Değer yargısında güzelden, iyiden, doğrudan yanadır. Sanatçıların çoğunlukla halkın karşısında bir tutumları var. Halk için halkın içinden ona bir şeyler verebilmek çabası göstermeyenler bu değer yargımı kınayabilirler.” (Cılızoğlu,1962:67; Balaban ve Bilgin, 2009:190)

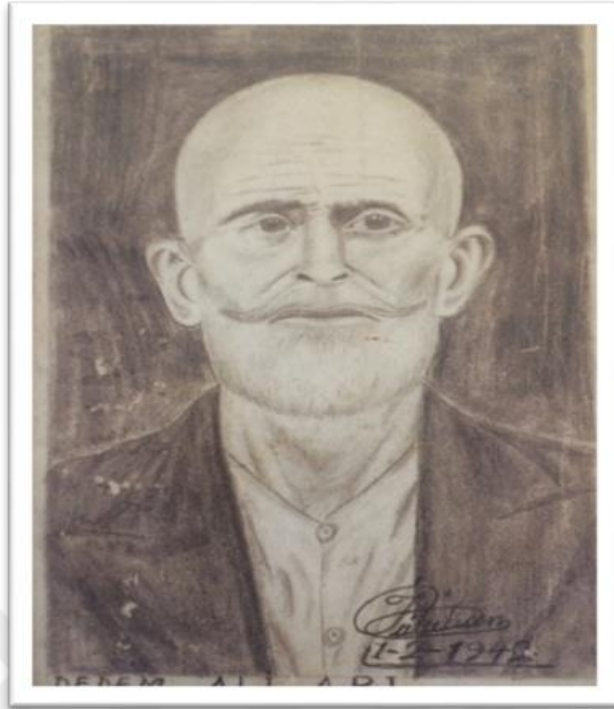
Böylelikle Balaban kendisini eleştirme görevini aynı zamanda resimlerinin de ana konusu olan Anadolu halkına bırakmaktadır. Balaban resmine bakıldığında öncelikle

başrolde kendisinin olduğu unutulmamalıdır. Kendinden sonra yönünü ailesine, çevresine, doğaya ve hayata çevirir (Bkz. Resim 21) (Bkz. Resim 22) (Bkz. Resim 23) (Bkz. Resim 24). Daha sonra bunların hepsi bir bütün olarak tuvallerinde renk olur. Öyle ki kendi tabiriyle (1965:42): “Kendi kendimi model edip aldım karşıma. Ve çektiğim serancamın ucundan başladım resmimi yapmaya. Bu resimler bastığım topraklardan geliyordu. Bu resimler yaşantılarımdan geliyor.” der.

Balaban resimleri, göz boyamadan bir şeyler anlatma gayreti taşır. Durmaksızın bir olay izletir bakana. Herkesin kendinden bir şeyler bulmasını, durup bazı şeyleri irdelemesini ister. Unutulmaya yüz tutmuş ama bu toprakların sesini oluşturan her notaya yer verir resimlerinde. Hem evrenselliği hem de bireyselliği aynı anda taşır bünyesinde. Bu konu hakkında Selçuk Erez ile birlikte Balaban röportajı yapan Özcan Ergüder şu sözleri kaleme alır:

“Balaban, sanatı, topluma bir şey söyleme görevini yerine getirmenin bir aracı olarak görüyor. Yani Balaban ‘Propaganda’ ya inanıyor. Ama Balaban kızıl ya da kara faşizmin egemen olduğu ülkelerdeki resimciler örneği bir ‘Propagandacı’ değil. Çünkü ‘Propagandaya’ kurban edeceği sanatı yok Balaban’ın. Sanatında hasis Balaban. Balaban’ın sanatı Balaban’ın dünya görüşüne tutsak olmuyor, sadece onu kullanıyor ve iyi kullanıyor. Sanatçı özgürlüğünü ve egemenliğini elinden çıkarmıyor Balaban. Bunun için ‘Propagandacı’ değil, söylemek istediğini iyi söyleyebilen bir önemli ressam Balaban.” (Balaban ve Bilgin,2009:215)

Ressam kişiliğinin yanında bir de yazın alanında eserler veren Balaban; ticari bir kaygıdan ziyade kendisiyle yeniden tanışıp öz eleştiri yapmayı amaçlar. Kendi deyimiyle (1969:46): “Kendi kendimi gözleyip, izlenimler halinde yazacağım anılarımı. Anılarımı yazmaktaki amacım; bir anlamda kendi kendimi eleştirmektir. Öz eleştirinin nedeni; kendi kendimle olan yarıştır.”



Resim 21. Balaban, *Dedem Ali Arı*, 1942, Karakalem.



Resim 22. Balaban, *Ninem Derviş Ali'nin kızı Zeyni*, 2007, Karakalem.



Resim 23. Balaban, *Babam Hasan Başçavuş*, 2007, Karakalem.



Resim 24. Balaban, *Anam*, 2007, Karakalem.

Balaban'ın sanat evreleri; Anadolu'nun içinde bulunduğu sosyal, siyasal ve hukuksal gelişmelerle de paralellik gösterir. Cumhuriyet ile birlikte sanatçıların Atatürk inkılaplarını tanıtıcı resimler yapması; Türk resim tarihinde hem çağdaşlaşmaya olan algının hem de ulusal bilince olan bağlılığın sağlamaştırılması açısından bir sentez dönemdir. Fakat İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra resim sanatı, yönünü daha çok ulusal değerlere ve yöresel betimlemelere bırakır. Anadolu'nun çarpık kentleşme sorunu, kültürel ve ekonomik farklılıklar da sosyolojik yönden sanatın çerçevesini çizer. Öyle ki 1950 yılından itibaren iktidara gelen Demokrat Parti'yle Anadolu'da gerçekleşen radikal değişimler birçok yönden toplumu ve yaşayışı etkileyecektir. Tarıma önem verilerek tarım makinelerinin getirilmesi, Balaban resimlerinin de temelini oluşturacak bir ideolojinin başlangıcını oluşturur. Fakat bütün bu pozitif durumların yanında negatif sonuçların da gelmesi kaçınılmazdır. Özellikle 1950-1960 yıllarında sanayileşmenin hızla artması, insan gücüne ihtiyaç duyulmamasıyla ortaya çıkan işsizlik; ilk olarak köyden iş umuduyla kentlere göçü başlatır. Ardından bu hareket kimi kaçak kimi yasal yoldan olup başta Almanya olmak üzere pek çok Avrupa ülkelerinin göç almasıyla devam eder. Bu göç dalgası, başta Anadolu olmak üzere aynı zamanda Avrupa ülkelerinin de demografik yapısını baştan aşağı değiştirir. Çarpık kentleşmeyle şehirlerin uyumsuz ve çirkin yüzleri ortaya çıkar. Köylü ve kentli gibi sıfatların türemesi; toplum içinde hali hazırda var olan kültür farklılığının daha da açılmasına sebebiyet verir. Bu yüzdendir ki sanata, bağları gittikçe kopan toplum arasında bağlaç olma görevi düşer.

“Göç edenler, özel insanlardır. Kalanlar onlara yarı kınama, yarı gıpta ile bakar: Kaderlerini ellerine almış, yazgılarını değiştirme cesaretiyle hiç bilmedikleri diyarlara doğru yola çıkmış bu insanlar, kuşkusuz yaşadıkları yerin en gözüpek ve atak insanlarıdır. Almanya'ya Türk işçi göçünde de böyle olmuştur: İstanbul'da, Tophane'de, Mecidiyeköy'de kurulan irtibat bürolarında kuyruğa giren 25-30 yaşlarındaki erkekler gerektiğinde sahte sağlık raporlarıyla, sahte eğitim belgeleriyle Almanya yolunu tutmuşlardır. Hayatında hiç yeraltına inmemiş adamlar tecrübeli madenci olduklarını beyan etmiş, yükseklikten korkanlar tersanelerde devasa gemilere boyacı yazılmışlardır. Hem kapitalizmin çıplak yüzüne bakmışlar, işgüçlerini en yalın haliyle satmışlar, hem de kendileri ve aileleri için kuşkusuz en cesur ve en rasyonel kararı almışlardır.” (“Almanya Tarihinde Türkler”, <http://m.posta.com...>).

Türkiye’deki gelişmelere bir de sanatsal çerçeveden bakıldığında; Yeniler Grubu’yla başlayan Anadolu ve Anadolu halkını anlatan resimlerin, 1960’lı yıllara doğru daha saf ve daha yalın bir hale büründüğü dikkate çarpar. Fakat bir yandan da toplumda adalet ve eşitlik gibi kavramların bir düzene oturtulmaması; zengin, yoksul, işçi, köylü gibi sınıflar arasındaki sosyal farkların gittikçe büyümesine neden olur (Yılmaz,2008:34). Bu durumun sonucunda sanatta, edebiyatta ve sinemada yeni bir anlatış şekli ortaya çıkar: Toplumsal Gerçekçilik.

Tarihsel anlamı araştırıldığında toplumsal gerçekçiliğin, hali hazırda 19.yy Fransa’ında ortaya çıkmış bir sanat tavrı olduğu görülür. Bu akım, o dönemde yaşanan toplumsal olayları ve halkın içinde bulunduğu koşulları tuvale yansıtan bir anlayışı benimsemektedir. Bu anlayışı gerçekçilik adı altında tanımlayan ilk kişi de Gustave Courbet’dir. Temelinde basmakalıp güzellikten ziyade, gerçeği arayan bir sanat üslubu olduğu söylenebilir (Turanlı,2013:10). Bu akım, klasik üslup veya empresyonist tavrıla yapılan resim anlayışlarına, hayatın gerçeklerini yansıtan bir ayna formunda cevap vermektedir. Bununla birlikte bu anlayış, halkın hem anlayabileceği düzeyde olup hem de eğlenirken eğiten bir sanat biçiminin yaratılmasını da amaçlar (“Resimde Toplumsal Gerçekçi Tutum”, <http://www.filozof...>).

Genel olarak tüm Dünya’nın içine düştüğü savaşlar, ekonomik krizler, göç dalgaları vb. toplumsal olaylarla şekillenen toplumsal gerçekçilik anlayışı; Türkiye’de de kendisini Cumhuriyet rejiminin kurulmasıyla beraber başlayan çağdaşlaşma hareketleri ve halk-devlet anlaşmazlıklarının toplum üzerinden sanata yansımaları şeklinde göstermeye başlar.

Balaban resimleri ile toplumsal gerçekçilik arasındaki bağa gelindiğindeyse, özellikle ellili yıllarda art arda ortaya çıkan toplumsal hareketliliğin Balaban’ın tuvallerine yansıdığı dikkat çeker. Çünkü Balaban resimlerinin, yeni yeni kendini göstermeye başladığı dönem aynı zamanda Türkiye’de kapitalist sistemin kendisine pazar bulduğu dönemdir. Sanat ise toplumsal olaylarla beslenen sonsuz bir kaynak olduğuna göre; Balaban resimlerinin Batı etkisini kendilerine amaç edinmiş ressamalara göre neden daha fazla samimi bulunduğu da anlaşılır hale gelir.

Terzi'ye (2008:56) göre:

“Toplumsal gerçekçilik, günümüze kadar olan toplumsal olaylardan etkilenmiştir. Çok partili dönme geçiş, 60 darbesi, 68 gençlik hareketleri, 70 – 80’li yıllardaki işçi-emekçi ve öğrenci gençliğin anti-faşist, anti-emperyalist ve sosyalist düşüncelerle buluşmasının yansımalarını toplumsal gerçekçi tablolardan izlemek mümkündür.”

Her ne kadar sanat kitapları, Balaban’a toplumsal gerçekçi tarz yerine, naif anlayışı benimseyen bir ressam olarak yer verse de; Balaban, naif tarzda sanatını konuşturabilen toplumsal gerçekçi bir ressamdır. Çünkü naif kelime olarak; “Saf, temiz, çocuksu” anlamına gelir (Gökçebağ,2013). Bu eğilim de bünyesinde, belli bir toplumsal mesajı iletmeyen saf yürekli lirik ağırlıklı bir anlatım yolunu seçer (Hanay,2009:112). Hâlbuki Balaban, halktan gelen ve özünde de halkın yaşamına ayna tutan resimler yapar. Anadolu kültürünü, geçmişten itibaren kucaklayan ve bu topraklardan geçmiş her öz değeri, korkusuzca ve âşık bir şekilde anlatma yolunu seçer. Onun resimlerinde Batı rahavetine kapılmış bir anlayıştan ziyade, bütünsel bir Anadolu etkisi renklerle harmanlanır. Bu da onu en başta saf anlayışlı gerçek bir Anadolu ressamı yapar. Naif sanat anlayışını benimsediğine dair görüşlere, Güngör Gençay ile 1992 yılında yaptığı bir röportajda şu şekilde cevap verir:

“Ben bu naif yakıştırmasına karşıyım. Benim resimlerime yüzeysel bakanların yakıştırması bu. Bazı acemi eleştirmenlerin, zurnayı tersinden üflemesidir. Çünkü benim yapıtlarımı hiçbir ‘izm’ li akım içine sokamadıkları için ‘Naif’ demişlerdir.” (Gençay,1992; Balaban,1992:89; Balaban ve Bilgin,2009:239)

Hasan Nazım Balaban’ın söylemiyle:

“Balaban’a naif deyip geçmek kolaylıktır. Naiflik, Balaban’ın ruhunda elbette var. Ama tüm eserlerine bakıldığında, o desenleri çizebilecek birinin hem anatomi bilmesi hem de o motifleri yapacak belli bir kültüre sahip olması gerektiği de apaçıktır. Balaban ne yaptığını bilen ve ona göre resim yapan bir sanatçıdır.” (12 Ağustos 2016 tarihli kişisel görüşme)

Balaban’ın gerçekçi üslubuyla kendisini tamamlayan sanat dönemleri, sabit bir düzlem yerine sürekli bir devinim içinde kendini yeniler. Bu açıdan bakıldığında incelenen her dönemde; farklı ama bilinen bir hikâyeyle, tuvalde kendine yer edinen yeni bir anlayış bulunur.

Dağınık Dönem (1949-1953)

Balaban resimlerinin temelindeki sorular; “Ben kimim?, Nereden geldim? ve Yönüm neresi?” dir. Geçmiş, şimdiki ve geleceği bir bütün olarak tuvalinden izleyene sunar. Birbirini izleyen ve toplamda yedi dönemden oluşan sanat anlayışı; Türk halkını bir uçtan bir uca birleştirip bütünleştiren bir bağı temsil eder. Balaban’ın sanat dönemleri aynı zamanda Anadolu’nun da zaman içinde geçirdiği değişim aşamalarının dışavurumudur.

Hiçbir dönem birbirinden bağımsız bir çizgide ilerlemez. Bazen geçmişten bir anı, bazen gelecekte bir sahne, bazense şimdiki anlatan bir tasvirle fakat daima bu sınırlar içinden olan anlatılarla; dönemler objektif, gerçek ve yalın bir şekilde izleyene sunulur. Balaban resminin ilk dönemi olan dağınık dönem, yönünü Anadolu’nun arka planına atılmış köylüye çevirir. En içten şekilde köy ve köylü hayatını tuvale yansıtır. Resimlerde primitif diğer bir söylem ile ilkel sanat (Turani,2003:114) tarzında figür ve kompozisyon bütünleşmesi vardır. Bu dönemi başlatan resim, 1949 yılında Bursa Cezaevinde yaptığı *Bahar* tablosudur.

Dağyeli’nin (1982:65-68) Balaban’ın sanatsal kişiliği hakkında yazdığı yazının devamı şöyledir:

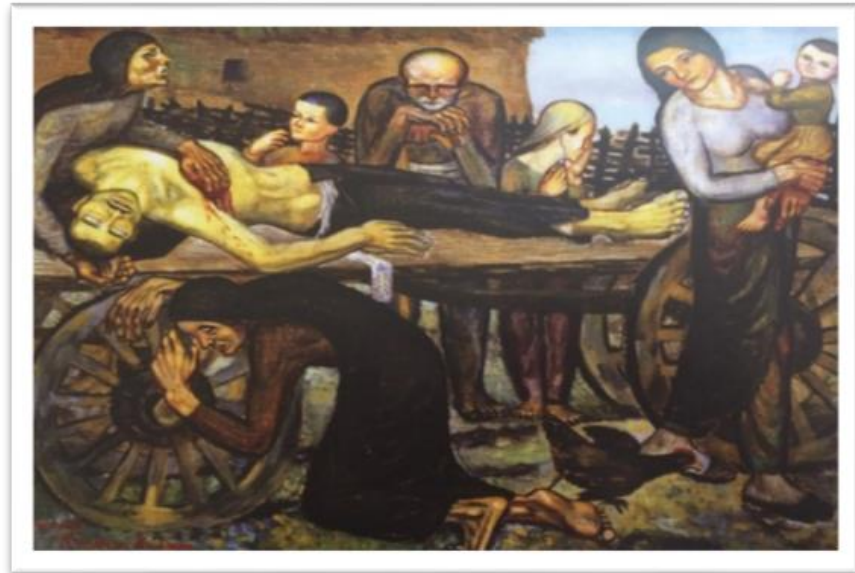
“Balaban’ın (temaların çok olmasından dolayı) Büyük kargaşa (Dağınık dönem) adını verdiği sergi büyük ilgi gördü. Burada Türk çiftçisi keten bezi fethetmiş, gerçeğe uygun renkleri, tasvir edilişleri ile tamamen gerçeği ifade ediyordu. Muhakkak Balaban’dan önce de Türkiye’de daha çok çiftçileri resmeden ressamalar vardı, şimdi de var. Ama onlar köylülere kentli zekâ ve anlayışla soğuk, uzak ve alaycı bir gözle bakıyorlardı. İlk kez Atatürk’ten bu yana köylü toplumsal yaşamın merkezi olarak görülmeye köy yeniden keşfedilmeye başladı. Köy ve onun köylüleri iç acıcı bir görüntüyle kendini gösterdi. Omuzlarındaki su testisiyle, geleneklere göre giyinmiş köylü kadınlar, harman yerindeki neşeli, hayat dolu köylüler, oyun oynayan çocuklar... Buna karşılık Balaban kamuoyuna fakir, değersiz yaşamı, ekinin toplanmasındaki çileyi binlerce yıllık karasabanın arkasındaki köylünün umutsuzluğunu gözler önüne seriyordu.” (Köksal,1990:80-81; Bilgin ve Balaban, 2009:232)

Değindiği üzere Balaban resmi öncelikle Balaban’ın hayatından izler taşır. Nazım Hikmet ile olan mahpushane geçmişi, babasını kaybetmesine neden olan kan davası, ikinci kez ona mahpus hayatını yaşatan namus cinayeti, içinden çıktığı köy hayatı, alışmadığı kent yaşamı, yaşam döngünün ilk parçası doğum ile son parçası

ölüm, köy düğünleri, Anadolu halkını sefalete sürükleyen göç gibi toplumsal konular ilk dönem resimlerinin ana temalarıdır (Bkz. Resim 25) (Bkz. Resim 26) (Bkz. Resim 27).



Resim 25. Balaban, *Hastanenin Önü*, 1953, DÜYB



Resim 26. Balaban, *Kan Davası- Kurban Babam*, 1950, TÜYB



Resim 27. Balaban, *Doğum*, 1950, TÜYB

Balaban, yaşayış ve sanatın birbiriyle nasıl paralellik gösterdiğine dair şöyle bir yorumda bulunur:

“İnsanları kişilendiren, doğasal ve toplumsal çevredir. Kişiyi biçimlendiren ise, elindeki üretim araçları... Sanatçı, bu olguların içinde boy atar. Ayrıca bir yaşam süresi içinde sanatçının yaşantıları ne kadar zengin olursa, ortaya koyduğu yapıtlar da o derece başarılı ve sağlam olur. Sanat yaşantılarının izdüşümü olduğuna göre, en çok kendi yaşantısı kaynak olur sanatçıya.” (Aktaran Yılmaz,2004:10).

Dikkat çeken bir diğer ayrıntı, dağınmık dönem tablolarının izleyende sanki Rönesans döneminden bir tabloya bakıyor hissi uyandırıyor olmasıdır. Figürlerin kompozisyonda oluşturduğu hareket, renklerin çarpıcılığı ve izleyene rahatça geçebilen figürlerin duygusal durumları belli başlı dikkate çarpan özelliklerdir. Akademide sanat eğitimi almamış olmasına rağmen, akademik kitaplarla sanat tarihi hakkında tüm bilgilerle kendini geliştiren Balaban’ın resimlerinde görülen sağlam desen anlayışı ve ışık-gölgeyle oluşturulan estetik kompozisyonlar; Balaban’ın ne kadar iyi bir gözlemci olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu durum için, Ortaçağ karanlığından sıyrılıp daha bağımsız olan 15.yüzyıl sanatına, 20.yüzyılda hala ortaçağ geriliği yaşayan Anadolu’dan bir gönderme yapıldığı varsayımına ulaşılabilir (Bkz. Resim 28) (Bkz. Resim 29). Fakat diğer yandan Balaban’ın Rönesans resminde kullanılan santimetrik ölçülerden farklı olarak diyalektik ölçülerle resim yapması (Kabacalı,1992; Balaban ve

Bilgin,2009:242), resimlerinin daha ulusal ve daha özgün bir hale gelmesindeki başlıca etken olarak sayılabilir.



Resim 28. Raphael, *Çarmıhtan İndirilme*, 1507, TÜYB



Resim 29. Murillo, *Çobanların Hayranlığı*, 1650, TÜYB

Balaban, kendi sanat anlayışını akademide okumadığı gerekçesiyle basite indirgemeye çalışan sanat çevresine karşı şöyle bir cevap verir:

“Mağara devrinden bugüne kadar gelmiş ressamları inceledim. İki yıl Avrupa’da gezdim, müzelere gittim. Bruegel, Rönesans döneminde resim yapmış. Onun yaptıklarına da ‘abuk sabuk resimler’ demişler. Ben herhangi bir akıma, bir izme dâhil olsaydım acaba ne derlerdi? Hiçbirine dâhil değilim ama benim yaptığım

resimler naif değildir, zâif değildir.” (Kabacalı,1993:14; Balaban ve Bilgin, 2009:246)

Sabahattin Eyüpoğlu, 1953 yılında Akşam Gazetesi’nde Balaban’ın ilk sergisiyle ilgili düşüncelerini Cim-Dal yazısıyla şöyle dile getirir:

“ Her yerde tabiatın sırları meydana çıkıyormuş gibi bir hal var. Resim gündelik ve basit bir köy halini anlattığı halde bir efsane havasıyla doluyor. Bu hava zaten Balaban’ın bütün yağlı boyalarında, hapishane veya hastane önüne biriken kalabalıklarında, yürüyen askerlerinde, namaz kılan köylülerinde var. Bu efsane havasını veren biraz da Balaban’ın resim tekniğindeki ıllıklığından geliyor diyeceksiniz. Olabilir. Gerçekten bazı resimleri ilk İtalyan primitiflerini andırıyor. Hani şu derinliğı vermeye çalışmakla beraber satıhta kalan resimleri... Ben de zaten Balaban’ın usta ressam olduğuna inanıyorum. Balaban, köy gerçeğini kendine has kudretli, etkili bir nakış haline getiriyor.” (Cılızoğlu,1962:42-43; Balaban ve Bilgin,2009:169-170)

Eyüpoğlu’nun da yukarıda değindiğı üzere, Balaban’ın bütün tablolarında hem efsanevi hem de mitolojik bir etki dikkate çarpar. Özgün bir üsluba sahip olan Balaban resmi, sanılanın aksine Batı’dan tamamen bağımsız bir anlayış benimser. Soyut anlayışın Türk resmine girmesine tamamen karşı olan sanatçı, topraklarından beslenmeyen sanatın da tam olarak kendini ifade edemediğı düşüncesini savunur. Bu sebeptendir ki, Balaban’ın tüm dönemleri kendinden önce yaşamış ve resimleriyle konuşabilen tüm büyük ressamlarla aynı dile ve özgünlüğe sahiptir. Bunda şüphesiz Nazım Hikmet’ten aldığı derslerin de payı bulunmaktadır. Alpay Kabacalı ile 1992 yılında Cumhuriyet Gazetesi’nde yaptığı bir röportajın devamında şöyle der Balaban:

“Bir arkadaş sordu: ‘Nazım Hikmet’i tanımasaydın nasıl resim yapardın?’ diye. İşte o zaman naif ressam olup çıkardım, dedim. Bu ne demek? Hiçbir ressamın resmine özenmeden Anadolu halkının yaşantısına bakıp onları konu alırken, Şair Baba’nın soluğunu ensemde hissediyorum. O bana dersler verdi: Diyalektik, sosyoloji, ekonomi, politik dersleri... ‘Bu üç bilimi öğrenirsen, resimlerini doğru temele oturtursun’ demek istedi. ‘Ben büyük şairim, sen büyük ressamın’ der bu sözü tekrarlatır ve inançla söyletirdi.” (Balaban ve Bilgin, 2009:243)

Bu doğrultuda Balaban resimlerinin sağlam bir yapıyla oluşturulduğu ve hiçbir sanat akımına mensup olmadığı yorumuna varılır. Temelinde diyalektik, sosyolojik, ekonomik, politik, psikolojik değerlerle de harmanlanan Balaban resmi, özentiden uzak Anadolu’nun gerçek halini gözler önüne serer.

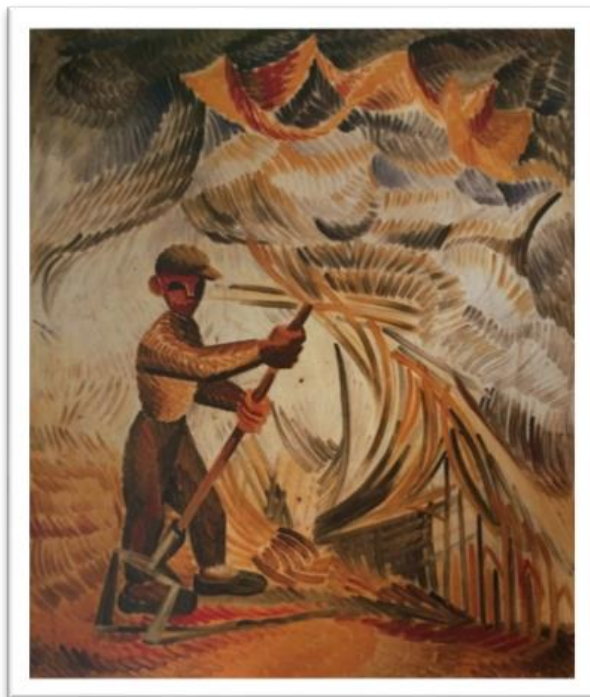
Nakışsı Dönem (1954-1960)

Balaban resminin ikinci dönemi olan nakışsı dönem, dağınık döneme göre üslup bakımından daha farklıdır. Bu döneme ismini, Balaban'ın çocukluğunda annesinin işlediği ve onun da izlemekten ve yapmaktan zevk aldığı nakışlar vermektedir. Ayrıca Balaban, biyografisinin başlangıç cümlesine "...Seçköy'de nakışların içinde doğdum..." (Balaban,1969:89; Bilgin,2008:5; Balaban ve Bilgin,2009:11) şeklinde başlamaktadır.

"Nakış, genellikle kumaş üzerine renkli iplikler veya sırma ve sim kullanarak elle, makineyle yapılan işleme" anlamına gelmektedir (TDK,1994:544). Balaban bu dönemde resimlerini tıpkı bir gergefe işler gibi tuvale işleme yolunu seçer. Tuvallerde yine köylünün gündelik hayatından sahneler bulunur (Bkz. Resim 30) (Bkz. Resim 31).

Bu dönem için Balaban kendi resmine şu tarz bir eleştiri getirir:

"Öze maya katmalı. Her öz kendi kabuğunu yaparken, maya da katıldı ikinci devredeki resimlere. Doğada her şeyin tohumu olduğu gibi, birçok şeylerin mayası var. Her memleketin sanat kalıntıları, o memleketin sanat mayasıdır, dedim. Sadece nakıştan aldığım bu maya, her öze yakışmadı. Bunu da sergi açtıktan sonra anladım. Örneğin, salt suya yoğurt çalarsan, su yoğurt olur mu? Yoğurt mutlaka süttten olursa, sanatın özüne katılacak maya da, sütle yoğurt örneği gibi aynı cinsten olacak. Üçüncü sergimin resimlerini bu anlayışla yaptım. Evet ikinci sergimdeki resimlerin nakış endişesi göze batıyordu. Ama bu sergide en önemli şey, rengi yakalamıştım kilimlerden."(Balaban,1965:94)



Resim 30. Balaban, *Belci*, 1959, DÜYB

Halil Aytekin, 1959 yılında yazdığı *Memleketini Dile Getiren Sanatçı* yazısında, Balaban ve Balaban resmi hakkındaki görüşlerine şu şekilde yer verir:

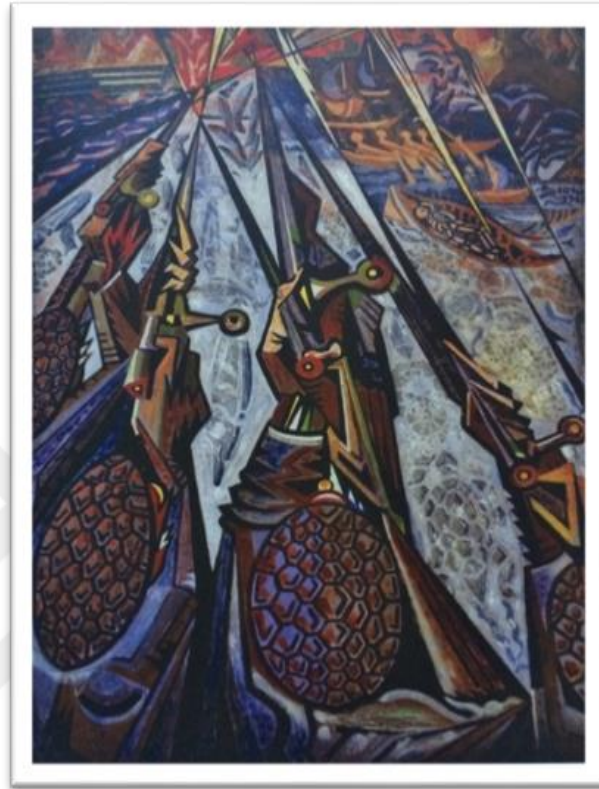
“İbrahim Balaban, nakışla-konuyu, tabiatla-modern anlayışı eserlerinde en güzel kaynaştırıp yoğuran usta ressamlarımızdan biridir. Ressamın bu ustalığı değişik şekil ve desenlerle işlediği birbirinin aynı olan konularda daha çok kendini gösteriyor. Ele aldığı konular ne kadar biteviye, durgun ve kaba olursa olsun, o bunlara acayıplığe ve aşırılığa götürmeden kendine has üslubuyla hareket ve canlılık vermesini biliyor. Birçok sanatçılarımızın kaleminde hastalık, pislik, uyuşukluk diyarı olan ölü-sessiz bir dünya Balaban’ın fırçasında karşımıza çalışan, didinen, mücadele eden dipdiri insanların dünyası olarak çıkıyor. Ressamın sanatındaki özellik de burada olsa gerek. O insanlar ki en kahredici hayat ortasında bile kadere boyun eğen, uyuşuk, mızımız kişiler olmaktan çıkıyor. Hayat daima hareket halinde yürüyen, koşan bir şekil alıyor.” (Aytekin,1959’dan aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:191)



Resim 31. Balaban, *Çapacılar*, 1956, KÜYB

Kendini her tuvalde yeniden keşfeden bir anlayışa sahip olan Balaban’ın, bu dönem resimlerinde, dağınık dönemdeki kompozisyon anlayışından farklı bir bütünselliğe yöneldiği görülür. Fırça kullanımında görülen çizgisellikle izleyene tuvalin sanki iğne iplik ile dokunmuş hissi uyandırması sağlanır. Özellikle dönemin sonlarına doğru figür ve formlardaki deformasyon ve sembolik anlatım dikkate çarpar. Geometrik bir düzen görülen resimlerinde, grafik kurgulu yüzeyler ön plandadır (Büyük Larousse

Ansiklopedisi,1986:1241). 20.yüzyıl sanat akımından biri olan Kübizme de böylelikle yer yer göndermeler yapılmaktadır (Bkz. Resim 32) (Bkz. Resim 33).



Resim 32. Balaban, *Özgürlüğe Saldırı-Kore Savaşı*, 1955, DÜYB



Resim 33. Balaban, *Harman*, 1958, DÜYB.

Ağır-Aksak Dönem (1960-1961)

Terminolojik olarak yavaş anlamına gelen bu kelime, Balaban için köylünün hayatındaki ritmi temsil eder. Putlaşarak adeta bir Tanrı haline gelen karasabanın, köylünün hayatını nasıl kısıtladığı ve sınırlandırdığı bu dönem tablolarında izleyene anlatılır (Bkz. Resim 34).

Kendi deyimiyle:

“Yapıtların biçiminde çevrenin havası olmalı. Bizim çevremiz ‘ağır aksak’ tır. Her öz kendi kabuğunu yapması için bu öze, kendi cinsinden tohum veya maya katmalıdır. Her sanatçının bir biçimi, bir özü olduğuna göre, çevrenin de kendine göre bir havası vardır. Her memlekete kendi biçimini taşır. İçinde bulunan canlı ve cansızları kendine yakıştırır.

Bizim memleketin havası ‘Ağır aksak’ tır. Bu ağır aksaklık araçların ilkelliğinden gelir. Bu ağır aksaklık, bizim memleketimizin karakteri olmuştur. Her konu kendi biçimini yapar. ‘Ağır aksak’ olur. Bu çevrenin konusudur da, biçime tesir eder çevre.

Bu ‘ağır aksak’ havaya, bu ilkel araçlara, bu ilkel araçlarla iş gören halkımı gözümün önüne aldığım zaman, onları oyuncak oynuyor zannederdim.” (Balaban, 1965:95)



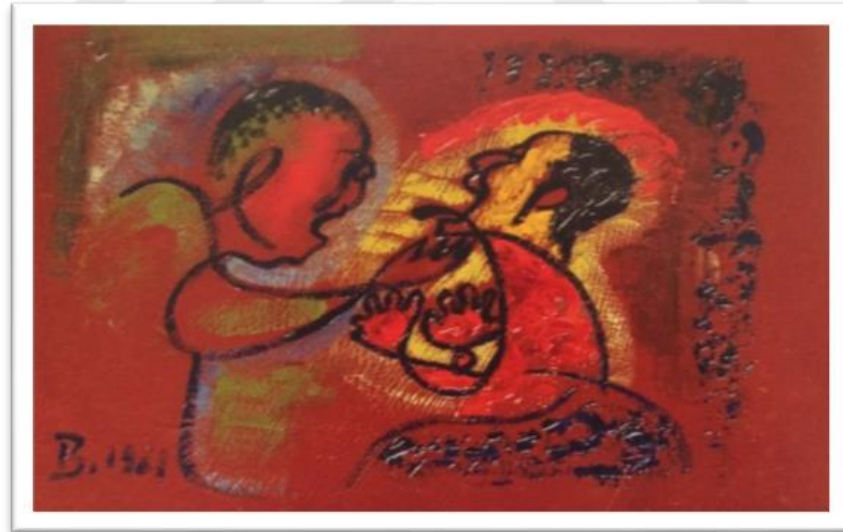
Resim 34. Balaban, *İsimsiz*, 1960, Karakalem.

Altmışlı yıllar, aynı zamanda Türkiye’de ciddi bir kargaşa ve çatışma ortamının da olduğu bir dönemdir. Uşak-Topkapı-Kayseri olayları, 28-29 Nisan olayları, 555K eylemi ve ardından 27 Mayıs 1960 yılında gerçekleşen ilk askeri darbe (Doğan,2009) ile Türkiye kendi kabuğuna çekilir. Toplumun sağ ve sol görüş olarak tamamen

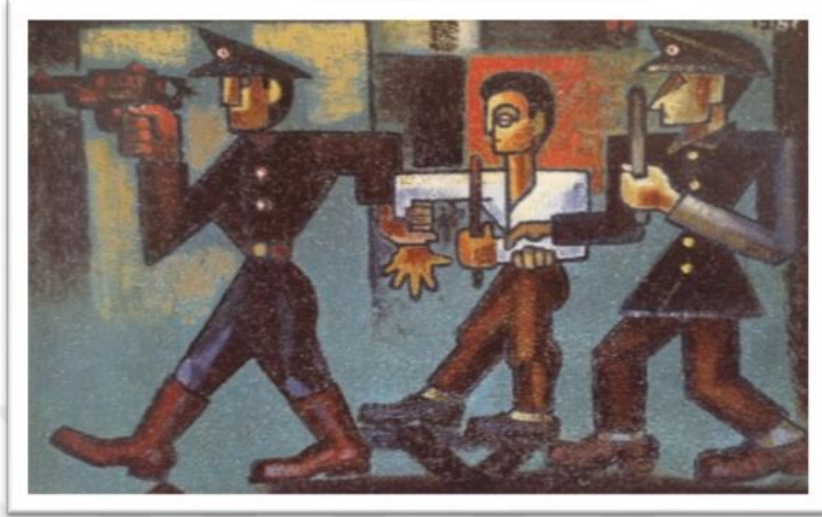
kutuplaşması, seksenli yıllara kadar sürecek olan gergin bir ortamın da habercisi niteliğindedir. Siyasal, sosyal, psikolojik ve ekonomik yönden Türkiye ciddi bir değişim sürecine girer. Bu durumun etkileri kendisini sanatta, edebiyatta ve sinemada da gösterir.

İbrahim Balaban'ın da içinde bulunduğu Yeni Dal Grubu'nun sergisi 1961 yılında komünizm propagandası yapıldığı iddiasıyla basılır. Bir süre tutuklu yargılanıp ardından serbest bırakılan grup, ardından tamamen dağılma kararı alır.

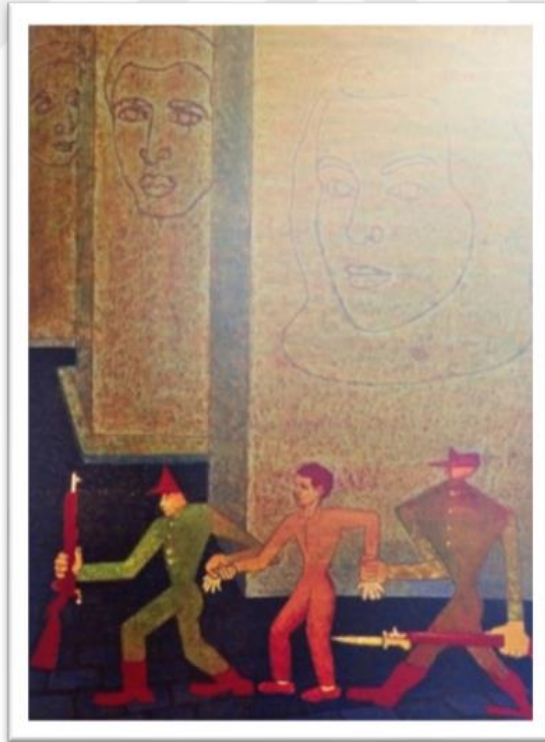
Bireysel olarak sanat hayatına devam eden Balaban, resimlerinde dönemin olaylarına yer verdiği gerekçesiyle de sık sık yargılanır. Resminin konularının Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi ve toplumsal durumu olduğu gibi yansıtması, Balaban'ın aleyhinde suç olarak kullanılır (Bkz. Resim 35) (Bkz. Resim 36) (Bkz. Resim 37) (Bkz. Resim 38). Sanatın güncel her konudan beslenebileceğini ve bunu yaparken de hiçbir ideolojik unsur taşımayacağını belli bir kesme anlatmak Balaban için hâlâ aşması zor bir görevdir.



Resim 35. Balaban, *Adnan Menderes'in İdamından Önce Muayenesi*, 1961, DÜYB



Resim 36. Balaban, *Tutuklanan Öğrenci*, 1961, TÜYB



Resim 37. Balaban, *Duvarlarda Suretler*, 1976, Duralite Pres KÜYB



Resim 38. Balaban, *Tutuklu Öğrenci*, 1976, Duralite Pres KÜYB

Dönem şartlarının da etkisiyle Balaban, sanatında yeni bir arayış ve algılayış metodu geliştirir. Öyle ki bu dönem resimlerinde çoğunlukla siyaset ve siyasetin topluma olan yıkıcı etkisi, resimlerinin bir diğer temasını oluşturur. Böylelikle Balaban, köy ve köylü konularının yanı sıra hem güncel hem de Anadolu sanatının temeline doğru derin bir araştırma sürecine girer (Bkz. Resim 39). Hatta yavaş yavaş resimlerinde Anadolu medeniyetlerinden olan Hitit ve Asur sanatından da izler görülür.

Bilgin ve Balaban'a (2009:28) göre:

“Balaban resimlerinde biçimsel değerler: Geleneksel dokudan ödünç alıp dönüştüren geleceğe taşıyan, değişimin nedenlerini düşünsel çözümleyen bir resimdir. Bir sentezdir Balaban resmi. Sentezde sezgi ve yaratıcılık vardır. Bu sezgi ve sezgisellik deneyim ve bilinenler arttıkça artmaktadır ve yeni bir tez olarak ortaya çıkmaktadır. Hitit'e varan kabartma tanrısal formlar, sıradan figürlerin tutunduğu kahramanların çizgisel ifadesi, stilize edilmiş bitki ve çiçek motifleri koruma ve geleceğe taşıma düşüncesi biçimsel değerlerdir; üslubu belirlemiştir.”

Araştırma yaptığı süre içerisinde, Çorum–Yazılıkaya, Alacahöyük ve Hitit müzesini (Köksal,1976:26; Balaban ve Bilgin,2009:225) gezen Balaban, sanatın köklerinden bağımsız olamayacağını kanıtlama niyetindedir. Öyle ki Balaban'a göre, geçmişini bilmeyen, toprağını tanımayan sanatçı, kendi toplumuyla bağ kuramaz.



Resim 39. Balaban, *Hitit Savaş Tanrısı*, 1960

Genel olarak bu dönem resimlerinde kompozisyonların tuvaldeki bütünselliği, figürlerin cepheden duruşları ile tamamlanır. Hem harekete hem de figürlerin yüzlerindeki durağan ifadeye bir de baskın renklerin eklenmesiyle, Balaban anlatmak istediğini doğrudan seyirciye aktarabilmektedir.

Balaban, resminde hem geçmişin hem de şimdinin temsili açısından önemli detaylara değinerek, sadece köy ve köylüyü çizen bir ressam olmadığını kanıtlar durumdadır.

Oyuncaksı Dönem (1962-1965)

Bu döneme ismini, tarımsal üretimi sağlayan ve köylünün putlaştırarak hayatının merkezine yerleştirdiği karasaban verir. Balaban'ın (1965:12) deyişiyle: “Karasaban öküzleri koşana, kulpundan tutana kocaman, uzaktan bakana oyuncaktır.”

Karasabanın tarihsel kökenine inildiğinde, ilk kez Sümerler ile birlikte Anadolu'ya yerleştiği görülür. Tarımın kökenini oluşturan bu alet, binlerce yıldan beri tarım ile uğraşan halkın yardımcısı olagelir. Modern çağ ve sanayileşmenin gelişmesiyle beraber ilkelliğin simgesi olan bu aletler, yerini daha az emek ve daha az güç gerektiren

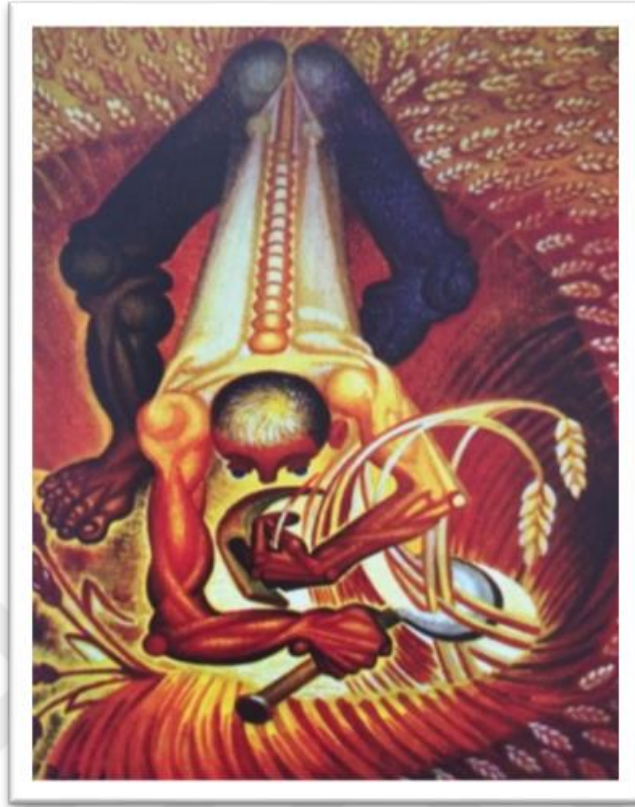
motorlu araçlara bırakır. Böyle bir durumun etkileri, köylerin demografik yapısını değiştirecek kadar büyük bir sonuca neden olur.

Karasaban, motorlu üretim araçları ile kıyaslandığında ortaya çıkan oyuncaksı (Köksal,1976:26; Balaban ve Bilgin,2009:225) ilkelik, Balaban resminde endirekt şekilde yansıtılır (Bkz. Resim 40).

İzdüşümü adlı kitabında karasabanın tarihteki önemine şu şekilde değinir Balaban:

“O dönemdeki resimlerin biçimine oyuncaksı dedim. Şimdi ben, karasabanın bir başka yanını görüyorum: Karasaban ağır aksak mı, ağır aksak. Oyuncaksı mı oyuncaksı. Tutsak mı, tutsak eden. Bizi ağır aksak, bizi çocuksu, bizi tutsak eden bu araca herkesten çok öfkeliyim. İlkel araçlar değişmedikçe de özgür olamayacağımızın kanısındayım. Ama karasaban ilk bulunduğu günden beri, en az üç bin yıldır hüküm yürütüyorsa; o, bir Tanrı erginliğiyle bizi yaratmış demektir. Hititli dedelerimiz zamanında, insanı en güçlü kavim durumuna yücelten ve eşit ölçüde özgür yapan bu araç, aynı toprakların üzerinde kıpırdayan bu günün Anadolu insanını tutsak yapmışsa; bu bir Tanrı egemenliğidir.” (Balaban,1969:51)

Bu dönem tablolarında, özellikle figürlerin iş gücünü paylaştığı ellerine ve ayaklarına dikkat çeker Balaban. Bu uzuvlar, tüm kompozisyon içinde orantısal olarak daha büyük çizilir. Ardından figürlerin yorgun ama umutlu ifadeleriyle bir köy gerçeği yansıtılır. Çünkü karasaban, köylü için umuttur, emektir, aştır. Karasabana, tarımsal üretimin devamlılığını sağlayan diğer etmenler olarak, öküz, orak, boyunduruk ve harman döveni eşlik eder.

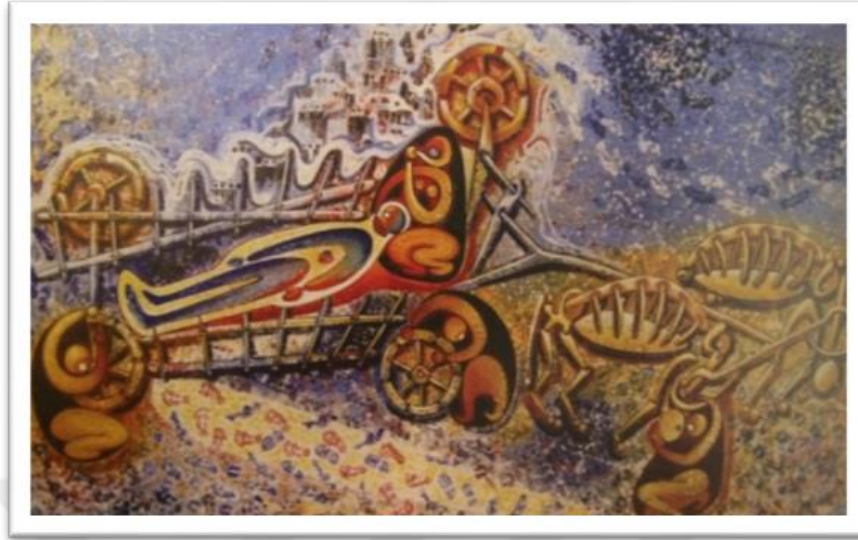


Resim 40. Balaban, *Ekin Biçen*, 1962, TÜYB.

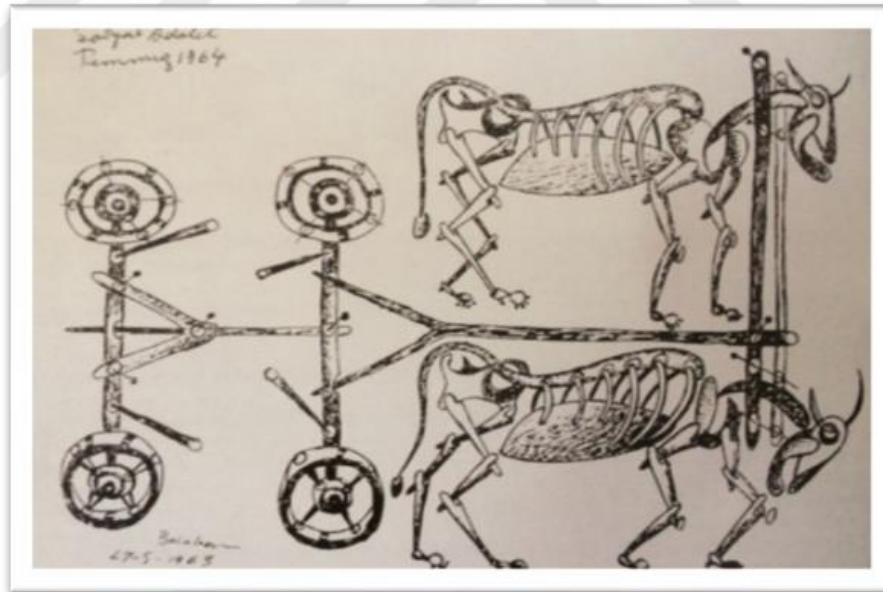
Zamanova'ya (1970:51-54) göre: “Ressam bildiği ve yaşadıklarını sade ve samimi bir şekilde ifade ediyor. Gerçekçilik ve mütevazılık onun eserlerini seyircilere sevdiren nedenlerden birisidir.” (Balaban ve Bilgin,2009:219-220)

Böylelikle maddeden çok manaya önem ve özen gösteren Balaban, diğer yandan da resim sanatında kendi tarz ve üslubunun sınırlarını belirler. Hiçbir ekolün ya da akımın izinden gitmeyerek Türk sanatına Balabanca bir yorum getirir (Bkz. Resim 41) (Bkz. Resim 42). Köksal'ın (1976:26) da değindiği üzere:

“Yirmi altı yıldır hiçbir akademik kurala ve sanat akımına bağlanmadan autodidacte bir çabayla sanatını geliştiren İbrahim Balaban'ın resimlerinde, çeşitli gözlem ve serüvenleriyle tutarlı bir yaşam deneyi ve anlayışına bağlı özgün biçimlendirme ilişkisinin birbirini bütünleyen dönemlerini izlemekteyiz.”



Resim 41. Balaban, *Kan Davası- Babamın Anısına*, 1964,TÜYB



Resim 42. Balaban, *Sosyal Adalet*, 1963.

Tutsak Dönem (1969-1971)

20.yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan Çağdaş Sanat ve Modernizm hareketlerine rağmen, Türkiye, bu yıllarda Cumhuriyet ile başlayan çağdaşlaşma hareketlerine farklı üsluplar getirmekle uğraşır (Özpinar,2016:15). Öyle ki 1945-1970 arasında dünyada Fluxus, çağdaş sanat gibi değişimlerin yaşanmasına rağmen Türkiye’de bu durum anlatımcı figüratif resim ile sınırlı (Madra,1996:95-100’dan aktaran Özpinar,2016:35) kalır. Aynı zamanda bu yıllarda Türkiye’de görülen sanat üslubunun, ulusal/milli kültür, sanatta ulusallık/evrensellik, sosyalist/devrimci sanat anlayışı ikileminde sürdürülmeye çalışıldığı görülür (Arat,2007:6). Bunun nedeniyse, altmış darbesinden sonra ortaya çıkan sol görüştür. Bu da oluşturulan toplumsal gerçekçi resim anlayışının, sanatı ve siyaseti ayrılmaz bir ikili haline getirmesine yol açar. Özpinar’a (2016:16) göre: “...1970’lerde yayınlanan sanat tarihi kitaplarında Türkiye’deki sanatın tarihi köken arayışında Asya’dan uzaklaşarak 18. Yüzyıl Anadolu duvar resimlerinde ve minyatüründe temellenmeye başlar.” Bu dönem ile birlikte Türk resimlerinin yüzü, kendi topraklarına dönerek milli/ ulusal bir anlayış kazanır.

Tutsak dönem olarak adlandırdığı ve altmışların sonuna denk gelen bu dönemde Balaban, geride bıraktığı dört dönemin toplam bir değerlendirmesini oluşturur. Köy olgusu, köylünün yaşayış biçimi, ilkel üretim, zorlu yaşam koşulları ve bunun sanata olan ütöpik yansımalarına karşı; tamamen gerçekçi bir tavırla resmeder olanı. Diğer resim dönemleri gibi bu dönem de konu ve içerik yönünden devamlılık, üslup ve algılayış bakımından farklılık gösterir. Balaban, hazırladığı manifestosunun maddelerini Türkiye’nin içinde bulunduğu sanat anlayışına göre şekillendirmez. Bu nedenledir ki en çok da sanat çevrelerince eleştirilir (Balaban ve Bilgin,2009:25). Tutsak döneminin çıkış noktasını ve tutsaklık kavramını resimlerinde kullandığı anlamıyla şöyle açıklar Balaban:

“Her resmin biçimi kendine özgü olmasa, resim olmaz zaten. Şimdi çizdiğim bu desenin de resim olacağını belirten bazı biçimsel işaretler var: Karasaban her zamanki gibi toprağa hâkim. Boyunduruk her zamanki gibi öküzlerin boynunda. Yalnız karasaban her zamanki gibi yere saplı değil: enegin ucu ve sabanın oku öküzlerin bacaklarının arasında. Demek ki karasaban, her zamankinden daha başka bir görünüm aldı bu desende. Yani tutsak etti köylüyü ve öküzlerini. Öküzlerin ayakları kösteklenmiş gibi, dondurulmuş gibi bir kurguyla resmedilen bu biçime tutsak diyeceğim” (Balaban,1969:48).

Ressamın böyle bir paylaşım yapma sebebi kendisine yapılacak olan yorumların kestirimidir. Çünkü desenlerinin içeriği yine aşına olunan öküz, saban ve köylü üçlemesidir (Bkz. Resim 43).



Resim 43. Balaban, *Karasabana Ters Koşulu Öküzler*, 1967, Duralite Pres KÜYB

Tüm bu tarımsal yenilenme hareketleriyle birlikte motorlu tarım araçlarının Anadolu topraklarında kullanılmaya başlanmasına kadar, köylü karasabana mahkûmdur, tutsaktır. Bu mahkûmluğundan kurtulmasının bedelini de işinden, yerinden, yurdundan ayrılmasıyla öder (Bkz. Resim 44). Balaban bu konu hakkındaki duygu ve düşüncelerini Ankara Fikir Kulüpleri Federasyonunda yaptığı konuşmada şöyle dile getirir:

“Karasabanın, sade kulpuna yapışanları ve ona koşulan öküzleri tutsak etmediğini, bütün Türk halkını tutsak ettiğini söylemişim. Karasabanın, halkımızı tutsak ettiğini altı ay öncesi bulup söylediğim halde, o zamandan beri resimlerime uygulayamıyordum şimdi sözünü ettiğim bu kuramı. İşte şimdi karasabandan gelen tutsaklığın, bir biçimlenişi baş göstermektedir bu resimde.” (Balaban,1969:49)



Resim 44. Balaban, *Göç*, 1971, Karakalem.

Balaban, bu döneminde Anadolu kadınının tutsaklığına da değinir. Bu konuyla ilgili düşüncelerini şu şekilde kaleme alır: “Tutsaklık kavramını ağırlık tanımına bağladıktan sonra, hemen bir ana deseni çizdim. Ülkemizde en çok kadınlar tutsaktı çünkü. Kurşun kalemle çizildiği halde bu desen, kayadan oyulmuş hissini veriyordu.” (Balaban,1969:55)

Balaban resimlerinde, özellikle kadın ve çocuk figürlerinde görülen duygu aktarımının gerçekçiliği dikkati çeker. Anadolu için kadın kavramı, hem analıktan gelen kutsiyet hem de hane içinde döngüyü sağlayan başlıca etken olması açısından erkekten farklı bir konumdadır. Çocuk da ananın bir parçası, onun bir tamlayanıdır (Bkz. Resim 45).

Diğer yandan, çocuk imgesi de Balaban resimlerinin temel taşlarındandır. Çocuk, ailenin mirasçısıdır. Erkek çocuk tarlayı sürecektir, karasabanın kolunu babasından devralacak olmalıdır. Kız çocuk, anasının nakışlarına hayallerini nakşedecek, ana olup aş pişirecek olmalıdır. Fakat en derin anlamıyla Balaban resimlerinde çocuk, umuttur. Dilediğince koşup oynayıp, ağaca çıkacak olmalıdır. Yetişkinliğe kadar özgürlük kavramına gerçek anlamda tek sahip olmalıdır (Bkz. Resim 46).



Resim 45. Balaban, *İsimsiz*, 1971, Karakalem.



Resim 46. Balaban, *İsimsiz*, 2001, Karakalem.

Özgürlük Dönemi (1973-1975)

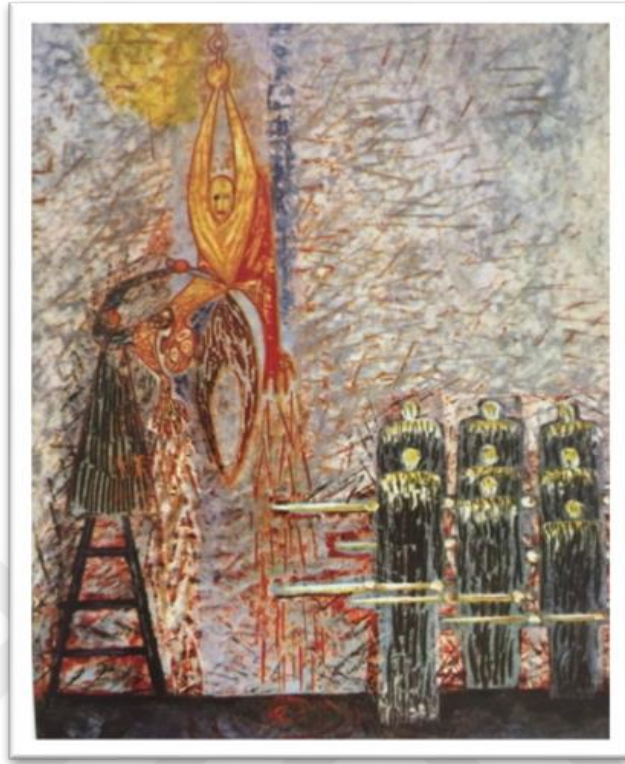
Bu dönem resimleri, adını aldığı özgürlük kavramıyla özdeştir. Sadece çocukların sahip olduğu özgürlük, bu sefer Anadolu halkına da bahşedilir. Köylü, kendisini ağır-aksak hale getiren yanında oyuncak gibi kaldığı karasaban tutsaklığından kurtulduğunu müjdelir. Nitekim karasaban tutsaklığı bu kez yerini kent tutsaklığına bırakır. Bu durum sonucunda da kentlerde yasal olmayan gecekondulaşma oranı gittikçe artar. Her ne kadar karasaban terkedilip sardığı zincirler kırılrsa da köylü üzerindeki etkisini çabuk yitirmez. Balaban, artık yönünü kente çevirmiş olan köylünün gözünden karasabanın değerini şu şekilde anlatır:

“Zaten köylümüzün koştugu karasaban; toprağı eşse ne olur? Öyleyse öküzlerin ayakları, yere değmiyor sayılır. Zaten günün birinde toprağı eşemeyen bu küçülmüş araç, bir kenara atılıp müzelerde çürüyecektir. Ama binlerce yıl hükmünü yürüten bu somut varlık, soyut bir kavram olarak insanların düşünde daha yıllarca birer nakış gibi öylece duracaktır. Bundan ötürü bizim halk, düşündeki soyut bir anyı, somut bir nakış olarak put gibi duvarlarında görmek ister. İşte böylece bende halkımızın yaşantısının resmini yapıyorum sayılır.”
(Balaban,1969:58-59)

Balaban, özgürlük teması altında Anadolu’nu manevi değerlerini araştırma ve yorumlama işine de girer bu dönem. Köylüye, özgürlük ile gelen mutluluk, sevinç ve umut kavramları; şiirler, türküler, destanlar ve masallar ile bütünleştirilir. İnsanın büyüklüğünü ve ulviliğini kanıtlayan başta Köroğlu, Keloğlan, Nasreddin Hoca, Şair Nesimi gibi halka mal olmuş kişileri birer nakış ve rölyef içinde (Köksal,1976:26; Balaban ve Bilgin,2009:225) Balabanca yorumlar (Bkz. Resim 47).

Özgürlük temasına uygun olarak bu dönem resimlerinde renklerin daha canlı ve daha yumuşak olduğu görülür. Figürlerde görülen keskin hatlar da yerini daha sakin renk geçişlerine bırakır. Bu dönem, Balaban tarzına bakır dövmeleri andıran bir de kabartma tekniği(Köksal,1976:26; Balaban ve Bilgin,2009:225) eklenir. Balaban ve Bilgin (2009:28) Balaban resimlerinin tarihselliğini şu şekilde yorumlar:

*“Tarihsel doku değeri;
Belgesel, yaşamsal, biçimsel değer taşıyan formlar ve özgün kompozisyon inşa anlayışına sahip resimler Türk resmi olma konusunda doğal olarak önem ve değer kazanır. Bedrettin bizimdir. Hoca Nasrettin biz, Hz. Ali biziz. Türk’e özgür bir yorum. Kurgu-inşa Balaban’dır; değerlidir.”*

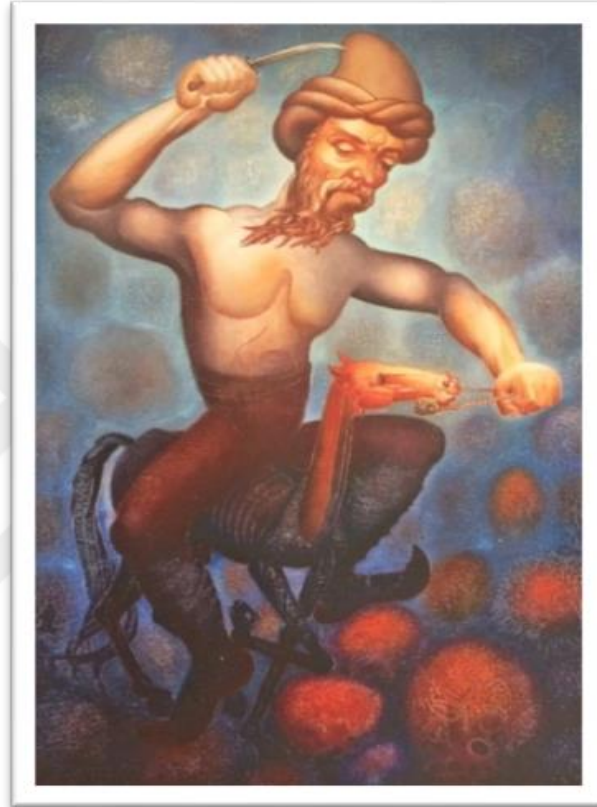


Resim 47. Balaban, *Nesimi*, 1967, Duralite Pres KÜYB

Anadolu'da halk edebiyatının gelişimi, bir nesilden diğer bir nesle sözel olarak anlatılmasıyla varlığını korur. Masallar ve efsaneler, bazen bilinmeyen bir dünyada ve bilinmeyen bir zamanda geçebileceği gibi; bazense bilinen bir kahramanın bilinen bir düşmanı, içinde bulunulan zamana çok yakın bir tarihte yenmesini konu alır. Doğaüstü olayları da barındıran bu sözel anlatılar, temelinde insanlara mesaj vermesi kaygısı taşır. Cesaret ve iyiliğin her zaman kötülüğü alt etmesi, keskin bir mizah anlayışının cehaleti yenmesi ve gerçek aşkla tüm engellerin aşılabileceği düşüncesi bu anlatıların insanlar üzerinde bıraktığı başlıca psikolojik etkilerdir. Balaban'ın yönünü halk masallarına, destanlarına ve efsanelerine çevirmesi; Anadolu'yu oluşturan manevi unsurları Anadolu'nun gerçek sahiplerine hatırlatmak istemesinden kaynaklanıyor olabilir. Aynı zamanda kendi öz kültürünü ve değerlerini bırakarak Batı hevesine kapılan Türk resim sanatının yanlış gidişatına, Balabanca bir tepki verdiği yorumu da yapılabilir.

Balaban'ın 1973 yılında yaptığı Köroğlu tablosu, konu olarak halk edebiyatını yorumlayarak tuvallerine aktardığı ilk tablolarından birisidir (Bkz. Resim 48). Bu tablonun üslubuyla ilgili olarak Balaban'ın şu sözleri dikkat çeker:

“Ben, ata göre insan resmi yapmıyorum. İnsana göre at yaparak, tablomu donatıp geliştiriyorum. Ben, insanın gücünü göstermek için Köroğlu’nu seçtim. Kocaman Köroğlu figürünün altına da ufacık bir at koydum. Hâlbuki Köroğlu’nun masalında Köroğlu’nun atı dağdan dağa ulaşır. O zaman attı önemli olan, şimdi değil.”
(Tanaltay,2009:48-49’dan aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:262-263)



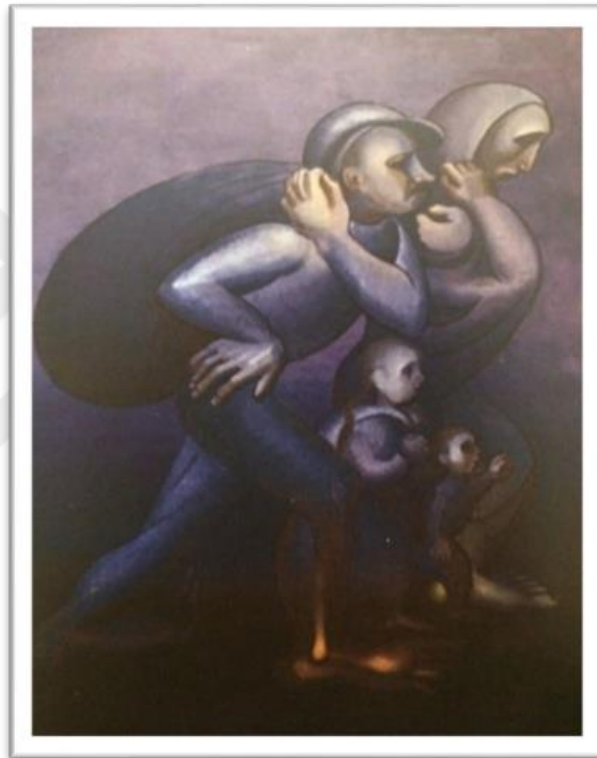
Resim 48. Balaban, *Köroğlu*, 1973, Suntaya Pres TÜYB

Genel bir yorumla bu dönem resimlerinin temelindeki öz fikir, yaşanan toprağın zenginliğinden gelmektedir. Anadolu’ya ev sahipliği yapan tüm medeniyetler, kültürler, gelenekler ve manevi değerler Balaban resminde yeniden can bulur. Kendi yaşantısından ve toprağından örnek alan Balaban, bu sayede resminde her defasında biçimsel olarak yeniden türer.

Çileli Dönem (1976- 1982)

Bu dönemin çıkış noktası, köyden kente göçün etkileridir. Anadolu’nun merkezinde tarım ve hayvancılıkla uğraşan köylünün, kent merkezinde kapitalist

sistemin dayattığı iş kollarında bastırılması ve bunun sosyal yönden toplum hayatına yansması Balaban resminin konusunu oluşturur (Bkz. Resim 49). 1973 yılında açılan İstanbul köprüsüyle Türkiye’de sanayi İstanbul’un kuzeyinde gelişmeye başlar. Fabrikaların artması, Anadolu halkının iş umutlarını da arttırır. İstanbul, bu dönemde hızla göç alırken çarpık kentleşmeyle de kendi demografik yapısını kökünden değiştirecek bir süreç içine girmiş olur.



Resim 49. Balaban, *Göç*, 1979, Duralite Pres TÜYB.

Öte yandan Türkiye siyasi tarihine bakıldığında, yetmişli yılların siyasal bunalımları, ekonomik çöküntüsü, toplumsal bölünmeleri, şiddet olayları ikinci bir darbeye neden olur (Madra,2005). 12 Eylül 1980’de yapılan askeri darbeye baskıcı ve kuralcı bir anlayışla Türkiye yönetilmeye başlanır. O yıllarda sınıfsal olarak bir de orta sınıf kavramının oluşması; kente göç eden kırsal kesimin ötekileştirilmesinin önünü açar. Tüm bunların yansması, sanatın bütün kollarında görülür. Madra’ya (2005) göre:

“80’li yılların başında konu resimdir ve sorunlar resim çevresinde odaklanmıştır; ancak değişimin öğeleri de belirginleşmiştir. Bir kuşak çatışması değilse bile değişimi söz konusudur. Sanat nedir, gerekliliği nedir gibi sorular sıklaşmıştır. Batı’dan gelen etkiler sorgulanmaya, Batılı sanatçıların tavırlarını açıkça benimseme ve örnek alma başlamıştır. Yakın geçmişle bağları koparma, uzak geçmişe yönelme isteği vardır. Yapıt üretimi gelenek/yenilik, koruma yenileştirme, kitle kültürü/yüksek sanat, ilerleme/tepki, sağ/sol, ussallık/usdışılık, geçmiş/gelecek, modernizm/gerçekçilik, soyutlama/temsiliyet, avangard/kitsch gibi karşıtlıkların gerilimi içindedir; alışlagelmiş çözümlerden uzaklaşmış, kesin tercih yapma diye bir zorunluluk ortadan kalkmaya yüz tutmuştur.”

Balaban resmine dönüldüğündeyse, hiçbir ikilem veya etki altında kalmadan özgün üslubunu aynı şekilde devam ettirdiği görülür. Fakat mevcut hükümetin özgür düşünceye ket vurarak sanatı baskı altında tutması, Balaban sanatında kafes temalı resimlerin oluşmasına yol açar. Yedi farklı kafes temasına sahip olan bu serinin tamamı -Kendimli Kafes hariç-1981 yılına tarihlidir. İsimler, alfabetik olarak şöyle sıralanabilir: Kendimli Kafes (Bkz. Resim 50), Mavili Kafes, Mumyalı Kafes, Sarılı Kafes, Üç Katlı Kafes, Yeşilli Kafes, Zincirli Kafes. Bu seriyle Balaban, dönemin politik anlayışına bir eleştiri getirmeyi amaçlamıştır yorumu yapılabilir.

Öte yandan figüratif resimlerinde; figürlerin yüzlerinde saklı dramı, gözlerindeki yaşamı sorgulayan ifadesi anlatım bütünlüğünü yitirmeden durur (Köksal,1984b; Köksal,1990:5-7; Balaban ve Bilgin,2009:234-235). Her ne kadar seksenli yıllarda sanat figüratif/soyut kavramlarından farklı bir boyuta evrilse de (Yılmaz,2009:291; Uzun,2014:55) Balaban, sanatında Batı etkisine hiçbir şekilde kaymaz.



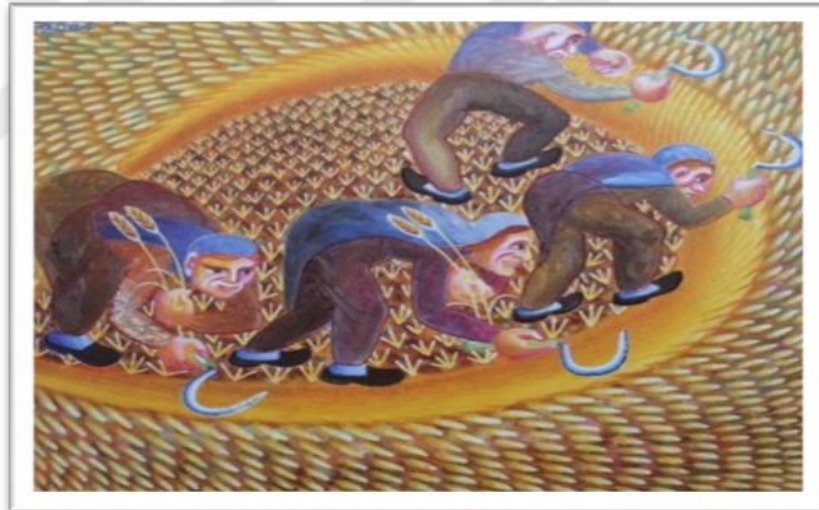
Resim 50. Balaban, *Kendimli Kafes*, 1980, TÜYB.

Tüm engellere, baskılara, yıldırma politikalarına rağmen, Balaban her şekil ve biçimde kendini tuvallerinde anlatmayı ve yansıtmayı başarabilen bir sanatçıdır.

Balaban sanatının, omurgasını oluşturan yedi dönemin haricinde, ara dönemlerde çalıştığı bazı temalar da dönemlerin geçişindeki bütünselliği sağlar. Çileli dönemin uzantısı olan ve kaldırım taşlarının günümüz Türkiye’indeki siyasal, toplumsal yüzünü anlatan *Kaldırımda Dolaşanlar* dizisiyle, Balaban taşlar ve insanlar arasındaki bağı anlatmaya girişir (Bkz. Resim 51). Üslup olarak mozaik tarzında işlenerek taş etkisi verilmeye çalışılan arka plan dokusu, renklerin yumuşaklığıyla ortaya çıkan masalsi etki ve figürlerin yüzlerindeki azim ve umut ifadesi; bu tema resimlerinde görülen belli başlı özelliklerdir. 1977 yılında oluşturduğu *Üretenlerin Suretleri* temasıyla Balaban; tarımsal üretime ve bu üretimin başını çekerken yarı aç yarı tok durumda kalan Anadolu köylüsüne dikkati çekmek ister. Tarlayı, harmanı ve ekini temsil etmesi açısından da sarı renk ve tonlarına arka planda yer verir (Köksal,1984b; Balaban,1990:5-7; Balaban ve Bilgin,2009:234-235)(Bkz. Resim 52).



Resim 51. Balaban, *İki Gurbetçi*, 1976, TÜYB



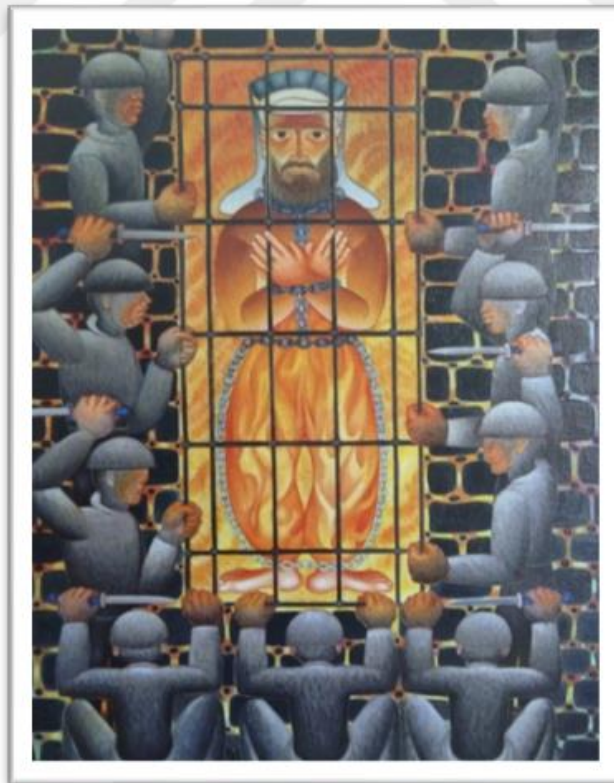
Resim 52. Balaban, *Ekin Biçenler*, 2004, TÜYB.

1978 yılında *Atalarımızın Suretleri* dizisiyle beraber Balaban, coğrafi yönden Anadolu'nun sahip olduğu konumla gelen zengin medeniyetleri ve değerleri gün yüzüne çıkarır. Bu dönemle beraber Balaban resminde anlatım biçimi masalsı ve mitolojik bir türe dönüşür. Özellikle 1981 yılında *Anadolu Erenleri* temasıyla, Hallacı Mansur, Pir Sultan, Yunus Emre, Nasreddin Hoca gibi Anadolu değerlerine resimlerinde yer

vermesi, Türk sanatındaki milli kültür/milli değer anlayışının belkemiğini oluşturur (Bkz. Resim 53) (Bkz. Resim 54).



Resim 53. Balaban, *Şeyh Bedrettin ve Kulları*, 1981, TÜYB



Resim 54. Balaban, *Hallacı Mansur*, 1981, TÜYB.

1982-1985 yılları arasında yeni bir tema oluşturur Balaban. Adını *Bereket Anaları* ve *Çocuklarımızın Sevinci* koyduğu bu dönemde, masalsi bir etkiyle Kibele ve Bereket Tanrıçalarının doğurganlığıyla bütünleşen Anadolu kadınının, toprağı verimle işlemesini konu alır. Oluşturduğu oyma-çizim yöntemini kullanarak 1984 yılında adlandırdığı *Yaşam Kavgası* temasıyla, bu kez doğa ananın insanı nasıl hem aciz bırakıp hem de bolluk ve bereket ile ödüllendirdiği fikriyle resimlerini tasvir eder (Köksal,1984a; Köksal,1990:78; Balaban ve Bilgin,2009:236).

İlk dönem tablolarında görülen keskin hatlar, acıyla karışık hüzünlü ifadeler yerini zaman içinde yumuşak geçişli renklere, azimli yüzlere ve masalsi bir anlayışa bırakır. Kendi içinde bütünleşen bir anlayış söz konusu olduğundan, Balaban resimleri temelinde birbirinin devamını oluşturan sınırsız sayıda desenlerden oluşur. Köy hayatıyla tutsak olan ve yoklukla baş başa bırakılan Anadolu insanına, göçtüğü kent içinde yitmemek için özünü hatırlatacak simgeleri tuvale yansıtır Balaban. Geçmiş ile bugünü harmanlayarak, geleceğin taslağını oluşturur. Özsezgin'in (1976:27) Balaban'ın sanat anlayışına dair yaptığı yorum ise Balaban'ın sanat anlayışını özetler niteliktedir:

“Balaban, kendine özgü çizgileri daha da kalıcı kılmanın yollarını araştırıyordu. Araştırmaları, salt renge ve çizgiye bağlı kalmıyordu. Değişen biçimlerle birlikte, o biçimlere Balaban üslubunda eşlik edebilecek işçilik deneylerini de titizlikle uygulamaktan geri kalmıyordu. Tutkallı, özenle resim yüzeyine yerleştiriyor, sonra bunların üzerini gene kendine özgü açık koyu farklarıyla kapatıyordu. Böylece ortaya, hem resim olan, hem de resim aşan bir şeyler çıkıyordu.” (Balaban ve Bilgin, 2009:226)

Genel bir değerlendirmeye, tüm bu dinamik dönemlerle beraber Balaban resmi de tempolu aynı zamanda sürekli olan bir dönüşüm içerisindedir. Yaşamdan alınan kesitlerin yanında, tarihsel dokusunu bozmadan yansıtılan değerler ve kişilerle Balaban, Anadolu'nun sesi olmaya devam eder. Modernizmin ve soyut anlayışın Türk resminde kendini göstermeye başlaması, Balaban resmindeki gerçekçilik anlayışının önünü kesemediği gibi aksine daha çok benimsenmesini sağlar. Balaban ve Bilgin'e (2009:30) göre: “Balaban'ın tümüyle soyut sanata karşı oluşu en moda olduğu dönemlerde bile soyuta yönelmeyişi, kapılmayışı düşünsel olarak katılmayışındandır; kökten reddedişinden kaynaklanır.” Balaban bu toprakların ressamıdır ve öyle de kalmaya devam edecektir.

5.3. İbrahim Balaban'ın Resimlerinin Konuları

Balaban resmini, anlamak ve irdelemek için öncelikle Balaban'ın gördüğü ve algıladığı şekilde görmek gerekir hayatı. 'Anadolu ressamı' olan lakabının hakkını verip resimlerinde Anadolu'yu en saf ve en gerçek şekilde resmetmeyi amaçlar. Öyle ki Balaban resimlerinin konuları kendi hayatından sahneler içerdiği gibi, dönemsel olarak da birer Türkiye portresidir.

Balaban için Anadolu insanı; sadece köy ve mezralarda kızgın güneşin altında ekin biçen köylü değil; aynı zamanda büyük şehirde ay sonunu düşünen bir memur, karın tokluğuna çalışan bir işçi, üniversitede okuyan bir genç, bazen de çocuğuna elindekiler yettiğince bakmaya çalışan bir anadır.

Köy hayatının içinden gelen ve bunu her fırsatta dile getiren Balaban için, Anadolu toprağı hem köylü hem de kentli için bir nimettir. Toprağın bereketi, köylünün ona gösterdiği emek ile doğru orantılı olduğundan, tuvallerinin başrollerinde yine en büyük payı emekçi köylüler alır. Kemal Sülker, Balaban'ın 1953 yılında açtığı ilk sergisinin ardından sanatçının sözlerini şu şekilde aktarır:

“Ben köylüyüm! Köylünün, işçinin zevki nedir? Minyatür, nakış ve kilim unsurlarından işe başladım. Resimlerime, tablolarıma bazen prensip olarak; bazen de doğrudan doğruya bu unsurları koydum. Benim fikrimce her tabloda bütün sanat kaynaklarından istifade edecek unsurlar bulunmalıdır. Hiçbir janrı inkâr etmemek hepsinden faydalanmak lazımdır. Tablo, neyi hazmediyorsa, ona o verilmelidir. Bir tablonun konusu, kendi şeklinin ne olması gerektiğini anlatır.”
(Aktaran Köksal,1990; Balaban ve Bilgin, 2009:157)

Balaban resimlerinde, Anadolu'nun bu zengin kültürü, kendi resimlerinde başka bir konuya gerek duymadan eserin ana çerçevesini oluşturmaktadır. Eserler, izleyenle arasında güçlü bir iletişim kurmadan toplumca kabul görmezler. Balaban da bu iletişim ağının en önemli unsuruna tablolarında yer verir: Toplumun kendisine.

Sadece köy ve köylüyü çizen bir ressam olarak itham edilmesine karşı, sanat anlayışında hem konu hem de teknik olarak tekdüzeliğe asla yer vermez Balaban. Belirli aralıklarla resimlerinde görülen değişimler ve arayışlar, kendisine bu tür ithamlarda bulunanlara karşı aldığı bir tavidir. Temelde yedi dönemden oluşan ama kendi içerisinde de çeşitli dönemlere ayrılan üslubuyla, köylüyü resmeden çağdaş ve modern bir ressamdır Balaban.

Diğer yandan Türk resminin tarihsel kökenine inildiğinde, Osmanlı'da gerileme döneminden itibaren Batılılaşma kisvesi altında toplumsal ve kültürel alanlarda ciddi bir değişim içine girildiği dikkate çarpar. Bu Batı hayranlığı neticesinde Türk resmi, uzunca bir süre kendi topraklarından uzaklaşarak ne tam olarak Batı'yı ne de tam olarak Doğu'yu temsil eder hale gelir. Fakat Cumhuriyet'in ilk yıllarıyla birlikte resim sanatında görülen kendi yönünü bulma çabaları, 1970 yılı ve sonrasında da kendini gösterir (Özpınar,2016:15).

Yine Cumhuriyet ile birlikte Türk topraklarında görülen yenileşme ve değişim hareketleri, toplumun her kademesinde kendini tanıma ve algılama şeklinde cereyan eder. Hayranlık duyulan Batı'nın tarzı alınıp milli değerlerle yoğrularak izleyiciyle buluşturulur. Fakat buna rağmen, Anadolu'nun yol geçmeyen ve kendi haline bırakılmış olan köylüsü için modernleşme kavramı havada asılı kalır. Büyük kentlerin ayakta durmasını sağlamak adına, ekilip biçilen toprağın mahsulü ilkel karasaban ve zayıf öküzlerin emeğiyle hazırlanır.

Balaban resminin ana teması olan köy terminolojik olarak; "Yönetim durumu, toplumsal ve ekonomik özellikleri veya nüfus yoğunluğu yönünden şehirden ayırt edilen, genellikle tarımsal alanda çalışılan, konutları ve öteki yapıları bu hayata uygun yerleşim birimi" anlamına gelir (TDK,1994:478). Köyde yaşam, güneşin doğuşuyla başlar. Hayvanları otlatmak için verimli arazilere doğru sabahın erken saatinde yol alır köylü. Ardından tarlası, tıpkı küçük bir çocuk gibi kendisiyle ilgilenilmesini bekler. Köyde yaşamak güç ister, emek ister, sabır ister. Kış için yemek hazırlığı, yaz içinse kuraklığa karşı önlem almak gerekir. Kadınlar içinse daha zordur köyde yaşamak. Hayat döngüsünün neredeyse tamamı kadınların emeğiyle sağlanır. İnsanın, doğa karşısındaki acizliği ve küçüklüğünün kanıtına köy yaşamında rastlanılır.

Fiziksel veya toplumsal etkenler görülmediği müddetçe, köylü toprağını bırakmaz. Fakat ne yazık ki, Türkiye'de ellili yıllardan itibaren görülen sanayileşmenin, köy ve köylüye olan etkisi büyük olur. Gelişmiş kentlere yapılan göçle, köyde işleyişin bozulmasının yanı sıra kentlerde de onarılamaz bir kültür karmaşası ortaya çıkar. Köylü, kente alışamaz; kentli de köylüyü kabul etmez. 1953 yılında açtığı ilk sergisiyle Balaban, işte tam da böyle bir ortamda sesini duyurmaya ve dikkati üzerine çekmeye başlar. Toprağını özleyen fakat aş kapısını bırakıp da kentlerden ayrılamayan köylülere,

kendi benliklerini ve kimliklerini iade eder. Melih Cevdet Anday, *Balaban'ın ilk Sergisi* başlığı altında Akşam gazetesinde şu şekilde yazar:

“Sergideki resimlerin düşündürdüklerinden biri de şu: Çabalamaktan hepsi bitkin, çoğu pırtılara bürünmüş, koyu bir yoksulluk içinde görünen insan kalabalıkları seyredene hiç de umutsuzluk vermiyor. En çok yürek parçalayan konularda bile Balaban, sevinç, umut öğelerini araya katmasını bilmiş. İbrahim Balaban, resim dünyamıza taptaze bir hava getiriyor. Özsüz, konusuz, salt çizgiden, renkten kurulu biçimcilik akımına karşı koyması, stilizasyonda hayat ölçüsünü bir an unutmaması onun belki en büyük başarısıdır.” (Aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:158)

Sanat çevrelerince tekrara düşülen resimler olarak eleştirilen Balaban resmi, aslında köylünün hiç kaybetmediği umudu farklı açılarla izleyene sunar. Dram da vardır Balaban'ın fırçasında, aşk da (Bkz. Resim 55).



Resim 55. Balaban, *Belciler*, 2000, TÜYB.

Can Yücel, Balaban resimlerinde görülen umut temasına olan vurgusunu, 1953 yılında Yeditepe dergisinde *Balaban'ın Dünyası* başlıklı yazısıyla şu şekilde gündeme taşır:

“İşin hikâye yanıyla oyalanmadan seyirciyi gerçeğin taa göbeğine götüren resimler. Bu bakımdan ona gerçekçi realist demek bile yanlış. Onda Makal'ın gerçeği iğneyle kuyu kazarcasına eşelemesi yok. Dağın etrafında gezdirmeden sizi, doğruca madenin damarına indiriyor. Bildiğimiz, bilmediğimiz, yönleriyle Anadolu köyü, Anadolu köylüsünün askerliği, hastalığı, sağlığı, erkeği, dişisi... Şehirden kasabadan ne bileyim örneğin sokaktan hiç mi hiç söz açmıyor. Sıska öküzler, at leşleri, gağırması çıkmış köpekler, kötü kötü süzülen kuşlar, gözlerinize

ürkek ürkek bakan ha kaçtı ha kaçacak ceylanlar. Ama bütün bunlar Balaban'ın resimlerine öylesine yerleşiyor ki bu kahrolmuş yığın sonuna kadar, kahrolmaya yargılı olmaktan çıkıyor. Topunu bağrında eriten, gücünü umuttan olan bir gerçek duygusu içinde Balaban'ın dünyasına, dünyayı adam etmek için didinenlerin dünyasına doğru kalkınmaya başlıyor.” (Cılızoğlu,1967:38; Balaban ve Bilgin, 2009:160,164-165)

Köy ve köylü teması, Balaban resimlerinden önce ve aynı dönemde de Türk sanatçılar tarafından tuvallere aktarılır. Bu ressamalar; Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Nurullah Berk, Neşet Günel, Turgut Zaim, Nuri İyem, Orhan Peker, Turan Erol, Nedim Günsür, Mehmet Pesen, Hüseyin Yüce ve Mustafa Esirkuş'tur. Fakat bütün bu sanatçıların üslupları ayrı ayrı ele alındığında, hem yapısal hem de kurgusal olarak Balaban resminden ayrılan yanları keskinleşir. Buradaki söylemin sebebi, bir karşılaştırmadan ziyade Türk resminde görülen farklı yorumlama şekillerinin çokluğudur.

Adı geçen sanatçılar arasında, resimsel betimleme açısından Balaban ile en çok paralellik gösteren sanatçı Neşet Günel'dir denebilir (Bkz. Resim 56) (Bkz. Resim 57). Hanay'a (2009:146) göre:

“Onun resimlerinde çorak topraklarda sert güneşin altında çalışan köylüler, işçiler söz konusudur. Tarlada çalışan köylüleri, işçileri traktör biçerdöver gibi teknolojik araçları kullanmazlar. Çünkü burada anlatılmak istenen fakirlik, zor şartlar altındaki salt yaşam, bu yaşamın zorluğudur. Bu zorluğun içinde alın teri, emek yansıtılırken, yaptığı işin zor şartlarını belirtmek ve yüceltmek için ele formlarını büyütürken, toprağa sağlam ve güçlü basan ayak formlarını da gerçeğe göre daha büyük tasvir eder.

(...)Figürlerinde el ve ayakların abartılması vermek istediği ifadenin, bunun altında yatan toplumsal gerçekçiliğin, toplumsal oluşumların vurgusudur.

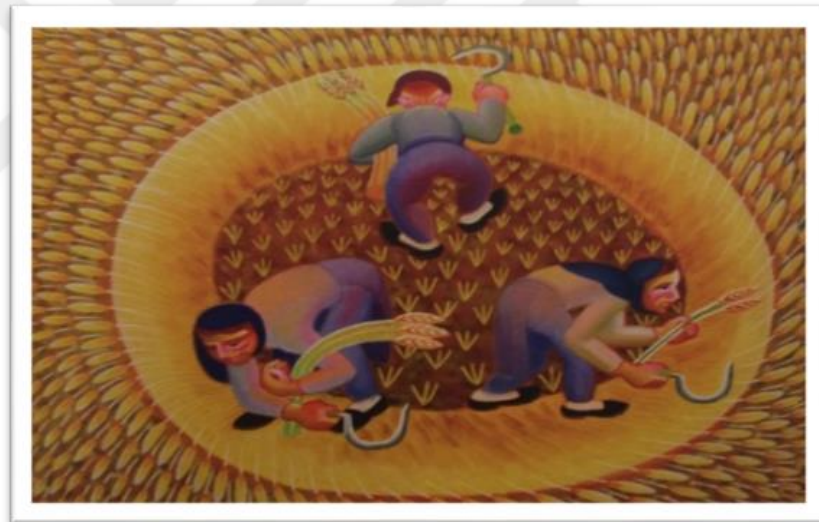
(...)Ele alınışında ifade ve derin kavramlar yüklü olup yalnızca köy yaşamı ve doğası olmaktan çıkıp bu insanların ruh hallerini, sıkıntılarını, hüznlerini, endişelerini, dertlerini yansıtır. Günel'in resimlerinde köy doğası ne şiirsel, ne yöreseldir, o yaşam gerçeğini ve bu gerçeğin içinde yaşanılanı dramatize etmeden profesyonel bir yaklaşımla görselleştirir.”

Yine Hanay'ın (2009:164), Balaban resmi hakkında yaptığı yorumla da bu paralelliğin kilit noktasına değinilmektedir:

“Çıplak ayaklarıyla yere basan bu figürler, ayak formlarının abartılmasıyla Neşet Günel'in resimlerini ve toprağa sağlam basan güçlülere dayanan, anıtsal nitelikli insanların anımsatır. İnce kıyafetleriyle üşüyen köyden büyük umutlarla göç edip, aradığını bulamayan bir hayal kırıklığı ve pişmanlık sezilir.”



Resim 56. Neşet Günel, *Başakçılar*, 1984. TÜYB.



Resim 57. Balaban, *Ekin Biçenler*, 2003, TÜYB.

Verilen her iki resim de yorumlandığında, Balaban resminin Günel resmine göre daha fantastik bir anlayış taşıdığı görülür. Yine değinildiği üzere tıpkı Günel resminde olduğu gibi, Balaban resminde de eller çalışmaya ve emeğe dikkat çekilmesi açısından iri ve güçlü çizilir. Günel resimlerinin soluk ve kasvetli realist havasına karşı, Balaban resimlerinin renkleri fantastik anlayışa uygun olarak daha canlıdır. Balaban figürlerinin ifadelerinde Günel figürlerinden farklı olarak acıyla beraber bir de umut bulunur. Günel resmindeki hareketin figüratif olarak sağlanmasına karşı; Balaban resminde hem

figüratif hem de ekin ve orakların yönleriyle birlikte bir sonsuzluk etkisi sağlanır. Her iki resimde de görülen sağlam desen anlayışıyla birlikte resimdeki gerçekçilik vurgusu izleyene geçer. Esas olarak Balaban resminin ruhunu oluşturan umut duygusu hakkında Hasan Hüseyin de Yön Dergisi'nin 23 Ocak 1963 yılında basılan elli sekizinci sayısında şöyle konuşur:

“Balaban, karamsar konulara eğilmiştir. Ama bu konuların işlenişi karamsar değildir. Balaban'da umut vardır. Balaban UMUDUN resmini yapmıştır. Balaban'da her şey büyük bir kavga içindedir. Figürleri 'ağır başlı, hacimli, tesviyeden çıkmış' gibidir. Ağır aksaktır. Çünkü bizim halkımızın yaşayışı budur.” (Aktaran Balaban ve Bilgin,2009:201)

Bu konuya değinen bir yazı da Güngör Gençay'dan gelir. 1993 yılında yazdığı *Yüreğimize Kapılarını Açan Resimler* yazısıyla şu şekilde bir yorumlama yapar:

“Acı çekmiş olan insanlar, çoğunlukla bu acıları anlatır, yazar ya da çizerler. Böylece acılarını ve onun getirdiği karamsarlığı başka insanlara taşırlar. Ama bunca acı çekmesine karşın umutsuzluk yoktur Balaban'da. Acıları, yürüyen zaman içinde güzelliklerle buluşturur resimlerinde. Onları, doğallığı içinde birbirine kenetler. Birbirine özümsetir.” (Aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:253)

Tüm bu benzerlik ve farklılıkların irdelenmesinin ardından, Balaban resminde değinilmesi gereken bir diğer unsur da desenlerinin sağlamlığıdır. Bursa Hapishanesi ardından İmrallı Hapishanesi'nde kaldığı süre boyunca, sayısız miktarda desen çizer Balaban. Şer'in içindeki hayır gibi yorumlanabilen bu durum, Balaban'ın desen konusundaki ustalığının kökenini oluşturur. Öyle ki kendisi, çizdiği desenlerin toplamı hakkında şu bilgiyi vermeyi atlamaz: “O kadar çok figür çalışmışım ki, bir gün oturdum saydım; sadece bir dönem 7.000 tane desen çizmişim. Askerliğimde 250 tane resim yapmışım.”(Aktaran Bostancı,2013:115). Mehmet Ali Aybar da 1953 yılında Akşam Gazetesi'nde kaleme aldığı *Balaban'ın Resim Sergisine Gerçekçi ve Soyut Resimlere Dair* adlı yazısının devamında, Balaban'ın desenlerinin sağlamlığına şu şekilde değinir:

“Sağlamlık. Gerçi ilk tablolarında bu sağlamlık figürlerin değişmez bir denge yapacak gibi yerleştirilmesinde aranmış. Terazi kefeleri denkleştirilmesine kurulan resimler, sağlamlığına sağlamdır ama hareketsizdir de. Bu hareketsizlik zamanla insanı sıkabilir. Balaban bunu fark etmiş olacak ki, daha sonraki tablolarında, kuruş sağlamlığını başka türlü sağlamaya çalışmış: Camide, hastalarda olduğu gibi. Renklerin konuya uygunluğu... Harman tablosunu alalım; Döne döne ufalan ve ufaldıkça ışığı çoğalan bir sarı değre. Sanki güneş döven yerinin ortasına

çökmüş. Turuncudan çürük vişneye giden ve insana gölgeye çekilip dinlenme isteği veren sıcak renkler.” (Cılızoğlu,1962:47’den aktaran Balaban ve Bilgin,2009:174)

Balaban’ın ilk dönem resimlerinin konuları ile son dönem resimleri, kendi hayatının yansıması olarak tarz, üslup ve konu bakımından farklılık gösterir. İlk dönem tabloları, hem sanatsal olarak uyanış hem de kendini tanımak açısından daha iddiasız fakat sağlam bir desen anlayışıyla hazırlanır. Köy ve hapisane hayatının da kendisine kattığı farkındalığa ve gözlemlere en yoğun olarak 1941-1954 yılları arasında rastlanır. Balaban’ın kendisini resimlerle izleyene tanıttığı bu dönemin konuları arasında çoğunlukla köy yaşamı, hapisane ve askerlik (Bkz. Resim 58) bulunmaktadır. Aynı zamanda ilk dönem resimleri, Balaban’ın en çok interior (iç) mekân resimleri yaptığı dönemdir de. Balaban, 2008 yılında MIRROR Dergisi’ne şu şekilde bir açıklama yapar:

“Babamın çift sürerken resmini yaparak Türk resmini başlattım. Dedemin harmanında harman sürerken resmini yaptım. Doğum tablosunu yaparak insanların doğumlarını işledim. İlbahar tablomu çocukluğumda gezindiğim dolaştığım kırlardaki, kuşlardan, tilkilerden tavşanlardan, kertenkelelerden, tosbağalardan, ayılardan, leyleklerden esinlenerek yaptım. Bu doğa âlemini mahpushanede yaptım.” (Aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:353)



Resim 58. Balaban, *Askerler (Sivas)*, 1952, Karakalem.

Güncel durumları ve toplumsal sorunları tuvallerine taşımaya başlamasına rağmen Balaban resminde köy teması kaybolmaz. İkinci döneminden itibaren Balaban üslubu daha renkli ve daha cesur bir hale bürünür. Soyut figüratif tarz (Bkz. Resim 59) denemeleriyle birlikte kübist anlayışla (Bkz. Resim 60) harmanlanan kompozisyonlara da yer verir bu dönemde Balaban.



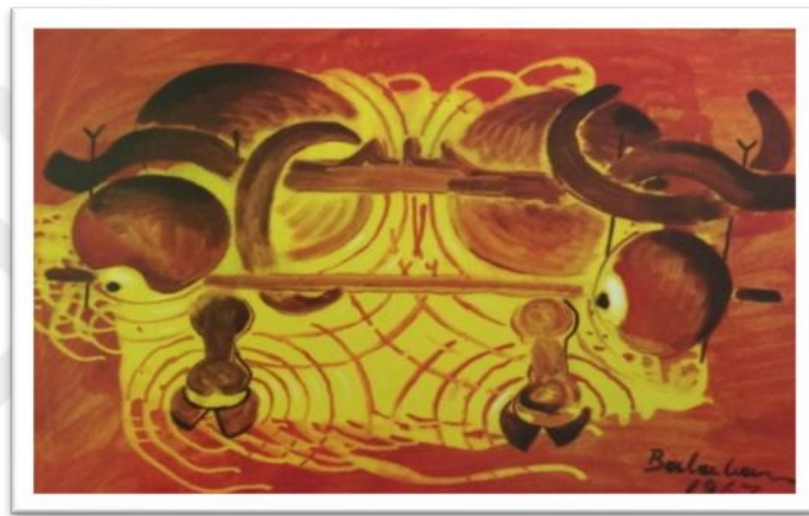
Resim 59. Balaban, *Hacca Gidenler*, 1954, Karakalem.



Resim 60. Balaban, *Kerpiç Kesenler*, 1959, TüYB.

Altmışlı yıllarla beraber üçüncü dönemine geçen Balaban resmi; Türkiye'nin siyasi durumunu hem kent hem de kırsal kesimin gözünden yansıtmaya gayreti taşır. Bu dönemin köylü ve hayvan figürleri nispeten daha cılız ve güçsüzdür (Bkz. Resim 61).

Köylü göç yollarında geleceğini düşünürken, kentler de gittikçe karmaşa dolu bir ortam içerisine sürüklenir (Bkz. Resim 62) (Bkz. Resim 63). Bu dönem tablolarında sarı, turuncu, kırmızı gibi sıcak renklerin kullanılmasıyla izleyende psikolojik bir etki bırakmak amaçlanır.



Resim 61. Balaban, *Harmanda Dombaylar*, 1967, Duralite Pres KÜYB.

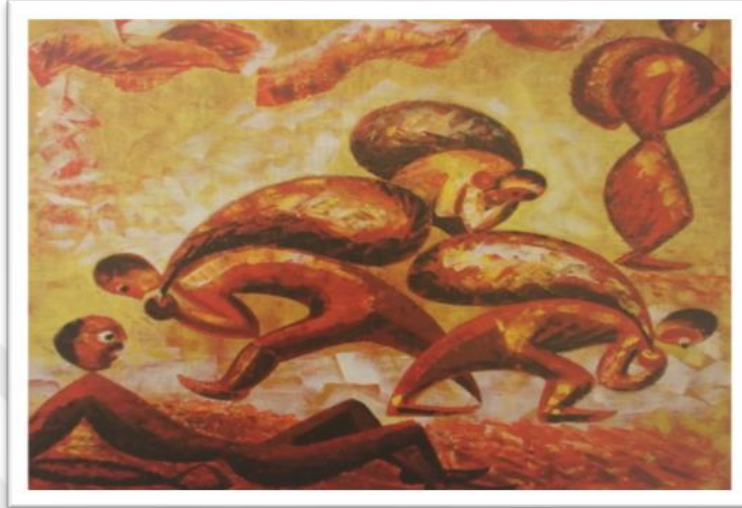
Mihri Belli, 1965 yılında *Yön Dergisi*'nde yazdığı *Balaban'ın Sergisi* adlı yazısının devamında Balaban'ın resim anlayışını şu şekilde yorumlar:

“İlk sergisinden bu yana Balaban'da büyük gelişme var. Bu ilk sergideki <mahpushane kapısı> ve <kan davası> gibi yapıtlar birçoklarına devrimci realizmin büyük Meksikalı ustaların müralleri ile kıyaslanabilecek örnekleri gibi gelmişti. O zamandan bu yana Balaban, çok kez soyut resmi andıran bir biçim deformasyonunu yeğ saymaktadır. Besbelli ki Balaban, şimdiye kadar yaptığı ile yetinmiyor ve yürekle yeni araştırmalara giriyor. Hem de çok kez, yerleşmiş kuralları yılmadan çiğneyerek.” (Aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:204)

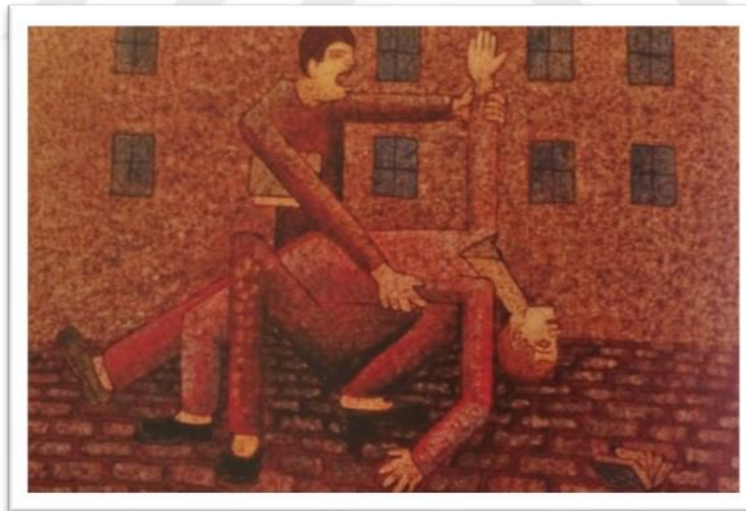
Balaban resimlerinin renklerini, 2005 yılında *İnsan Manzaraları* adlı yazısında şöyle yorumlar Süha Öztartar:

“Balaban'ın yaptığı resimlerde, hapisane kapıları ve o kapılardaki acılı gözler, kederli yüzler yok artık. Ama olanı biteni algılamak için açılmış iri gözler, okşamak ve üretmek için doğaya ve insana uzanmış eller var, İnsanlar var. Balaban'ın

tanıdığı sevdiği insanlar kadınlar var, çocuklar var, dağlar var, ağaçlar var, başaklar var, tüm bunları sevince boğan maviler kırmızılar, turuncular var.”
(Aktaran Balaban ve Bilgin,2009:303)



Resim 62. Balaban, *Gurbetçiler*, 1962, Duralite YB.



Resim 63. Balaban, *Yaralı Öğrenci*, 1976, Duralite Pres KÜYB.

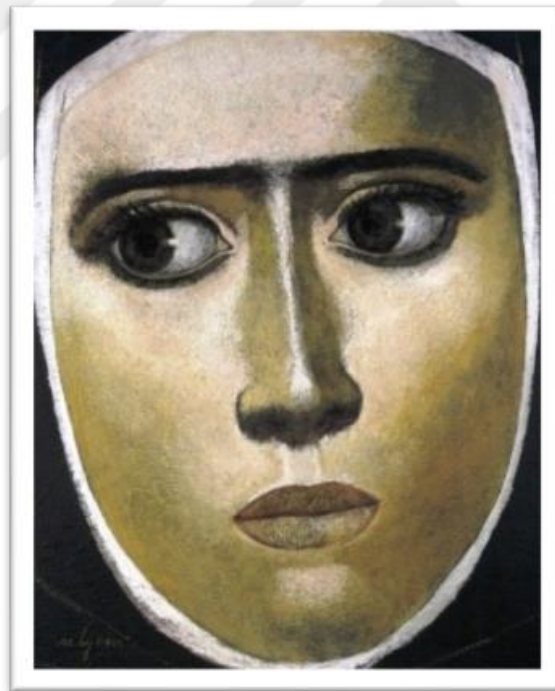
Balaban resminde değinilmesi gereken diğer bir tema, kadın ve çocuk figürleridir. Köy hayatında, bilinenin aksine evi ayakta tutan birey, kadındır. Anlığın sağladığı kutsallığın yanında; evi çekip çevirmek, aşı pişirmek, hayvanlara bakmak ve tarlayı ekmek de kadının yükümlülüğündedir. Yolu bekleyen, çocuğuna kol kanat geren,

olmayanı olduran yine kadındır. Acı, çile, hüznün ve mutluluk gibi kavramlar, yine en iyi Anadolu kadınının yüzünde okunur.

Anadolu kadını denildiğinde akla gelen bir diğer ressam Nuri İyem'dir. Toplumsal gerçekçi bir anlayışa sahip olan ressam, insana ait bütün duyguları Anadolu kadının yüzlerinden gösterir izleyene. "İyem'in kadınlarının duyguları, düşünceleri gözlerinden okunur. Yanık olsa da sesleri, şarkılarını gözleriyle söylerler." (Bender,2009:48) Hanay'a (2009:144) göreyse:

"Anadolu kadınına, bir kadının ruhunun gizemine ve onun iç acılarının bir aynasıdır, Nuri İyem'in resimleri. Buradaki portre düzenlemesinde bütün kompozisyona hâkim olan kadın başında, kompozisyon kadının iri gözlerine dikkati çekmekte ve baktığı yere karşı merak uyandırmaktadır (Bkz. Resim 64).

(...)Yaşadığı acıları, hüznüleri, hayalleri ve hayal kırıklıklarını, yaşamdan beklentilerini ve birçok duygu kadının gözlerine başarılı bir şekilde yansıtmıştır."



Resim 64. Nuri İyem, *Portre*, 1970, TÜYB

Diğer yandan Balaban kadınları da, yüzlerindeki ifadelerle izleyene bir şeyler anlatma gayesi taşır. Fakat hem anlayış hem de üslup bakımından, iki sanatçının da figürleri birbirinden bağımsız bir çizgide ilerler. Öyle ki Balaban kadınları, çoğunlukla çocukları çevresinde, sırtında ya da göğsünde olan analardır. Anasıyla birlikte tarlaya

gelip, koşup oynayan çocukların sevinci de ananın bütünlüğünü sağlayan bir unsurdur (Bkz. Resim 65) İzleyenin gözlerinin içine cesurca bakan İyem kadınlarının aksine, Balaban kadınları hayatlarına dalıp giden utangaç kadınlardır. Onların gözleri sadece çocuklarına, tarlalarına, gökyüzüne ve yollara dönüktür (Bkz. Resim 66) (Bkz. Resim 67).

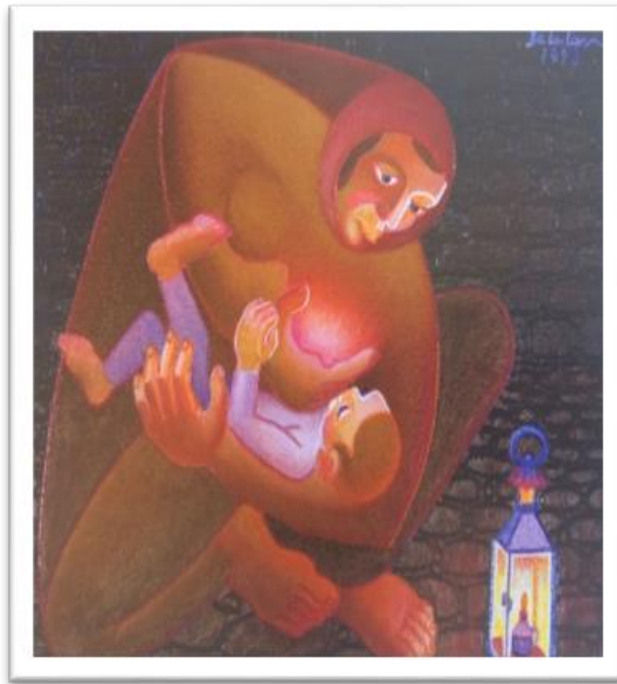


Resim 65. Balaban, *Sirtında Çocuklu Ana*, 1995, TÜYB

Tıpkı çalışan erkek figürlerinde olduğu gibi Balaban'ın kadın figürlerin de, el ve ayak uzunlarındaki orantısızlıkla, kompozisyon genelinde desenlerin sağlamlığı pekiştirilir. Kentte çalışan bireylere nispeten, köy hayatında el ve kol gücüne dayanan bir çalışma ortamı bulunduğundan resimlerin genelinde bu duruma dikkat çekilmesi amaçlanır (Bkz. Resim 68). İfadelerde ciddi bir acı olmadığı gibi büyük bir mutluluk da yoktur. Fakat yumuşak renk geçişleriyle ve fantastik bir anlayışla oluşturduğu kompozisyonlarla Balaban, izleyende olumlu duygular bırakmak istemektedir (Bkz. Resim 69) (Bkz. Resim 70)



Resim 66. Balaban, *Fenerli Ana ve Çocuğu*, 1998, TÜYB



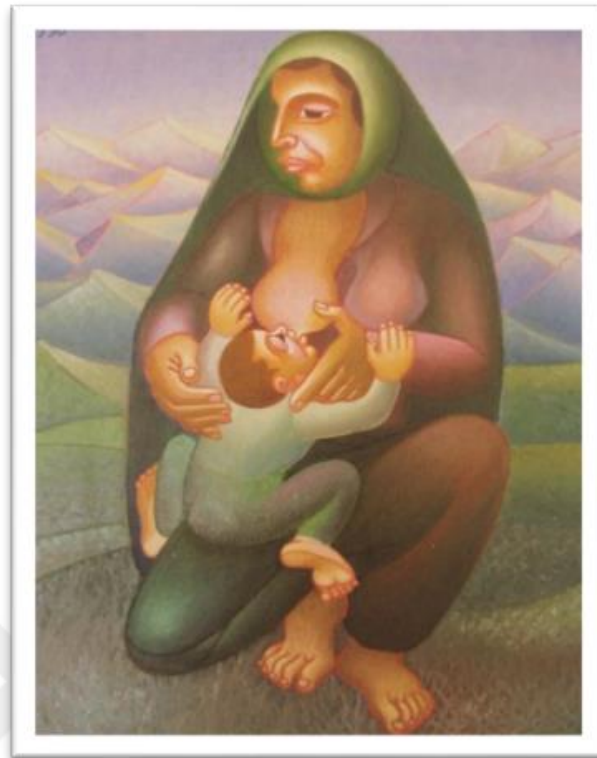
Resim 67. Balaban, *Fenerli Emziren*, 1998, TÜYB



Resim 68. Balaban, *Sirtında Demet Taşıyan*, 2006, TÜYB



Resim 69. Balaban, *Çocukları Sirtında Yürüyen Analar*, 1995, TÜYB.



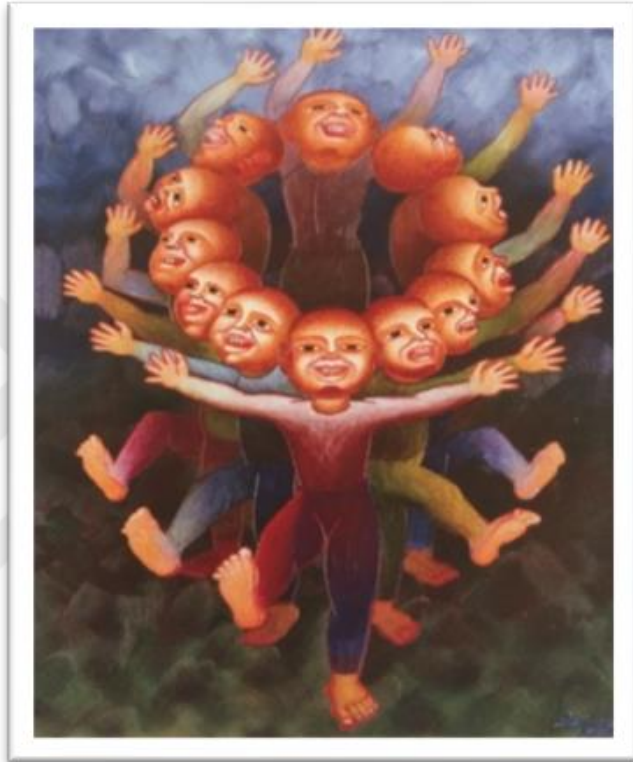
Resim 70. Balaban, *Emziren Ana*, 1996, TÜYB

Engin Turgut, 2005 yılında *İbrahim Balaban* başlıklı yazısında, Balaban resminin naifliği ve gerçekçiliği üzerine şu betimlemeyi yapar:

“Ben onun resimlerine baktığım zaman içimdeki sis kaçacak delik arıyor. Kendimi bir köy kahvesinde ruhu kirlenmemiş, kalbi sıcacık bir Anadolu kadınının elinden ayran içerken buluyorum.” (Aktaran Balaban ve Bilgin,2009:299)

Ana figüründen bağımsız olarak Balaban, resimlerinde çocuklara da yer vermeyi unutmaz. Modern hayatın içerisinde hem teknolojik gelişmeler hem de kentleşme yoğunluğu arasında kaybolan çocukların, şimdiye göre daha özgür ve daha mutlu olduğu zamanların resimlerini çizer Balaban. Köy gibi açık ve trafikten yoksun bir alanda geçirilen çocukluğun önemini bugünün kentlerinde kaybolan yetişkin bireylere de hatırlatır. Çocuk, keşfederek öğrenir. Anadolu tabiriyle: ‘Çocuk düşe kalka büyür.’ Balaban’ın çocukları; düşer, tırmanır, koşar, güler. Bir çocuğun yapması gereken her şeyi sınırsızca yapma hakkına sahiptir bu bezden yapılmış tuvalerin içerisinde. Günümüzde bir kuş sesi dahi duymadan, bir kediyi okşamadan, bir köpeğe bir kap içinde su vermeden büyüyen kent çocuklarına kıyasla, Balaban’ın çocukları doğada

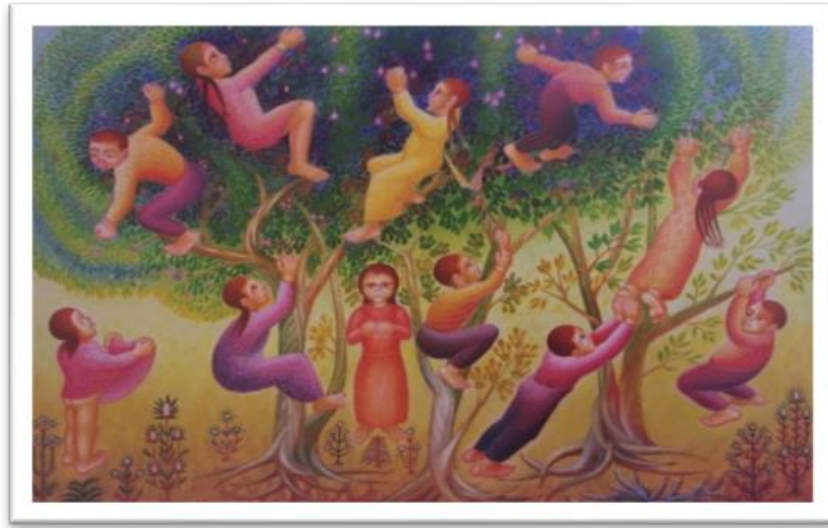
bulunan bütün hayvanlarla arkadaşır. Resimlerde kullanılan mavi, yeşil, sarı gibi renklerle, doğanın kirlenmemiş havasına kompozisyonların genelinde bir vurgu yapılır. Çocukluğuna özlem duyanlar ve gerçek çocukluğun nasıl geçmesi gerektiğini unutanlar için Balaban'ın çocukları masalsı bir dünya sunarlar izleyene (Bkz. Resim 71) (Bkz. Resim 72) (Bkz. Resim 73) (Bkz. Resim 74).



Resim 71. Balaban, *Çocukların Çığılığı*, 1995, TÜYB



Resim 72. Balaban, *Çocukların Oyun Sevinci*, 1998, TÜYB



Resim 73. Balaban, *Meyve Toplayan Çocuklar*, 1996, TÜYB



Resim 74. Balaban, *Çocukların Halayı*, 1992, TÜYB

Remzi Oğuz Yılmaz, 2005 yılında Berfin Bahar Dergisi'nde yazdığı *Zümrüd-ü Anka Üzerine bir Deneme* adlı yazısında, Balaban'ın çocuk figürlerini şu şekilde tasvirler:

“Bu yüzdendir ki Balaban resmi; ölüme resimle savaş açmaktır. Yaşananları olduğu kadar, yaşanamayanları da resim yoluyla yaşamaya çalışmaktadır. Bu yüzdendir ki; Balaban'ın çocuk konulu resimleri yaşanamamış ve boğazına düğümlemiş bir çocukluğa rengârenk ve pür neşe gibi yansıyan iç burkucu ağıtlardır.” (Aktaran Balaban ve Bilgin,2009:297)

Yine aynı yıl bu sefer Zühtü Bayar tarafından Aydınlık Dergisi'nde yazılan *Kuram Nazım'dan, Uygulama Balaban'dan* adlı yazıyla, Balaban figürlerinin dünya sanatında edindiği yere şu şekilde değinilir:

“Onun resimlerine baktığınız zaman canlı, renkli ve bebeksi, çocuksu figürlerin ta eski Mısır frescolarından başlayarak; Brueghel ve Picasso'ya değin bir yığın aşamadan geçip Escher'in uzak paradokslarına eriştiğini görürsünüz.” (Aktaran Balaban ve Bilgin 2009:311)

Bünyelerinde zorlu hayat koşullarını barındıran köyler, aynı zamanda çeşitli folklorik unsurlarla harmanlanan eğlencelere de sahiptirler. Düğünler, asker uğurlamaları, bayramlar, baharın gelişini kutlama eğlenceleri (Hıdırellez/Nevruz)... (Bkz. Resim 75) (Bkz. Resim 76) (Bkz. Resim 77) (Bkz. Resim 78). Bunların yanı sıra halkın etkileşim içerisinde olup sosyalleştiği mekânların başında; kahvehaneler, çeşme başları, köy meydanı, yas evleri, köy okulları, varsa biçki-dikiş kursları ve fabrikalar gelir. Tarlaya harcanan zamanın yanında Anadolu halkının yaşamı; günlük hayatın sıkıntılına, dertlerine, mutluluklarına hep beraber göğüs gerdiği sürece kıymetlenir. Köy hayatından gelen Balaban da bu sefer hafızasını köyün eğlencelerine doğru çevirir. Köyü, köy yapan bütün bu unsurlara değinmeden geçmez Balaban. Bu da kendisine karşı yapılan sadece tarla ve öküz çizdiği şeklindeki eleştirilere, Balabanca bir cevap niteliğindedir. Haşmet Akal, 1953 yılında kaleme aldığı *Balaban Babında* adlı yazısında Balaban'ın gözünden Anadolu'nun görünüşünü şöyle tasvir eder:

“İbrahim Balaban'ın bütün resimlerinde en dramatik olanlarında dahi bir yaşama zevki, neşesi var. Ressam eserlerinde çiçekler, kelebekler, sincaplar, geyikler içinde köyler, davullu zurnalı düğünler, geçit resimlerinde kahramanlar, Mehmetçikler, mescitte namaz kılan nur yüzlü ihtiyarlar, halay çeken delikanlılar da yapmıştır.” (Akal,1953a'dan aktaran Balaban ve Bilgin,2009:160)

Engin Turgut'un yukarıda değinilen *İbrahim Balaban* başlıklı yazısının devamında Anadolu'ya ve Balaban'a şöyle değinilir:

“Balaban'ın tablolarında ikiyüzlü, kimliğini ve ruhunu kaybetmiş şehir göremezsiniz. Hakikatin ve sahiciliğin göğüne banıyor bilge olmuş kalbini. Dağların ve ovaların saf ve sessiz bahar gülüşüdür ve sabır tadındadır bir başınalığı. Özgür ve aydınlık olanın ışığını bir nakış gibi dokur tuvallerine. Gurbeti taa içinde duyanın تنها ve derin yerlerinde ipeklere sarılması gereken ince bir yara gibidir Balaban'ın buğulu resimleri.” (Aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:299)



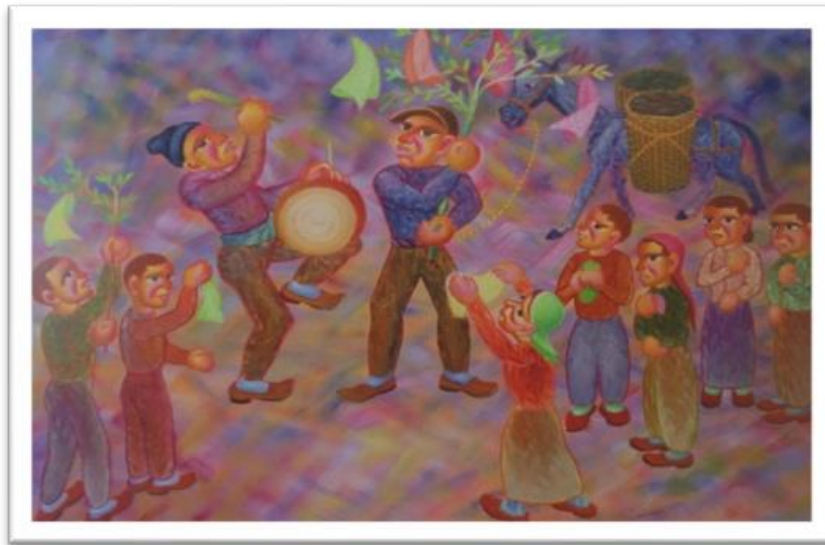
Resim 75. Balaban, *Düğün Alayı*, 1989, TÜYB



Resim 76. Balaban, *Gece Kınası*, 1990, TÜYB



Resim 77. Balaban, *Hıdırellez Ateşi*, 2004, TÜYB



Resim 78. Balaban, *Ramazan Davulcusu*, 2005, TÜYB

Meral Bostancı ile 2003 yılında yaptığı bir röportajda Balaban, kendi özgün tarzına karşı yapılan eleştirilere şu şekilde bir cevap verir:

“Özgür olmayıp baskı altında olmama rağmen kimsede görülmemiş tarzlar meydana getirdim. Hiçbir ressamda böyle bir uygulama yoktur. Yaptığım resimlerde hiç kimseyi model almadım ben. Yalnızca Türkiye’deki yaşantıyı örnek aldım.

(...)Ben Avrupa’dan sadece fırça ve boya aldım. Ben, resim yaparken öyle bir hava içindeyim ki, sadece kendi modelimi alırım, başka bir şey düşünmem. Daha önce gördüğüm bir heykel, resim, fotoğrafın şekli şemali aklımdan geçmez. Bütün Avrupa’ya arkamı döndüm ben.” (Aktaran Bostancı, 2013:113)

Balaban’ın sanat dünyasına adım attığı yıllarda yapmış olduğu realist tablolarla, Anadolu’nun yorucu, üzgün ve dram dolu yüzü gün yüzüne çıkar. Diğer yandan yetmişli yıllar ve seksenli yıllar, Balaban’ın Anadolu’nun yazılı ve sözlü edebiyatına ve değerlerine yönünü çevirdiği zaman dilimini kapsar. Bu dönem tablolarında Balaban’ın üslubu ve figürsel anlatımı daha yalın ve daha vurgulu olur. Renklerin canlılığı ve birbiriyle uyumu izleyende gerçeküstü bir dünyanın kapılarını aralıyor hissi uyandırır. Anadolu’da yaşamış kahramanlara, evliyalara, âşıklara, kısacası Anadolu’yu Anadolu yapan bütün değerlere tuvallerinde yer verir. Çünkü bu toprakların ressamı olan Balaban, Anadolu’dan hiçbir zaman uzaklaşmaz. Toprağın derinliklerini kazarak, unutulmaya yüz tutan medeniyetleri, hazineleri, kişileri ve kültürü izleyene yeniden hatırlatır. Özcan Ergüder, Balaban’ın Türk sanatındaki ilerleyişi hakkında 1974 yılında Devir Dergisinde yazdığı *Balaban 73* yazısında şöyle der:

“1973’de mavisıyla, pembesiyle, insanının onurunu ve ondan ötürü yenilmezliğini anlatıyor Balaban. 1953’de sergilediği bir resmi çıkarıp koyunca bugünkü resimlerinin yanına, Balaban’ın nerden kalkıp nereye geldiği çıplaklıkla ortaya çıkıyor. 1953’de bir yerde kümelenmiş, bekleyen ve durduğu yerde teker teker ölen insanlar. İnsana yakışmayan bir dünya. Balaban’ın 1973 dünyasında ise yine acı var. Ama bu acıda ölüm yok. Dirilik var, UMUT var.” (Aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:215)

Yönünü halk masallarına çeviren Balaban, bu sefer acı yerine mutluluğu, aşkı ve hüznü göstermek ister izleyene. Masalı anlamak için masalın ne olduğunu bilmek de önemlidir. Terminolojik olarak masal: “Genellikle halkın yarattığı, ağızdan ağza, kuşaktan kuşağa sürüp gelen, doğa dışı varlıklara yer verip çoğunlukla insanların belli olmayan bir zamanda ve yerde başından geçen, olağan dışı olayları aktaran bir anlatı türü” anlamına gelir (TDK,1994:514). Öyle ki masallar, gerçek hayatta olmayacak olaylara sahip olmaları sebebiyle fantastik bir anlayışa ve yorumlamaya sahiptirler. Masalların bu kendine has özelliklerini Balabanca bir şekilde tuvaline yansıtır Balaban.

1978 yılında yaptığı *Atalarımızın Suretleri* ve 1980 yılında yaptığı *Anadolu Erenleri* (Köksal,1992; Balaban ve Bilgin,2009:228-229) temalı resimleriyle, izleyeni tarihsel olarak gezintiye çıkaracağı sergilerin ilkinin böylelikle hazırlamış olur. Ardından 1990 yılında yaptığı *Geçmişin Masala Duruşu* sergisiyle, Batı etkisinde kalarak kendi benliğini unutan Türk toplumuna, Anadolu halk edebiyatıyla seslenir (Bkz. Resim 79) (Bkz. Resim 80) (Bkz. Resim 81) (Bkz. Resim 82) (Bkz. Resim 83) (Bkz. Resim 84) (Bkz. Resim 85) (Bkz. Resim 86) (Bkz. Resim 87).

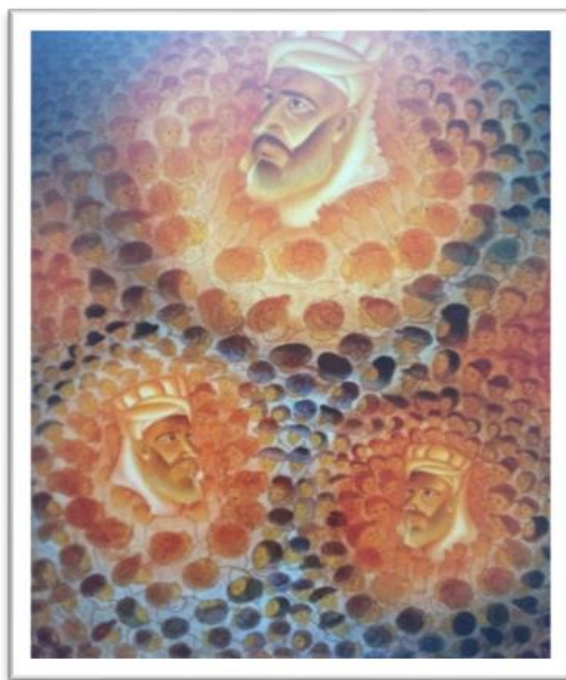
Ahmet Köksal, 1992 yılında *Balaban’ın Desenleri ve Halkımızın Aşk Masalları Üzerine* yazdığı bir yazıda Balaban’ın halk masallarından beslenmesine dair şöyle bir yorumda bulunur:

“1990’da hazırladığı ‘Geçmişin Masala Duruşu’ resim dizisinde ise, önceki dönemlerin tümüyle bağlantılar kuran bir bileşkeye eğiliyor. Kırsal çevreden büyük kente göç olgusu, üretim ilişkilerinde karasabanın tükenmesi, Balaban’ın halkımızın başka bir sureti olan Aşk Masallarına yöneliyor. Çocukluğumuzu besleyen bayramlar, düğünler, masallardaki kuşlar, tavşanlar, yıldız böcekleri gibi düş perdesine bürünmüş anıları, Anadolu aşk söylencelerini folklor değerleri ve kahramanlarını ele alıyor resimlerinde: Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Tahir ile Zühre, Elif ile Mahmut, Karagöz ile Hacivat, Nasrettin Hoca vb. Geceleyin düğün alayları, Şeyh Bedrettin Kolları ve Anadolu Aşk Masallarını işleyen yeni resimlerinde doğal ışık yerine figürlerin, yeryüzünün kendi özünden

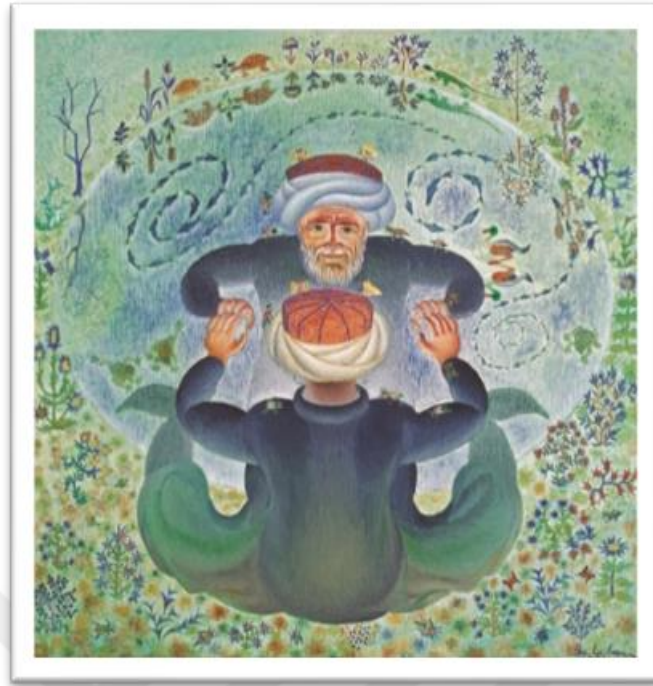
gelen, kendi aydınlığını üreten bir ışık olgusu etkili renklerle bütünleşerek figür gruplarının yaşam döngüsü içindeki ritmik devinimiyle ilgi çekiyor. Halkımızın kuşaktan kuşağa geçen sözlü ve yaşayan bir kültürün ürünü olan aşk masalları çağrışımları kışkırtan düşsel ve masalsı bir ortamda bir yaşam şenliğine dönüşüyor. Bu yeni resimlerinde Balaban önceki şemaları kırmak isteyen değişik kompozisyon, ışık ve renk düzenleri, ayrıntılı dokular, nakış geleneğinden esinlenen motiflerle yetkin bir sanat işçiliğini birleştiriyor. 'Halkımızın aşk masalları' adlı resim dizisi Balaban'ın sanatının üst basamaklarında yeni bir aşamayı vurgulamaktadır." (Aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:228-229)



Resim 79. Balaban, *Pir Sultan Abdal*, 1981, TÜYB



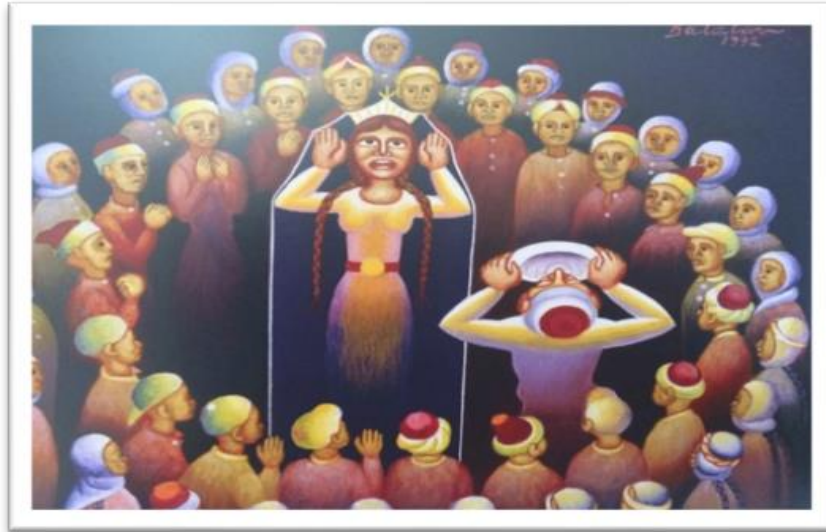
Resim 80. Balaban, *Hz. Ali*, 1983, TÜYB



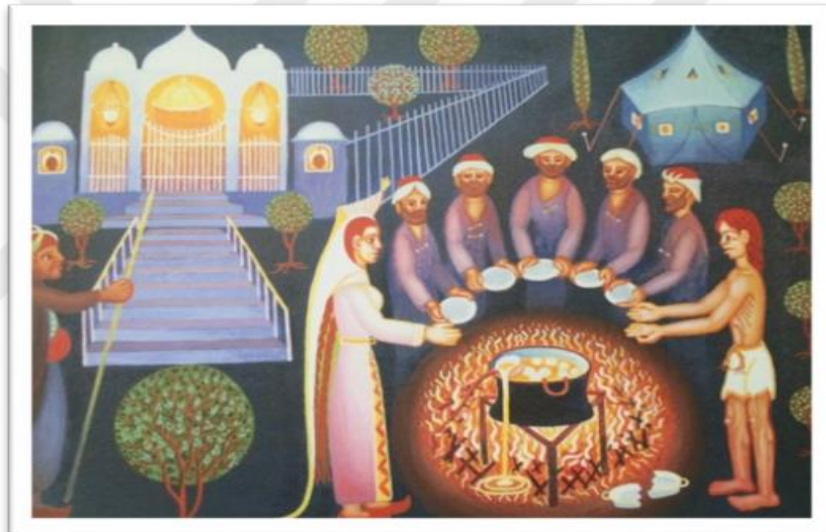
Resim 81. Balaban, *Suretler*, 1984, Duralite Pres TÜYB



Resim 82. Balaban, *Ferhat ile Şirin*, 1990, TÜYB.



Resim 83. Balaban, *Senem ile Garip*, 1992, TÜYB



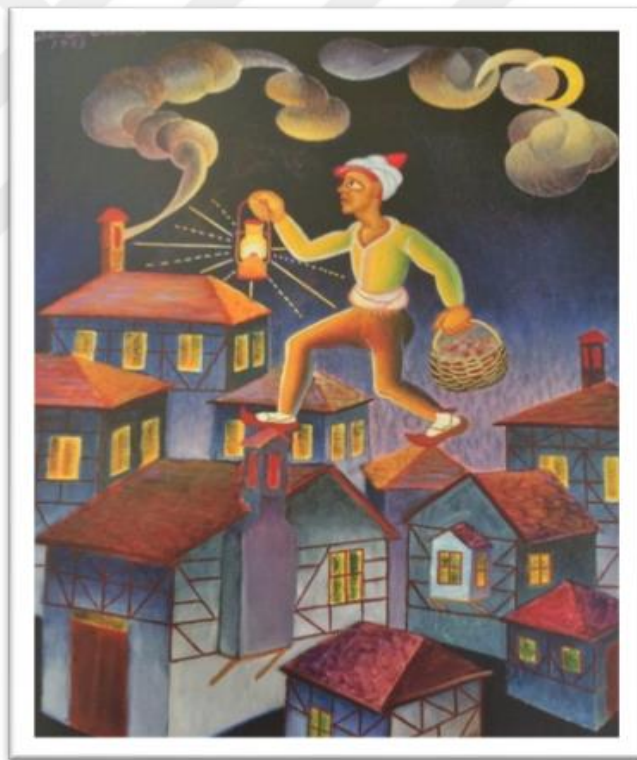
Resim 84. Balaban, *Leyla ile Mecnun*, 1991, TÜYB



Resim 85. Balaban, *Kerem ile Aslı*, 1990, TÜYB

Bütünsel olarak birbirini tamamlayan dönemlerle birlikte Balaban resminin kendi içindeki dönüşümü dikkat çekicidir. Türkiye'nin içinde bulunduğu şartları, olduğu ve görüldüğü gibi tuvaline aktarması yine önemli bir ayrıntıdır. Çünkü bu durumdan, Balaban'ın resimlerinde hem samimiyeti hem de gerçekçiliği benimsediği yorumu çıkartılabilir. Topraklarına yabancılaşmayı, yabancılaşan her olguyu reddeden Balaban, birçok meslektaşına nazaran hiçbir Avrupa sanat akımını da üslup olarak benimsemez. Kendi deyimiyle:

“Eğer sanatçı ortaya bir şey koyuyorsa ama sadece seyir olsun diye, reklam olsun süs olsun diye değil. Bir sanatçı ‘Kendi ülkemın insan manzaralarının, memleket yaşantılarının resmini yapıyorum’ demişse ki bunu ben demişimdir. Gerisi fasa fisodur. Benim resmimin içinde bütün sosyal hareketler var, kavgalar, dövüşler var. Memleketimin manzarasını yapıyorum ben.” (Aktaran Bostancı, 2013:116)



Resim 86. Balaban, *Keloğlan*, 1993, TÜYB

Figüratif ağırlıkta çalışan Balaban resimlerinde görülen figürlerin en başında Anadolu köylüsü gelir. Anlatımcı bir yoruma sahip olan Balaban resimlerinde, halı, kilim, nakış gibi bu topraklara has kültür öğeleri de unutulmaz. Göç olgusunu, kent karmaşasını, kimlik bunalımlarını ve siyasi kutuplaşmaları eleştirel fakat yorumsuz bir

anlayışla resmeder. Deformasyona uğratarak dikkati çekmek istediği el ve ayak uzuvları ile birlikte figürlerin yüz ifadelerinde Anadolu'nun dramını izleyene sunar. Tozpembe bir Türkiye ütopyasından ziyade, kıpkırmızı bir Anadolu gerçeği görülür Balaban resimlerinde. Balaban'ın sanat anlayışını da bir bakıma özetlemiş olan Cihat Aral'ın kendi sanat anlayışı hakkındaki sözü şöyledir: “Merkez insan olunca, figürü temel tutan resim anlayışı bütünüyle sosyal hayatın politik, ekonomik, sosyolojik değerlerinin özünü taşır. Resim dipdiri bir başkaldırı, bir protesto alanıdır ve iyi resim unutulmaz.” (“Zamana tanıklık eden resimleriyle Cihat Aral İş Sanat Kibele Galeri'sinde”, <http://www.thbb...>). Balaban ve Balaban resimleri, emek ve sabırla tuvallerine işlediği Anadolu halkı tarafından hak ettiği konumda ebedi bir misafir gibi özenle ve önemle ağırlanmaktadır.

5.4. İbrahim Balaban'ın Resimleri Örneğinde Anadolu Betimlemeleri

Birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Anadolu; gerek tarihi gerekse kültürü yönünden bünyesinde sonsuz bir kaynağa sahiptir. Asya ve Avrupa kıtaları arasında bir köprü durumunda olması sonucunda, tarih boyunca sayısız göç dalgalarının da durak noktası olur. Araştırmacılardan edinilen bilgilere göre, Anadolu'daki ilk yerleşmelerin tarihi bundan 10 bin yıl öncesine kadar dayanmaktadır (Temel Britannica, 1992:242-243).

Değindiği üzere Anadolu'nun, Avrupa ve Asya kıtaları arasında olması; kültürlerarası senteze dayalı bir anlayışın oluşmasının başlıca nedenidir. Hâkimiyet hırsıyla yapılmış uygarlık savaşları sonucunda; halkla bütünleşen kahramanlar, destanlar, ağıtlar ve türküler ortaya çıkar. Yerleşim yerlerinin oluşmasının ardından, toplumların atasını oluşturacak kültür öğeleri, gelenekler ve görenekler de yazısız olarak nesilden nesile aktarılmaya başlanır. Böylesine zengin bir birikimin, bu topraklardan geçmiş nice sanatçıya, şaire ve yazara günümüzde dahi ilham vermesi kaçınılmazdır.

Balaban resimlerinin ve Anadolu kültür öğelerinin izleyenle ilk teması, neredeyse Anadolu ile yaşıt olan karasaban aletiyle olur. Genel bir deyişle Mezopotamya'da, yani Güney Doğu Anadolu Bölgesi'nden Basra Körfezine kadar uzanan Dicle ile Fırat nehirleri arasında kalan verimli topraklarda (Sooke,2016) yaşayan Sümerlerin, hem tarım kültürümüze hem de Balaban'ın sanat anlayışına olan etkisi

yadsınamaz. Dünya’da bilinen ve tanınan ilk uygarlık olan Sümerlerin, Balaban’ın deyişiyile “köylünün tutsak olmasına neden olan karasabanı” bulan ilk medeniyet olması önemli bir detaydır. Çünkü Anadolu halkının uzun yıllar boyunca kullandığı bir tarım aleti, başka bir uygarlıktan değil yine Anadolu’nun tanınan bir uygarlığından miras kalmıştır.

Karasaban, “toprağı veya tarlayı sürmeye yarayan, ucuna bir demir parçası geçirilmiş ağaçtan ilkel bir tarım aracı”dır (TDK,1994:427). İlkelliği, Balaban’ın bütün sözlerinde ve fırçasında kendine genişçe bir yer edinir. Balaban (1965:7) şöyle der:

“Buluşlardan buluşlara koşana insanoğlu, binlerce anı, yani izler bırakmış dünyaya. Ta ilk çağların buluşu olan karasabanın, boyunduruğun, elliğin, düvenin, yabanın yerine de, daha yenilerini bulmuş. Bulmuş ama bazı geri kalmış toplumlar, oyuncak oynar gibi bu ilkel araçlarla iş görmektedirler.”

Balaban (1969:48):

“Karasaban, ilk bulunduğu günden beri, köylümüzün elinde en önemli tarım aracı olarak hüküm sürmektedir. Yirminci yüzyılın penceresinden ve bir aydının kocaman gözüyle traktörün yanındaki karasabana baktığımız zaman; başka ülkelerdeki traktörlere kıyasla bizim köylümüzün koştuğu karasaban; elbette çok küçük, oyuncaksı görünür. Ama yanına doğru adım adım yaklaştıkça elimize yapışır; bizi tutsak eder.”

Balaban’ın sanat dönemlerinden olan *Ağır-aksak (1960-1961)* ve *Oyuncaksı (1962-1965)* dönemlerde; işte bu ilkelliğe ve esarete değinildiği görülür. 1927 yılında çiftçilikle uğraşan ailelerden %70’inin tarımda yalnızca karasabanı kullandığı bilgisinin (Küçükyıldız,2007) ortaya çıkması; 1921 yılında doğan Balaban’ın hali hazırda tecrübe ettiği bir gerçekten öteye geçmez.

Diğer yandan, Balaban’ın sanat anlayışında kendine yer edinen bir diğer Mezopotamya uygarlığı, Hititlerdir. M.Ö. 2000 yılında yaşamış olan bu uygarlığın da başlıca geçim kaynağı tarım ve hayvancılıktır (Göç,2016). Sanatsal açıdan incelendiğinde Anadolu’ya miras bıraktıkları heykel ve kabartma sanatlarıyla Hititlerin, kendilerine özgü bir sanat anlayışına da sahip olduğu yorumuna varılabilir. Akurgal’a (2008:128-131) göre:

“Anadolu’da anıtsal heykel Hititlerle başlar. Yazılı kaynaklarda büyük boy heykellerden sıkça söz edilir.”

(...)Hitit figüratif sanatı, başlangıçta büyük ölçüde Şark örneklerinden esinlenmiştir. Tanrıların boynuzlu başlıkları, giysiler ve özellikle dinsel ve mitolojik konular Şark etkisi sergiler. Ancak Büyük Krallık Dönemi'nde kişiliğini bulan Hitit figüratif sanatı övgüye değer bir özgünlük kazanmış, türü kendine öz bir heykelcilik sanatı bütün Anadolu'ya, İzmir'den Antakya'ya değin egemen olmuş, hatta yarımada dışına da taşarak Suriye'de ve Filistin'de etkili olmuştur. (...)Hititlerde heykelle birlikte kabartmalar da önemli bir yer tutuyordu. Özellikle kayalara işlenmiş Yazılıkaya, Eflatunpınar, Fraktin gibi düzinelerce görkemli anıtsal kabartma Anadolu tarihinin en önemli tasvirlerini oluştururlar.” (Bkz. Resim 87)



Resim 87. Hitit Eski Krallık Dönemi, *Bitik Vazosu*, M.Ö. 1600 sınıraları.

Bilindiği üzere Yazılıkaya'da, Alacahöyük'te, İvriz'de ve Boğazköy'de görülen Hitit kabartmaları (Sarı,2016:103-104), Balaban'ın da ilham aldığı kaynaklar arasındadır (Bkz. Resim 87) (Bkz. Resim 88) (Bkz. Resim 89). Hitit Medeniyeti ve kendi sanatı arasındaki bağı 1993 yılında Alpay Kabacalı ile yaptığı bir röportajda şu sözleriyle açıklar Balaban:

“Bu ülkede doğdum, tarlalarda büyüdüm. Tıpkı atalarımız gibi karasabanla iş gördüm, öküz güttüm, harman sürdüm. Hititler ve öteki Atalarımız da aynı şekilde, ekti, biçti, sürdü. Benim desenini çizdiğim Bereket Tanrısı da onların eseri. Topraklarımız üzerindeki kalıntılar bizim öz malımızdır. Ben başkaları gibi dış ülkelerdeki sanat akımlarının döngeline kaptırmadım kendimi. Çünkü ben

diyalektiği, ekonomiyi, sosyolojiyi çok iyi biliyorum.” (Kabacalı,1993:13-14’ten aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:245-246)

Cılızoğlu (1962:55):

“Beni çekip götüren birçok konular var. Her konunun bir hareket noktası... Ve hareket noktasından dışa doğru bir yayılma, bir şekillenme. Örneğin, halay çekenlerin nakış olup haliya atlaması, bıçkıcuların kütüğe gelmesi, harmandaki dombayların dar bir yuvarlak içinde kıvılcımlayan ağırlığı, kara sapana koşulu öküzlerin debelenişi, kerpiç kesenlerin Hititler gibi oluşu... İşte bunlar konunun arayıp da bulduğu biçimlerdir. Bu çalışma yolu benim kişiliğim oluyor.” (Aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:182)



Resim 88. Balaban, *Hitit Kabartmalarından Bir Çalışma*, 1960.

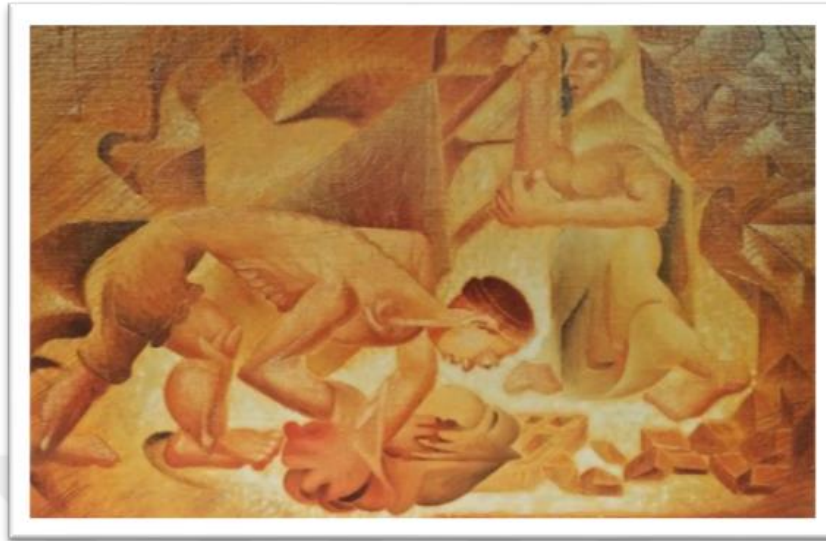
Balaban'ın özellikle figür betimlemelerinde Hitit kabartmalarında görülen anıtsallığa ve ağırlığa yer vermesi özünde Hitit sanatına duyduğu saygıdan kaynaklanmaktadır. Fakat Balaban resimlerinde Hitit sanatından farklı olarak; krallara, kraliçelere ve tanrılara yer yoktur. Sosyal statüler yerle bir edilerek geriye sadece gerçekçi ve yalın haliyle halk ve halkı oluşturan değerler kalır. Kompozisyonların tümünde görülen hareket, figürlerin bedenlerine yapılan vurguyla ve bütünleyici olması

açısından kullanılan objelerle birlikte sağlanır. Dikkatle incelendiğinde, Balaban'ın, sanatının her parçasında geçmişle bugünü bağlayan bir detaya yer verdiği fark edilecektir. Özcan Ergüder, 1974 yılında yazdığı *Balaban 73* adlı yazısının devamında Balaban figürlerini şöyle yorumlamaktadır:

“Balaban söylemek istediği şeyi hiçbir çelişkiye kapılmaksızın, açık açık, bağıra bağıra söylüyor. Anadolu insanının ilkelliği ve bu ilkelliğin yüklediği tutsaklık. Ama bunu anlatırken, umudunu yitirip teslim olmuyor Balaban. Çevresini dolduran aç, sıska, zorlukla yürüyecek kadar güçsüz insanları, kendi deyişyle ‘Asur heykelleri gibi’ çiziyor. İnsana ve insan onuruna inandığı için. Ayaklar çıplak. Ama iri, kuvvetli, toprağa çakılmış, topraktan fıskırmış gibi. Eller etli ve kocaman. Her şeyi yoğurup alt edecek gibi. İnsanları göç etmeye zorlayacak kadar bir tutsaklık var ortada. Ama büyük acılarla, büyük sorunlarla göç eden bu insanların adımları geniş, sağlam, kararlı. Topluca yürüyorlar, acıda birleşmiş. Bir çemberi aşmak ister gibi. Hatta aşacakmış gibi. İnsan-Balaban'ın kocaman eller, kocaman ayaklar, iri iri gövdelerle Asur heykelleri gibi simgelediği insan-büyük. Çıplak ayak da ‘büyük’ olabilir, sıska vücut da.” (Balaban ve Bilgin,2009:215) (Bkz. Resim 90)



Resim 89. Balaban, *Bereket Tanrısı ve Kral*, 1965.



Resim 90. Balaban, *Kerpiç Kesenler*, 1977, Duralite Pres TÜYB

1963 yılında Hitit Müzesi'nde Balaban ile röportaj yapan Kemal Çiftler, Hitit ve Anadolu kültürlerinin birleşiminin Balaban resmindeki karşılığını şöyle yazar:

“Hitit Müzesi'ndeyiz. Hakanlar, tanrılar... Çok tanrılı bir devletin taşlaşan sanat sessizliği içindeyiz. Yan tarafımızda Hakan Turhunza, heybetli... Karşımızda savaş tanrısı dinamik... Şu tarafta kocaman bir kaya yığını, bu bir heykel kaidesidir. Yan yana iki öküzler kocaman kocaman, hem de kuvvetli olduğu için zaten önce ilah çıkıp dikilmiş üstüne. Sonra da kral. Kral oldum olasıya oturmuş rahat. Öküzlerinden emin. Bu öküzler, Balaban'ın öküzlerine çok benzer. Zaten mayayı buradan almış olmalı Balaban. Bugün bile üretim aracımız öküzler ve karasaban değil midir? Böyle bir üretim ortamı içerisinde yoğrulup gelişen sanatçı, en önce konu olarak bu araçları alıyor ve kendine has bir üslupla bu konuya uygun bir biçimde meydana geliyor. Üslup yönünden Hititler'e akraba çıkıyor.

(...)Bugünün çocuk oyunlarına kadar geliyor Hitit'ler. Araras'ın çocuklarının rölyefinde beştaş oynayıp, topaç çeviriyor çocuklar. Kolumdan tutarak 'Bak' diyor. 'Görüyor musun? Tanruların başında bile boynuz var. Boynuzun sayısı ne kadar çok olursa, tanrının gücü de o kadar çok sayılır. Günümüzde de köylerimizde bir adamın ne kadar öküzü olursa o kadar güçlü olur o köylü.'”(Balaban ve Bilgin, 2009:199)

Balaban'ın sanatında Anadolu medeniyetlerinden izler bulunması, şair Hasan Hüseyin'in *Ağlasun Ayşafağı* şiirine de konu olur:

“Ben ki babasıym Promete'nin

Bir Sümer göçmeniyim

Öküze düşkünlüğü, sanmayın bönlüğümden
 Hele de hilal hilal boynuzlusu öküzün, boğanın üçgen başlısı
 Çıra çıra bakışlısı, inekliğimden!
 Hele bir sorum Marks'a
 Belki de var bir hikmeti Sümer'in altun başlı boğalarının!
 Ben değilim bunu diyen, belki de var bir söyleten
 'irençberler hoşça tutun öküzü' demiş bizim Pir Sultan
 O Türkmen kocası ki sallamış çağımızı, kavak dalı salları gibi
 Taa on altıncı yüzyıldan
 Ben değilim bunu diyen, sorun da çizsin size ressam Balaban
 Balaban bir büyük ressam, gülüşü kılıç kalkan, bakışı tüm celali
 Karkas yapı yapar gibi yapar tablolarını
 Bakırı döver gibi döver çizimlerini, alınları güneşli
 Bir çift Sümer öküzüdür fırçası Balaban'ın
 Çamur çamur karılır Hititler'den, yontulup granitlerden
 Savrulur güneşlere oğul arılar gibi
 Balaban bir büyük ressam
 Öküzü boynuzundan, boğayı taşağından tutar gibi albatrosu yaralı
 kanadından
 Yakalayıp dertlerini bu çileli toprağın, vurur nakışa
 Vurur nakışa!
 Şimdi siz nereden bileceksiniz
 Gürün gürün çağrıldığını Tilgarimo'nun
 Bindallı şalın nakışlarında benim işçi ellerim
 Ve çok renkli çocukluğum ipekli dut bahçelerinde, yonca tarlalarında
 Şimdi siz nereden bileceksiniz
 Kuruyup gittiğini tohma çayının ve beylere peşkeş çekildiğini o eşsiz
 alabalıklarının
 Ballarının, yağlarının, kuzularının?" (Hüseyin,1972; Köksal,1990:18-
 19'dan aktaran Balaban ve Bilgin,2009:122).

Balaban'ın ilham aldığı bir diğer Anadolu figürü ise, Tanrıça Kibele'dir. Bereket ve bolluğu simgeleyen Kibele, Balaban'ın 1980 yılında hazırladığı *Bereket Anaları* resim dizisinin de ana temasını oluşturur. Tarihsel olarak değinildiğinde, çeşitli medeniyetlerde de var olduğu görülür Tanrıça Kibele'nin. "Lidya'da Kybebe, Mısır'da İsis, Efes'te Artemis, Girit'te Rhea, Yunanistan'da Demeter ve Roma'da Magna Mater isimleriyle anılan tanrıçalar, Frigya'lı Kybele'nin değişik isimler altındaki yansımalarından ibarettir." (Demiralp, 2015) Hititlerdeyse adı Kubaba olarak bilinmektedir ("Side'de Ana Tanrıça Kibele Bulundu", www.hurriyet.com...).

Bu idolün, Balaban tarafından resim sanatına yansıtılmış olması; binlerce yıldan beri süregelen *Ana* kavramının önemine değinilmesi açısından dikkat çekicidir. Nihayet Anadolu kadını, birçok uygarlık tarafından kutsal sayılan bir tanrıçayla olan ortak bağlarını da görmüş olmaktadır. 1985 yılında hazırladığı *Anadolu Kadınları* resim dizisiyle de kadın kavramının kutsiyetine ve önemine bir kez daha dikkat çeker Balaban. 1965 yılında Milliyet Gazetesi'nde Balaban ile yaptığı bir konuşmada Mustafa Ekmekçi, Balaban eserlerindeki kadın figürleri hakkında şöyle der:

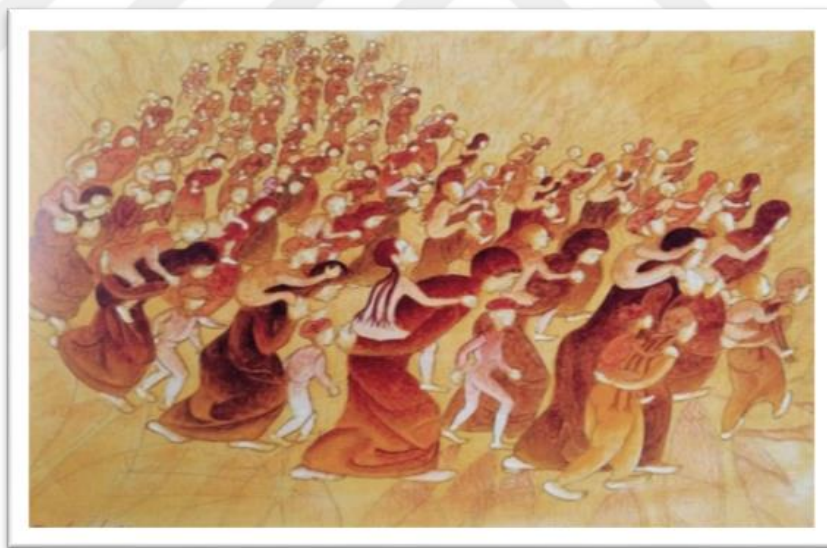
"Balaban'ın tablolarında kadın; kınada, iş yerlerinde, düvende, ekin biçmelerde görülür. Bir çift sürenlerde kadın yoktur. (...) Kadınlar, Balaban'a hemen kırılıverecekmiş, dökülüvereceklermiş, darılıvereceklermiş gibi gelir. Kadınlar, Balaban'ın gözünde kendi deyimiyle "birer melaikedir." (Balaban ve Bilgin, 2009:202)

Böylelikle Balaban'ın kadın figürlerinin temelinde; hem kendi yaşamıyla hem de tarih öncesi kadın tanrıça figürleriyle olan bağı gün yüzüne çıkar. İstisnalar haricinde hemen hemen bütün eserlerinde kadın ve erkek figürleri birbirini tamamlar niteliktedir. Erkek kadar kadın figürleri de yaşamda söz alan ve bilek gücünü kullanarak iş yapandır. Anadolu ismindeki Ana kelimesinin temelini inen Balaban, kadın-ana birleşiminin gücünü, yaşanan topraklarla bağdaştırarak resimlerine yansıtmış olur (Bkz. Resim 91). Balaban resmini baştan sona çevreleyen Anadolu teması ve yerel değerler, 2005 yılında Berfin Bahar dergisindeki *Balaban Dünyanın En Yüksek Minaresinde Oturur* yazısıyla Cevat Sarıkartal tarafından şöyle kaleme alınır:

"Bizi resmediyor, bizi yazıyor, bizi çiziyor, bizi dokuyor. Hayatı boyunca bizim için çalışıp duruyor (...) Ana ve çocuğu, işsizlikten göç etmek zorunda kalan köylüleri,

aşkları ve âşıkları, tarihi, erenleri ve evliyaları, üretimi, bereketi ve hayatın ta kendisini görebilirsiniz. Görmek yetmez onun tablolarına dokunduğunuz zaman, size kalan hayatın kendisi olacaktır.”(Sarıkartal,2005’ten aktaran Balaban ve Bilgin,2009:301)

Anadolu'nun içindeki zenginlikler, tıpkı bir ağacın en derininde bulunan kökü gibi toprağı boydan boya sarmaktadır. Sadece toprağın üstünde görünen gövdeyle yetinmeyen Balaban, aynı zamanda toprağın altında kalan kökü de araştırma yolunu seçer. Batı'nın bütün kültür ve değer öğelerini eserlerine serpiştiren Türk ressamların aksine, Balaban olabildiğince içe ve köke yönelir. Bu noktada Balaban resminde, Anadolu'nun bütünsel değerlerini oluşturan Anadolu kültürünü resimlerine nasıl ve hangi şekillerde işlediğine değinilmesi gerekir. 'İşlemek' fiilinin kullanılma sebebi; Balaban'ın çocukluğundan bu yana hem nakışlarla ilgilenmesi hem de bir sanat dönemine *Nakışsı Dönem (1953-1959)* adını verecek kadar çok bu uğraşla meşgul olmasıdır.



Resim 91. Balaban, *Anaların Yürüyüşü*, 1984, TÜYB

2008 yılında Akhisar Sanat ile yaptığı bir röportajda Balaban, yaşayışın sanat ve sanatçıya olan etkisi hakkında şöyle der:

“Binlerce yıl önce yapılan resimlerin bize kadar gelmesinin nedenini, biçimin sağlamlığında aramalıyız. Zamanında aynı konuyu, yüzlerce ressam işlemiştir de, bize sadece birkaç tanesi gelebilmiştir. Neden? Sanat bir biçim koymak işidir de ondan.

(...)Her şey vardan var olduğuna göre, bir sanatçının da yeryüzüne gelişi bir varoluştur. Bastığı topraklardan alır gücünü. Bastığı topraklar geliştirip, büyütür kişiyi. Bu toprakların varlığıdır o kişi.” (Balaban ve Bilgin, 2009:425)

Anadolu'nun yerel sanatçılarının kendi öz kaynaklarından yararlandıktan sonra; farklı biçim ve üslup oluşturmak adına değişik kaynaklara yönelmelerinin önemine dikkat çekilir. Çünkü yabancı kültürlerle yönelme çabası içine düşen bir sanatçı için bir süre sonra kendi kültürü yabancı bir hale dönüşebilmektedir. Zamanova'ya (1970) göre: “...Halk sanatı kaynaklarına başvurması, halk sanatı örneklerine has olan sade biçimleri öğrenmesi, milli sanatın özelliklerine bağlılık Balaban'a primitif sanatın o yönlerini benimseme imkânı yaratıyor ki, ressam bunun sayesinde milli dünya bakışını zenginleştiriyor.”(Aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:220)

Bu noktada kültür kavramına da değinilmesi gerekmektedir. Terminolojik olarak “Tarihin, sosyal alışkanlıkların, geleneklerin, inançların, doğa koşullarının bir toplumda uzun sürede meydana getirdiği ekonomik altyapıyla uyumlu olarak biçimlendirdiği temel değer yargıları, bakış açıları, dünya görüşü anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle, toplumdaki değer yargılarının bütünüdür.”(Cem,2007:473) Yani kültür, o topluma ait öğrenilmek istenilen bütün bilgilerin birincil kaynağıdır. En basit örnekle; kendi yöresinde yaşamış ve savaşmış bir kahramanı, o yörenin bütün halkı sahiplenir. Kahraman figürü, artık o yöreye ait bir değere ve simgeye dönüşür. Adına destanlar ve şiirler yazılır; resimler yapılır; heykeller dikilir. Tüm bu farklı ve ayrı değerlerin bütünlüğü geniş ve sabit bir Anadolu kültürünü oluşturur. Bu kültürün temsil edilmesi konusunda da en büyük görev, yine bu toprakların sanatçılarına düşer.

Kültür ve millet arasında da sağlam bir bağ bulunmaktadır. Öyle ki her milletin, kendi toprağıyla kurmuş olduğu aidiyeti sağlamlaştırmak adına oluşturdukları değerler, kendilerine has ve özeldir. Farklarını, inanıştan ve yaşayıştan alır bu yerel ve özgün değerler. Batı kültürünün Anadolu kültürüne olan istilasını gibi bir dönüşüm etkisi olduğunda, özgünlüğün yitirilmesine neden olur. Kültürü etkileyecek olan her farklılık ve değişim, doğrudan milleti ve aidiyeti de etkileyecektir.

İzbırak'a (1996:453) göre:

“Millet ve kültür kavramları bir bütün sayılır ve kültür ulusal bünye içinde görülmek gerekir. Kültürümüzün temelleri de geniş ölçüde buna dayanır. Bu arada çeşitli ülkeler arasında çağlar boyunca kültür etkileşimleri olmuş, her biri diğerine

kültür aşulamalarında bulunmuştur. Uzun asırlar boyunca bizde de böyle bir durum olmuş, bu arada Türk kültürü de çeşitli ülkelerde etkilerini göstermiştir. Bu etkiler büyük Türk imparatorluklarının(Anadolu'da özellikle Selçuklu İmparatorluğu, Osmanlı İmparatorluğu) genişlemeleri sonucu bir durum almıştır. Bu kültür içinde yetişen ve babadan oğula birçok gelenek ve göreneği de taşıyan herkes aile içinde yetişmiş olarak büyüklerine saygı duyan, tarihine bağlı olan, zayıfı koruyan, yiğit, vatanseverliği son derece kuvvetli insanlar niteliğindedir. Anadolu'nun hemen her köşesinde türlü devirlerde yetişmiş saz şairleri, iyilik ve insanlara yardım etmeyi, insanın dışında ve içinde temiz olmayı aşulamaya çalışmış bilginler ve "Anadolu uluları" Anadolu halkını birer usta eğitimci gibi işlemleridir. Güngörmüş, ağır başlı, gözü tok, eli ve kafası işe yatkın, çalışkan, güçlülere katlanmasını bilen, zeki, temiz ve kahraman Türk halkı, okumuşu ve okumamışu ile bu ahlak ve ruh özelliklerini taşır. Onun dededen kalma bir ruh asaleti vardır. O yumuşak olduğu zaman hemen belli olur. Fakat sertlediği zaman önünde durmak güçleşir. Onun en çok istediği şey onurunun korunmasıdır. Buna pek değer verir. Bunlar da onun yetiştiği uzun çağların verdiği kültürünün bir sonucudur."

1967 yılında Türk Solu dergisinde *Balaban'ın Ortaya Çıkışı* adlı yazısında, Balaban'ın ulusal sanat anlayışı hakkında şöyle yazar Muzaffer Erdost:

"Onun resmi, objesi, konusu ve ifadesiyle ulusal kaynaklara iniş ve ulusal düşünce ve estetiğin sanat biçiminde yaratılarak bağımsız kültürün kurulmasıdır. Kendi ulusal değerleriyle, ulusal kaynaklarıyla, ulusal çevreyle onda ifade edilen, ulusal bağımsızlık kültürünün resim şeklinde billurlaşmasıdır."(Köksal,1990'dan aktaran Balaban ve Bilgin,2009:205)

Anadolu'nun folklorik kültür öğelerine gelindiğinde; renk, doku, şekil, tema, dil ve hatta coğrafi özelliklerin sağladığı zengin tatlarla birbirlerinden farklılık gösterdiği görülür. Yedi coğrafi bölgeye ayrılan Anadolu; her bölgenin kendine ait örf, adet, gelenek ve görenekleriyle şekillenir. Böylesine zengin bir bileşkenin gelecek kuşaklara aktarılmasında edebiyatın ve sanatın önemi büyüktür.

Balaban ile Anadolu folklorik öğelerinin birleştiği noktada, köy ve köy yaşamına ait bütün unsurlar bulunmaktadır. Toplumsal hayatta şehir ve köy olarak ayrılan yerleşimlerin arası, teknoloji ve sanayinin de gelişimiyle beraber daha da açılır. Bu durum sonucunda; Anadolu'ya özgü gelenek, görenek ve değerlerin kırsal alanlarda daha çok içselleştiği ve sadece belirli bir coğrafyada nesillere aktarıldığı görülür.

Anadolu'yu Anadolu yapan bu folklorik öğelerin başında; halk oyunları, masallar, destanlar, atasözleri deyimler, ata sporları, töre ve törenler (milli ve dini bayramlar, kına ve düğünler, asker uğurlamaları, cenazeler ve mevlütler), kılık-kıyafet-giyim-kuşam, el ve süsleme sanatları, halk eğlenceleri, halk sanatı, çocuk oyunları, âşık edebiyatı, yöre mutfağı vb. gelmektedir ("Folklor (Halk Bilimi) ve Öğeleri", <http://www.bfm...>).

Yaşar Kemal'in, 1953 yılında Cumhuriyet Gazetesi'nde *Köylü Ressam Balaban ile Konuşma* adlı röportajın devamında Balaban'ın Anadolu motiflerine şöyle değinir:

"Balaban, söylemek istediğini kestirmeden, ustalıkla söylemeyi nereden öğrenmiştir? Asıl iş burada işte. Nakış var, oya var, kilim var, çorap var. Yüzyıldır Anadolu halkı renkle haşır neşir olmuş. Balaban dedi ki:

"Ben bu günlerde öğrendim bunu. Büyük batı ressamlarının, tablolarına bakınca öğrendim. Bizim köydeki kadınlar, batılı büyük ustalar nasıl renk değerlendiriyorsa, onlar da öyle renk değerlendiriyorlar."(Cılızoğlu,1962:39'dan aktaran Balaban ve Bilgin,2009:166)

Kendi topraklarından çıkan öz sanatı yoğurup yeniden şekillendiren Balaban'ın, bütün eserlerinde Anadolu'ya ait bir enstantaneyi yakalamak mümkündür. 1959 yılında Fahir Aksoy ile yaptığı bir röportajda Balaban, resim konuları hakkında şöyle söyler:

"Beni elimden tutup götürüyor konularım. Onları çizmemek elimde değil. Hepsinde ben varım; şu çift sürende, bıçkı çekende, kerpiç taşıyanlarda. Seçköy, karasabanına sımsıkı yapışmış büyük bir güç ile çift sürüyor, demet taşıyor. Harman güneş gibi ışıklı, küçük bir yuvarlak. Dombaylar, kara kara, kocaman... İşte bunlar.

(...)Her konu, kendi malzemesini arıyor; 'Halay' adlı resmim mesela... Orada insanlar nakış olup oynamaya başladı. Tuval yüzeyinde yerleşmeyip halı yüzeyine sıçradılar. Kütükler de böyle. O bıçkı çeken, boyadıktan sonra tuvalden kütüğe atladılar onlar da..."(Balaban ve Bilgin, 2009:194) (Bkz. Resim 92) (Bkz. Resim 93).



Resim 92. Balaban, *Çift Süren*, 2005, TÜYB



Resim 93. Balaban, *Halay*, 1990, TÜYB

Eserlerinde kullandığı Anadolu motifleri için, Balaban'ın çocukluğundan kalan hatıralardır şeklinde bir yorum yapılması yanlış olmaz. Çünkü gördüğünü ve yaşadığını dokuyarak, işleyerek, yontarak ve boyayarak sunar izleyene Balaban. Bu noktada, toplumsal psikoloji ve duygudaşlık kavramına değinilmelidir. Çünkü Batı ekolüne göre akademide yetişmiş sanatçıların Anadolu'yu gözlemledikleri birkaç yılda ortaya çıkardıkları eserlerle, Anadolu'nun gerçek anlamda ne kadarının anlaşılması olduğu merak uyandırıcıdır. Eğitimini aldıkları ve hayranlık duydukları Batı'yı er ya da geç eserlerine taşır birçok Türk ressam. İşte bu açıdan Balaban, Anadolu'yu tasvir eden çoğu sanatçıya göre; hali hazırda Anadolu'nun bağrından çıkan bir sanatçı olduğu için

daha samimi ve daha gerçekçidir. Şöyle der Balaban, Fahir Aksoy ile yaptığı röportajın devamında:

“Ben köy çocuğuyum. Gözümü renkler ve nakışlar içinde açtım. Bizim oralarda kadınlar oğlan çocuğu doğurduğu zaman, çocuk için ne hazırlamışlarsa, gelinlik için ne çeyiz hazırlamışlarsa hepsini duvara asarlar. Sergi misali...” (Aksoy,1959:21; Balaban ve Bilgin,2009:194)

Abdülkadir Günyaz, *Balaban... Dünden Bugüne ve Yarınlar* yazısında şöyle der Balaban için:

“...Boğaz kıyılarından ya da manolya çiçeklerinden değil, Anadolu'nun kıraç doğasından, çilekeş insanından kaynaklanıyordu onun resmi. Konusu kadar anlatımı da çok çok farklıydı Balaban'ın. Saf yüreğinin içten ama coşkulu nabız atışlarıyla var ediyordu resmini. Yalın, yapmacıksız, olduğu gibi.” (Aktaran Balaban ve Bilgin,2009:230)

Halk motiflerini, her şekilde ve her boyutta görmek mümkündür Balaban sanatında. Renk armonileriyle harmanlayıp tuvallerine yansıttığı Anadolu manzaraları aynı zamanda; halılarda, çinilerde, rölyeflerde, kabartmalarda ve ahşaplarda da karşılar izleyeni (Bkz. Resim 94) (Bkz. Resim 95) (Bkz. Resim 96) (Bkz. Resim 97) (Bkz. Resim 98) (Bkz. Resim 99) (Bkz. Resim 100). Sanatın bütün olanaklarını, Anadolu'nun detaylarını tasvir etmek için seferber eder.

“... ‘Arı bal yapar, Balaban resim yapar durmadan’ (...) O'na göre, ‘resim süs değil, biçimdir, içeriktir.’ Onun resimleri de memleketi anlatır, yaşamı anlatır, aynı ustası Nazım Hikmet'in şiirlerinde anlattığı gibi. Anasının gergefinde dokuduğu gibi, O da fırçasıyla dokur görüp algıladığı, olayları ve yaşamı.” (Türkoğlu,2001:72-73'den aktaran Balaban ve Bilgin,2009:266-267)

Balaban, hayatın yansıması olan sanatı sadece tuvalle sınırlandırmayarak; Anadolu'ya ait birçok zanaatı da inceler, araştırır, irdeler ve yansıtır. Aynı zamanda da yazar Balaban. Köy gerçeğini, köylü olmanın zorluğunu, mahpusu, ailesini, hayatını ve sanatını da tıpkı tuvale işler gibi beyaz kâğıda işler. Alpay Kabacalı ile 1993 yılında yaptığı röportaj, Balaban'ın yazma eylemi hakkındaki duygu ve düşüncelerini şu şekilde özetler:

“Çocukluğumda günlük tutuyordum. Yazdıklarım basit, çocuksu şeylerdi. Bu günlükler sürdü gitti. İçeri girdiğim zaman, dışarı çıktığım zaman... Benim yaşantım öyle zengin ve serüvenli değil ki... Bu serüvenli yaşantının hepsinin

resme getirmeye uğraşsaydım, resimler allak bullak olurdu. Ne yapmam gerekiyordu? Yaşantımın birtakım serüvenlerini yazı, roman, hikâye olarak yazma gereksinimi doğdu. Becerebildim sanıyorum. Eğer yazma becerim olmasaydı, resimlerim o kadar arı ve temiz olmazdı. Serüvenimin bir kısmını yazıya aktardım, resimlerim rahat etti.”(Kabacalı,1993:14’dan aktaran Balaban ve Bilgin,2009:246)

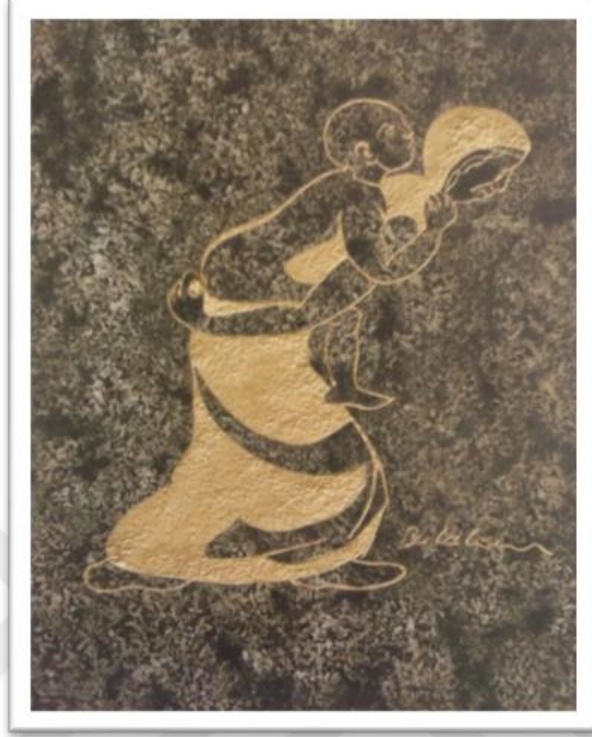
Anılarında yazma tutkusuna şu şekilde değinir Balaban;

“Sanata dair hiçbir şeyi kendimde saklamak istemediğim için kekelediğim bu sözleri birer not halinde yazmaya başladım. Notlar halinde ilerleyene yazıların da bir başlangıcı, bir temeli olmalıydı. Çevrem ve başımdan geçen olayların kişiliğimi meydana getirdiğini zannediyorum. Çevrem köy yeri olduğundan ve hala köyde oturduğumdan, köyün kişiliğimle olan bazı yönlerine değineceğim.” (Aktaran Cılızoğlu,1962:7;Balaban ve Bilgin,2009:61)

Bu da yazma eyleminin Balaban’ın sanat kişiliği üzerindeki etkisinin ne denli büyük olduğunun bir kanıtıdır. Bilişsel olarak kâğıda aktardığı yaşamının izlerini, kendi sanatına görsel bir zenginlikle yansıtır Balaban.



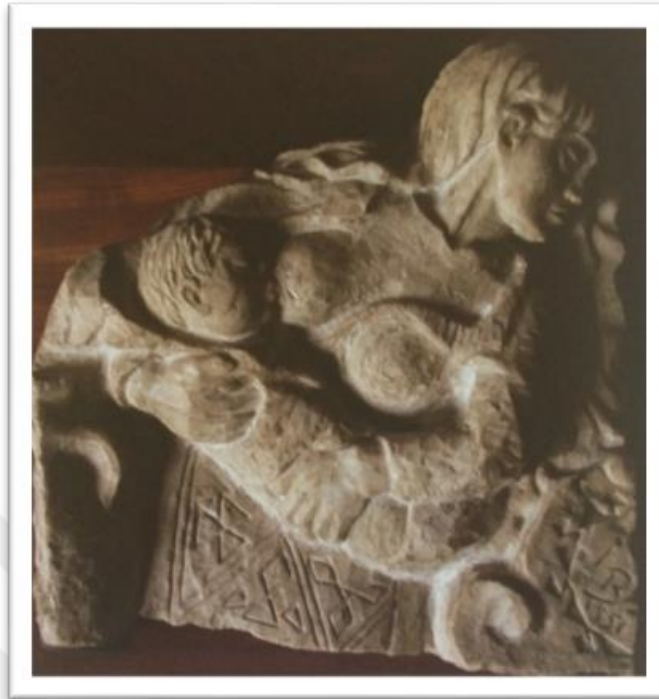
Resim 94. Balaban, *Ferhat ile Şirin*, 1959, Halı Dokuma



Resim 95. Balaban, *Sirtında Çocuklu Ana*, 1985, Diyabaz taşına oyma tekniği ile baskı.



Resim 96. Balaban, *Şeyh Bedrettin*, 2007, Özel fırın boyları ile çini tabak uygulaması



Resim 97. Balaban, *Emziren Ana*, 1951, Taş Yontu Rölyef



Resim 98. Balaban, *Macuncu*, 2006, İznik çinisine özel fırın boylarıyla pano uygulaması



Resim 99.Balaban, *İlkel Üretim Araçları*,1973,Duralit üzerine kabartma tekniğiyle YB.

Sabahattin Eyüpoğlu, Balaban'ın ilk sergisi hakkında yazdığı *Balaban'ın Resimleri* adlı yazısının devamında, yerel motiflerin tuvalde bıraktığı etkiye şöyle değinir:

“Balaban, köy gerçeğini kendine has kudretli, etkili bir nakış haline getiriyor. Fakat birçok resimlerinde nakış gerçeğin kenarında, ötesinde berisinde yersiz bir süs haline de geliyor. Bu ikilik gerçi eski geleneğe ve bazı yeni temayüllere uygun; fakat Balaban nakışlarını, mandaları veya buğdayları kadar insanlaştıramadığı, manalandıramadığı hazin bir bayalığa düşüyor. Bakış resme, resim nakışa zarar veriyor. Ya resim nakışta erimeli ya nakış resimde.

(...)Balaban'ın heykel denemeleri de bir hayli şaşırtıcı. Hatta bazı resimleri, hele krokileri onda resimden çok heykele istidat olduğunu düşündürüyor. Sert bir taşa verdiği şekillere şahsiyeti o kadar karışmış ki insanın Balaban taşı diyeceği geliyor. Heykeli çamurdan yapıp, taşı başkalarına oyduran, alçıyı işçilere döktüren nazik heykeltıraşların kulakları çınlasın.” (Eyüpoğlu,1953'den aktaran Cılızoğlu,1962:43; Balaban ve Bilgin,2009:170)

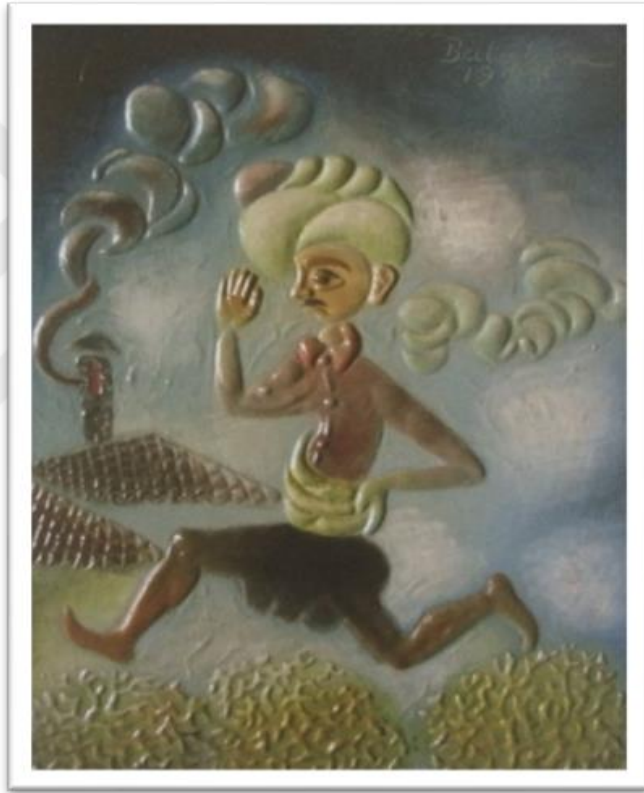


Resim 100. Balaban, *Tahta Biçenler*, 1959, Ahşap Malzeme Rölyef.

Sanat dünyasına adım attığı ilk andan itibaren, konuyu ele alış şekliyle diğer Türk ressamlardan ayrılan Balaban'ın ilk sergisinden sonra Sabahattin Eyüpoğlu tarafından yazılan bu yazı; Balaban'ın, sanatın bütün öğelerini nasıl ustalıkla bünyesinde harmanlayabildiğinin bir kehaneti gibidir. Çünkü Balaban, birbiri ardına ortaya çıkardığı sanat dönemleriyle birlikte daimi bir devinim içindedir. Kendini sürekli daha iyiye doğru aşma gayretini ve azmini gösterir. Yılmaz'ın (2005:9) deyişiyle:

“Yüzlerce yılın dilsiz, suskun kilim nakışlarını, halk motiflerini suretlendirerek bu toprakların çıkardığı en özgün ressam olmasını bu delikanlının iç dinamiklerine bağlıyorum. Yazılarındaki anlatım yalınlığını ve Yunusvari vurgu gücünü asıl olarak bu dinamiklerde buluyorum. Büyük usta Nazım'ı bulabilmesini, ona çırak durabilmesini, onu anlayabilmesini bu dinamiklere bağlıyorum.” (Balaban ve Bilgin, 2009:297)

Balaban'ın karasabanla başlattığı toprağın hikâyesi, *Çileli Dönemi*'nin (1976) ardından evliyalılar, erenler, âşıklar ve kahramanlarla devam eder. Sapsarı ekinlerin ve başakların hüküm sürdüğü tarlalarda, sıska ve koyu renk öküzlerin ardında duran mahcup ve mağrur köylüler; yerlerini alabildiğince canlı ve pastel tonlardaki tuvallerin ortasında vücut bulan heybetli kahramanlara bırakırlar. Sarıkartal'ın (2005:13) belirttiği üzere: "...Erenleri ve evliyalıları onun eserlerinde; sevgi sembolleri olarak görüyoruz. İslam inancını korku ve şiddet olarak değil, sevgi ve şefkat sembolleri ile sunuyor bizlere." (Bkz. Resim 101)



Resim 101. Balaban, *Keloğlan*, 1974, Duralite Kabartma Tekniğiyle YB.

Özay Erkiş, Balaban'ın kırkıncı sanat yılına ithafen yazdığı *Geçmişin Masala Duruşu ve 40.yılında Balaban* adlı yazısının devamında, Balaban'ın Anadolu'nun masal ve destan kahramanlarını içeren resim dizisi hakkında şöyle der:

"Didaktik nitelikte olan bu yapıtlarında Balaban, halkımıza mal olmuş anonim Anadolu söylencelerini ve kahramanlarını ele alırken, o topraklar üzerinde yaşayan insanların törelerini, yaşam biçimlerini, ekonomik ve sosyal ortak sorunlarını dile getiriyor. Dünyanın neresinde olursa olsun genelde insanın

sorunları aynıdır. Bu nedenle Balaban'ın resimleri yöresel olduğu kadar, insanın insan olmanın ortak sorunlarını da içerdiği için aynı zaman da evrenseldir. Geçmişle bugün arasında hesaplaşmaya zorlar izleyiciyi.”(Balaban ve Bilgin, 2009:251)

Değınildiğı üzere, Balaban sanatı aynı zamanda evrenseldir. Çünkü Balaban; umut, acı, keder, coşku, mutluluk gibi insani duygulara yer verir bütün eserlerinde. Sadece Anadolu'ya değil, çeşitli coğrafyalara ve çeşitli değerlere uzanmak ister. Bu ilgi, asla taklit ve özentilik ile karıştırılmamalıdır. Balaban, yalnızca kendi yaşamının suretini aktarmayı amaçlar. 2008 yılında MİRROR dergisiyle yaptığı röportajın devamında Balaban: “...Ben dünyadaki hiçbir ressamı örnek almadım. Taklit etmedim. Doğu'daki Asur, Sümer, Hitit kabartmalarının hepsini çizdim. Bereket tanrısını çizdim. Onlara hayran oldum ama örnek almadım, ibret aldım.” der. (Aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:353)

Diğ er yandan Anadolu köylüsü, karasabanlarını çoktan toprak evlerinin en uzağına kaldırmış, öküzlerini kendilerinden daha zengin olan hemşerilerine satıp iş bulmak umuduyla büyük şehirlerin yollarına düşmüştür. Anadolu'nun samimi ve içten olan köy yaşamı, ekonomik şartların ağırlığı altında ezilerek kent yaşamının kapısına dayanmıştır. Köy evlerinin zeminini ve duvarını süsleyen kilimleri de yavaş yavaş gözden kaybolmuştur. Buna rağmen, Balaban halıda ve kilimde, Anadolu köylüsünün derdini, tasasını ve aşkını anlatmaya devam eder. Anadolu'yu tasvirler, tıpkı tuvallerindeki gibi. Halılarda ve kilimlerde olduğu gibi nakışlarda ve çinilerde de renkler canlı, motifler keskindir. Olay döngüsü, göz yormayacak şekilde dokunur. İzleyiciye bir şeyler anlatma gayesi, eserler görülür görülmez kendini gösterir. Belli'ye (1965)göre: “...Balaban'ın yapıtında Türk kilimciliğinin, halıcılığının, oyacılığının vb. etkileri besbellidir. Ama bunun yanında yeni bir şey verme, yeni bir şey söyleme çabası da besbellidir.”(Aktaran Balaban ve Bilgin,2009:204)

Celalettin Çetin'in 1959 yılında yaptığı *Mavi Üstüne Mavi Nasıl Yaraşır Onu Ben Anamın Çevresinde Gördüm* adlı röportajında Balaban, halı ve kilime olan ilgisini şöyle açıklar:

“Sivas'ta askerlik yapıyor Balaban. Sivas halaylarını seviyor ve durmadan tuval üzerine çiziyor. ‘Bunları çizerken istedim ki bu nakışlar oynasın ve bu oynayışt a bizden bir şeyler olsun’ diyor. İşte bu konuları halı üzerinde yapmak için,

Umurbey'e gidiyor Balaban, Bursa Cezaevine gidiyor. Sonra ne yapıp edip bir halı tezgâhı alıyor.

'Böylece karımla birlikte halı dokumaya başladık. Örneğin, Ferhat ile Şirin'in öyküsünü vermeye çalıştım halı yüzeyine. Sonra Karacaoğlan'ı, sonra Köroğlu'nu.'"(Cılızoğlu,1962:56'den aktaran Balaban ve Bilgin,2009:183) (Bkz. Resim 102)

Sanat anlayışı hakkındaysa şu şekilde genel bir öz eleştiri yapar Balaban:

"Bence esas konudur. Konuyu ifade etmek için en uygun şekilleri ararım. Bazen bir konuda, kompozisyonun bütünü bozmadan ayrı ayrı şekil imkânlarından faydalanırım. Mesela minyatür gibi, nakış gibi, kilim gibi. Ben esas itibariyle realist bir insanım."(Köksal,1990'dan aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:234)



Resim 102. Balaban, *Sivas Halayı (Halı için ön çalışma)*,1959, Duralite YB.

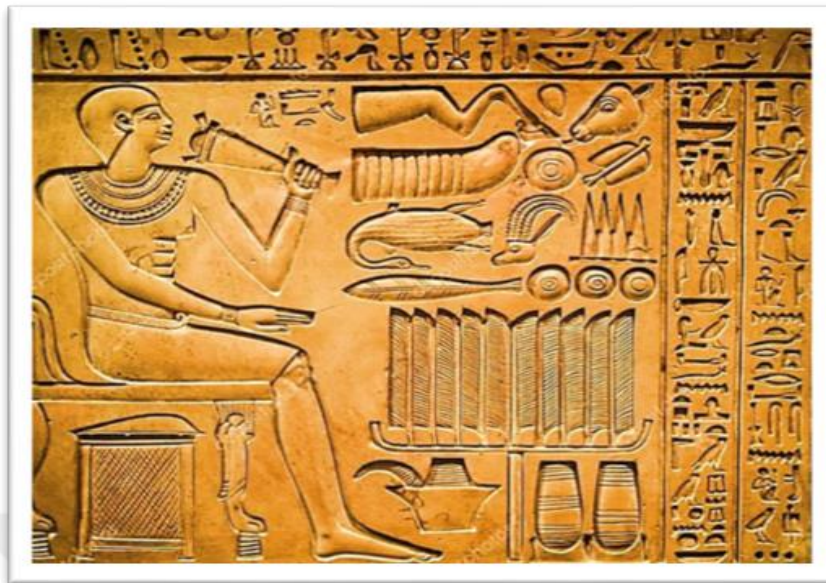
Renkler, motifler, figürler gibi ana yapıyı oluşturan öğeler, istenilen duyguyu ortaya çıkaracak şekilde ayarlanır ve yerleştirilir. Gerek folklorik gerekse siyasi bir tema olsun, her detay içinde bir anlam barınır. Rastgele konulmuş hiçbir öğeye, Balaban resimlerinde rastlanılmaz. Subliminal anlamdan ziyade farkındalık şeklinde söylenebilen bu anlamlar; toplumsal ve kırsal hayata dair Balabanca yorumlar içerir. Topluma, herhangi bir siyasi amacı veya dini inancı empoze etmek gibi bir niyet barındırmaz bünyesinde. Bu konuyla ilgili, 2001 yılında Erdoğan Tanaltay ile yaptığı röportajın devamında eserlerinde figürlerin ve renklerin yerleşimine dair şöyle bir açıklama yapar Balaban:

“Bir harman tablosunu yaparken, dombaylarla harman sürdürdüm, öküzlerle değil. Neden daha iri hayvanı harmana koştum? Çünkü harmanın sarı-sıcağını, kırmızısını dombayların siyahıyla karşılaştırarak, renk çatışmasını vermek istedim. Bu bir. İkincisi dombayları büyük değirmen taşları gibi yaptım. Yani değirmen taşı harmanın yuvarlağında yuvarlanıyor ve yeni bir biçim ortaya çıkıyor. Düğün tablosunu yaparken başka bir biçim, başka bir kabuk gerekiyordu. Daha hafif, oynak, coşku içinde uçarı biçimler, şekiller kullandım. İncelen ve uzayan insanlar halka halinde el ele tutuşmuşlar. Bir nevi gölgeler, cinler, periler gibi el ele dönüp dolaşıyorlar.”(Tanaltay,2001:49’dan aktaran Balaban ve Bilgin,2009:263)

Özay Erkılıç, 1993 yılında yazdığı *Geçmişin Masala Duruşu ve 40.yılında Balaban* adlı yazısının devamında, Balaban’ın sanat üslubuna şöyle değinir:

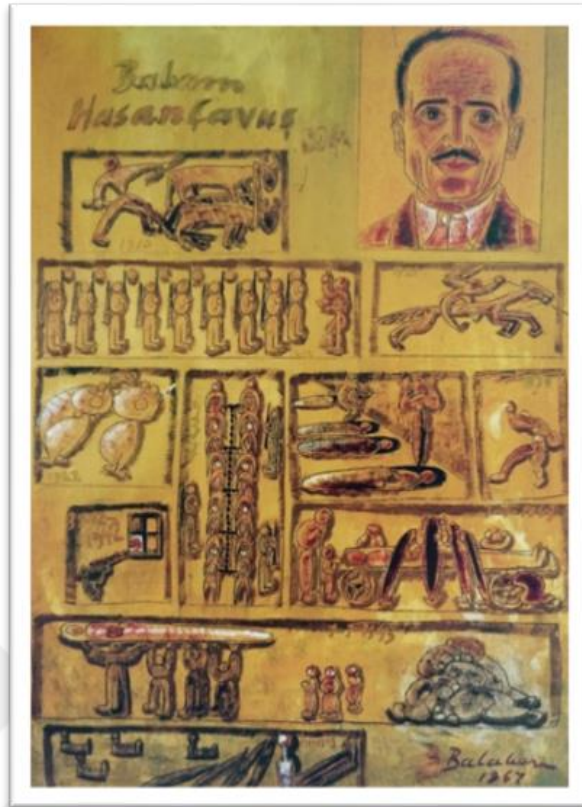
“Kullandığı simgesel öğeler daha çok anlatımı güçlendirmeye yöneliktir. Doğu minyatürlerinin nakışsı inceliği yanında Hint ve Japon estamplarındaki masalsı ifadeyi anıştıran desenlere de rastlamak mümkündür.”(Erkılıç,1993:21’dan aktaran Balaban ve Bilgin,2009:251)

Balaban’ın, kendi hayatını izleyene aktarırken kullandığı bir diğer sanat tekniğinin çıkış noktası, Antik Mısır sanatı olur. Deneysel olarak da nitelendirilebilecek bu teknikle Balaban; resimde her kesimden insanın anlayabileceği ve piktogramları andıran figürlere yer verir. Eski Mısır sanatında tapınak duvarlarına kazılarak anlatılan resimsel çivi yazıları, tanrı-kralların yaşamlarını adım adım ve sıfır perspektifle izleyene sunar.“...Narratif (hikayeci) bir eğilimde olması, Mısır resimlerinin yüzeysel bir anlayışla yapılmasında önemli bir rol oynar. Büyüsel ve hikâyeci resim yollarının bir arada bulunuşu, resim düzenlemesinde büyük bir açıklığı gerekli kılar. İşte bu yüzden de bütün fazlalıkların atıldığı bir şemacılık kendini gösterir.”(Tansuğ, 2006:29) (Bkz. Resim 103)

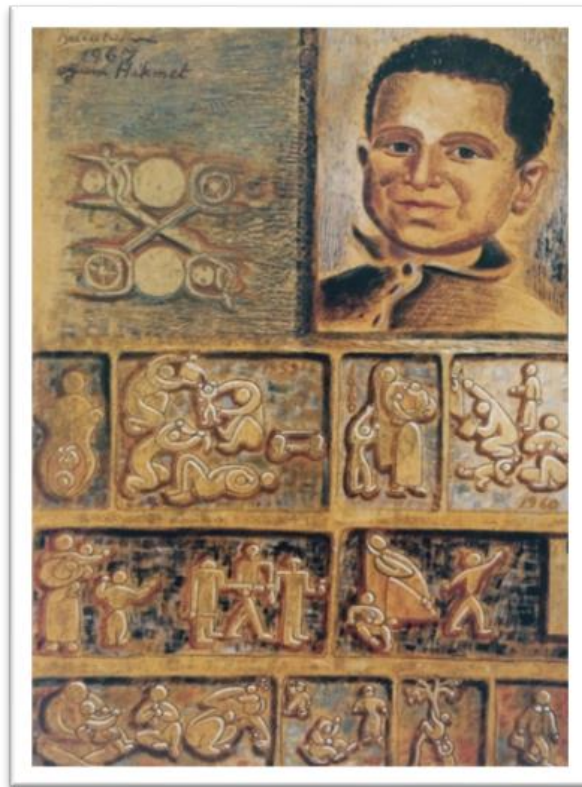


Resim 103. *Antik Mısır Hiyeroglifi*

Babası Hasan Çavuş'u ve oğlu Hikmet'i, 1967 yılında öyküleme tarzındaki Eski Mısır resim sanatı üslubuyla tasvir eder Balaban. Köy ve köylüyü betimleyen sanat anlayışı, bu sefer daha araştırmacı ve farklı bir şekilde tuvaline yansır. Tarihsel motifleri sanatında kullanmaktan çekinmeyen Balaban, bu açıdan da Batı'ya dönük sanatçılardan daha modern bir çizgide ilerler. Resimsel biyografi şeklinde açıklanabilen bu tarzla, figürün hayatındaki önemli detaylar Balaban'ın yorumuyla izleyene aktarılır. Resmin ana konusunu oluşturan figürün portresi, tuvalin sağ üst kısmına yerleştirilir. Görsel belleğin en güzel örneği sayılan bu resimlerde tıpkı Eski Mısır sanatında olduğu gibi sarı ve sarının tonları kullanılır. Figürün ismi ve doğduğu yıl, bir romanın başlığı gibi sol üst köşeden itibaren başlatılır. Kronolojik olarak çizilen önemli olaylar, tuvalde soldan sağa doğru bir yol izler. Ana figür ve yan figürlerin duruşu, Asur ve Hitit uygarlıklarında olduğu gibi donuktur. Tıpkı Eski Mısır Sanatında figürlerin hayatlarında önemli bir yere sahip sembollerin kullanılması gibi, Balaban da figürler için önem arz eden çeşitli sembolleri kullanarak anlatımı güçlendirir. Her eserinde olduğu gibi, bu eserlerinde de Balaban'ın kendi hayatından izler bulmak kaçınılmazdır (Bkz. Resim 104) (Bkz. Resim 105).



Resim 104. Balaban, *Babam Hasan Çavuş*, 1967, Duralit Pres KÜYB.



Resim 105. Balaban, *Oğlum Hikmet*, 1967, Duralit Pres KÜYB.

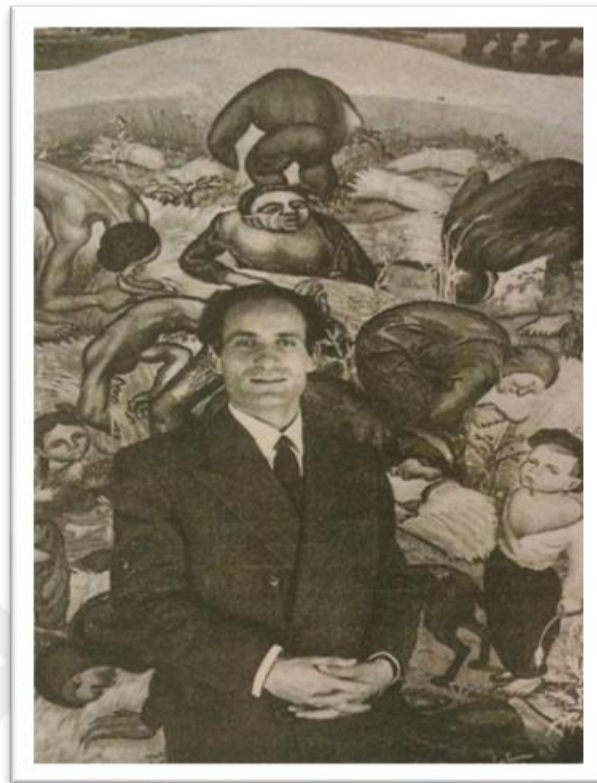
Halil Aytekin, 1959 yılında Forum Dergisindeki yazısının devamında Balaban'ın sanat anlayışı hakkında şöyle bir yazı kaleme alır:

“Balaban, ele aldığı konulara kendi öz biçimini vururken, gerek figüratif gerekse non-figüratif olsun o kadar bizde kalmasını bilmiş ki, bir defa bütün resimlerinde işe nereden başlayıp nereye götüreceğini biliyor, ne atmasyon, ne şişirmece... Hangi tablonun önünde durursanız durun. İnsanın içinde bizim olan, bizden olan bir şeyler kımıldıyor, bir şeyler depreşiyor. Çevrenizi yüzde yüz bizim olan sıcacık, kıvıl kıvıl insanların havası sarıveriyor. İnsana yaşama, sevmeye, çalışma aşkı veren güçlü, duru, dipdiri bir hava...”(Aktaran Balaban ve Bilgin,2009:191)

Balaban'ın birçok uygarlığı ve medeniyeti irdeleyerek bünyesinde barındırdığı evrensel sanat anlayışı; kendine has yeni ve özgün sanat anlayışının oluşumundaki asıl nedendir. Çağdaş ve geçmişi kapsayan bütün tarzlar ve üsluplarla beraber kendi sanatını yönlendirip şekillendirmeyi seçer. Öze katacağı mayayı Anadolu topraklarından alır. Balabanca işledikten sonra Anadolu'ya hediye eder.

5.5. İbrahim Balaban'ın Türk Resim Sanatındaki Yeri

Türk sanat çevresine adını, 1953 yılında açtığı ilk sergisiyle duyurmayı başaran Balaban için sanat; amaçtan ziyade bir araçtır; yoldur (Bkz. Resim 106). Çünkü sanat; yaşanılan hayatların, edinilen tecrübelerin, çekilen çilelerin ve gülen gözlere yansıyan sevinçlerin tuvale saf ve yalın olarak yansıtılması anlamına gelir. Hayattan güç alır sanat. Güç ise insanın sarf ettiği emekle bağdaşır. Köksal'ın (1976:26) da dediği gibi: “Balaban'ın ‘yaşamın izdüşümü’ diye tanımladığı sanatı, bir bakıma halkın atar-damar gibi sürüp giden yaratıcı gücünün, çağdaş toplumsal-gerçekçi değerler doğrultusunda, kendine özgü bir anlatım aracılığıyla günümüzdeki yeni bir belgelenişi olmaktadır.”(Balaban ve Bilgin,2009:224)



Resim 106.Balaban, *Fransız Konsolosluğu'ndaki ilk sergisinde*(28 Ekim 1953, İstanbul)

Ekollerine kıyasla daha içten ve daha samimi bir anlayışla yaptığı eserleri, halk tarafından çabucak kabul görür. Çünkü onun sanatı, Anadolu'nun derin ve içten gelen sesini temsil eder. İlkokul sıralarında dahi elinden bırakmadığı kalem ve kâğıdı; ona ilk model duran çiftçi babasının ve tarlaları sürmeye yarayan karasaban aletinin resimleriyle dolup taşar. Akademili değildir Balaban; Anadoluludur.

Onun resimlerinde, akademi sanatçılarının sentezlediği Doğu ve Batı üslubu görülmez. Bu sebeptendir ki Balaban sanatı, halk tarafından benimsenmesine rağmen sanat çevrelerince o kadar da çabuk kabul görmez. Bunun en bariz kanıtına, ilk sergisinden sonra, sanat eleştirmenleri tarafından yazılan sergi eleştiri yazılarında rastlanır. Türk ressamlarının benimsedikleri Kübizm, Empresyonizm ve Non-figüratif gibi Avrupa ekollerine karşı; Balaban'ın Anadolu'yu yansıttığı realist tablolar karşı karşıya getirilir. Mehmet Ali Aybar, 1953 yılında Akşam Gazetesi'nde yazdığı *Balaban'ın Sergisine Gerçekçi ve Soyut Resimlere Dair* adlı yazısının devamında Balaban hakkındaki görüşlerini şöyle aktarır:

“Bugüne kadar resimle ilgisiz gibi görünen büyük kalabalıkların, Fransız Konsoloslugu’na akın etmeleri için, bu sergide başkalarında olmayan ne vardı? Resmi halka sevdirmeye çalışanlar, bu başarının sebepleri üstünde iyice durmalıdırlar. Halk ilgisinin doğuracağı uyarma ile resmimiz, özgür bir kimlik kazanabilir. Sonra yukarıdaki soruya verilecek cevap, gerçeklikte Soyut Resim üstünde sonsuz teorik tartışmalarından, pratik sonuçlar çıkarılmasına da yarayabilir. Böylece biçimin, öz ve konuyla olan ilgilerini daha iyi anlayacağımızı sanıyorum.” (Cılızoğlu,1962:44’dan aktaran Balaban ve Bilgin,2009:171)

Balaban’ın ilk sergisinden sonra Can Yücel tarafından yazılan *Balaban’ın Dünyası* yazısının devamı; sanat camiasına karşı sert bir eleştiriyi de bünyesinde barındırmaktadır. Şöyle der Can Yücel:

“Bizde her şey var. Fırça var, boya var, tuval var. Kendimize göre galerilerimiz de var. Usta ressamlarımız, eleştirmecilerimiz, sanat çevrelerimiz... Hepsi tamam. Sevdiğimiz, beğendimiz, kimimizin paraya kıyıp aldığı, figüratif, non-figüratif, alışılmış, alışılmamış, desen, yağlıboya, suluboya, guaş, bir sürü eser var. Bizde eksik olan ne mi? Resim! Resim yok bizde.

(...)Balaban, bu meydan kenarı yiğitlerinden değil. Başını koymuş bu işe. Gözünü budaktan sakınmıyor. Gerçeğe öyle üstüne üstüne bir yaklaşışı var ki!” (Cılızoğlu,1962:37-38’dan aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:164-165)

Türk ressamların üslubuyla, Balaban’ın üslubunun karşılaştırıldığı diğer yazı, Balaban’ın ilk sergisinden tam olarak 52 yıl sonra Süha Öztartar tarafından yazılan *İnsan Manzaraları* yazısının devamında şöyle belirtilmiştir:

“Kör değneğini beller gibi aynı konuyu, aynı figürü, aynı formu yıllar yılı işleyen, resimlerinin arkasında kimliğini göremediğimiz pek çok ressama inatla Balaban, çizgisini ve üslubunu terk etmeden kendini gösteriyor resimlerinde. Sanatın olmazsa olmaz diyalektiği, duygu ve ritim olarak gözlerinizin önüne seriliyor onun tablolarında.” (Balaban ve Bilgin,2009:303)

Aradaki zaman farkına rağmen, Türk sanatının üslup arayışındaki sabitliği yukarıdaki yazıda da dikkat çeken bir ayrıntıdır. Türkiye’de iki binli yıllarda dahi görülmekte olan toplum-sanat farklılığı; toplumsal gerçekçi ressamlar tarafından kısa vadede onarılmaya çalışılsa da uzun vadede kopuklukların birleştirilmesine yarar sağlamaz. Modernizm ve Batı esintilerinin Türk sanatında neredeyse kökleşmiş olması sonucunda, Türk sanatı tam olarak kendine has bir üslup oluşturamaz. Balaban ve Bilgin’e (2009:23) göre:

“1945-1950 ve sonrasında ‘yeni’ olduğu için öne çıkarılan övülen, Türkiye’ye öncelikle getiren olmakla övünen soyut resim anlayışıyla aynı durum içinde ve aynı ölçü- ölçeklerle aynı kategoride değerlendirilmesi olur ki bu yanlıştır. Balaban, manifestosu ve eserleriyle bir başlangıçtır; Türk sanatını açan derin bir soluktur.”

Yakın tarihe göz atıldığında, Balaban’dan önce de köy yaşamının çeşitli Türk sanatçılar tarafından tuvale aktarıldığı görülür. Özellikle Cumhuriyet’in sağladığı yenilikçi ve çağdaş ortamda; Türk ressamlar, Anadolu’yu gezdikten sonra gözlemedikleri köy hayatını kendi tarz ve üsluplarına göre tuvalerine aktarırlar. Refik Epikman, 1989 yılında Güzel Sanatlar Dergisi’nde Anadolu Gezilerinin Türk sanatına olan katkısına şu sözlerle değinir:

“Halka, sanatkârı ve sanatı sevdiren; sanatkâra memleketi tanıtan bu pek yerinde teşebbüsün memleket sanatına yepyeni bir ruh ve hava getireceğine şüphe yoktur. Partinin bu yolda yüzde yüz hürriyetle sanatkârı tabiatla ve inkılabın yarattığı yeni hayatla karşı karşıya koyması, sanatkârın ruhunda yaşayan plastik imkânları zengin renklerle ve hislerle haricileştirmiştir. Sanatkâr, kanaat ve düşüncelerinde samimiyetini muhafaza ettiği yani inandığı ve bunları realize etmek heyecanını ve kudretini taşıdığı zaman eserini verecektir; bu ise ancak tabiatla temastan doğabilir, aksi takdirde teknik mükemmeliyetini haiz bir sanatkâr da olsa onun yüksek bir eser yaratmasına imkân yoktur. Halk Partisi'nin istikbalde yeni bir Türk sanatının doğmasına öncülük eden bu pek yerinde hareketini memleket sanatı namına sevinçle, hayranlıkla karşılarız.”(Berk,1998:213’den aktaran Hanay, 2009:62)

Saf ve yalın halde başlanan bu aktarım işi, zamanla Batı tarzıyla harmanlanarak değişim geçirir. En genel haliyle, Batı ekollerinin Türk sanatına karışması neticesinde, Anadolu’nun tuvaldeki yansıması gerçekçiliğini yitirir. Anadolu halkını, sanatının baş konusu yapan Yeniler Grubu ve ardından gelen On’lar Grubu da amaçlarından saparak; üye ressamların bireysel olarak sanat hayatlarına devam etmeleriyle sonlanırlar.

“Ünlü sanat tarihçisi ve kuramcısı Arnold Hauser’in de işaret ettiği gibi, kendinden önceki bir anlayışa karşı çıkan her yeni anlayış en azından başlangıçta, karşı çıktığı anlayışın üslubu ile hareket etmek zorundadır. Ancak Yeniler, bu başlangıçta gerçek bir içeriğe, bir diğer deyişle de radikal bir yeniliğe dönüştürememiş ve bu yüzden de 1950’lerin ortalarından itibaren ortalığı bir salgın hastalık gibi sarmaya başlayan soyutçuluğa karşı duramamıştır.” (İskender,1991:20’den aktaran Hanay,2009:40)

Türk sanatının Batı tarzına benzer eserlere sahip olduğunu söyleyen Sabahattin Eyüpoğlu; bir yandan On'lar Grubu'nun kurulma gayesini açıklarken diğer yandan da sentez sanat hakkında şöyle bir açıklama yapar:

“Şark; tezyinî sanatların rakipsiz vatanıdır. Bizim memleketimiz, Garplıların 'peinture' dedikleri resim sanatında nasibini almamıştır. Fakat buna mukabil tezyinî sanatların her kolunda garbın resim şaheserleri ayarında iş çıkarmıştır. Çinilerimiz, dokumacılığımız, yazılarımızla ne kadar öğünsek yerindedir.” (Özsezgin, 1982:62-63; Özsezgin,2000:62-63; Hanay,2009:41)

Balaban, Anadolu'yu çok geç tanıyan ve irdeleyen Türk sanatçıların aksine, doğduğundan beri Anadolu'nun bereketli topraklarıyla iç içe olagelir. Kendi kabuğunu yarattığını söylediği sanatın özünü, aslında Balaban'ın kendi yaşamı ve algısı oluşturur. Bildiği tek hayat, köy hayatıdır (Bkz. Resim 107). Şehir, onun için sonradan oluşmuş bir kavramdır. Büyük bir talihsizlik eseri girdiği hapisane ise özel öğrencisi olacağı bir sanat akademisine dönüşür. Kısacası Balaban, hayatın içinde pişmiş ve kendini geliştirmiş bir sanatçıdır. Batı sanatına dair her türlü bilgiyi, Nazım Hikmet'in ona getirdiği kitaplardan öğrenmesine rağmen, sanatının esas gayesi haline getirmez. Nihai anlamda, sanat bir dışavurum şekliyse; Balaban da kendi hayatından kesitleri dışa vurur. En samimi, en gerçekçi ve en yalın haliyle hem de...

Köy hayatını anlattığı resimlerinde Balaban; esas olarak köylünün yorumunu ve eleştirisini alma yoluna gider. Halkın görüşlerini, sanılanın aksine bütün sanat camiasının görüşlerinden daha önemli bir yerde tutar. Yaşar Kemal ile 1953 yılında yaptığı röportajın devamında, kendisine sorulan soruya karşılık şöyle bir cevap verir:

*“- Balaban, köyde bu resimlere ne diyorlar? Günah falan?
- İlk günlerde anam, köylü, herkes yadırgıyordu. Şimdi hepsi alıştılar. Ta uzak köylerden tablolarımı görmeye geliyorlar. Ben de her tablomu yapıp bitirdikten sonra, köy kahvesine bir hafta asıyorum. Onların fikirlerini alıyorum. Böylelikle bu gördüğünüz sergi bizim köyde açılmış oldu ilk önce. Bir de şu gelin işleme var ya, onu anam, ben ve gelinimiz yaptık. Eskiden anam yanına sokulmazdı resimlerin, gelin tablosunda bana çok büyük yardımı dokundu. O olmasaydı, bu kadar büyük işlerle yıllarca uğraşırđım. Şimdi herkes bu resimlere dost!”* (Cılzoğlu,1962:41'den aktaran Balaban ve Bilgin,2009:168)



Resim 107. İbrahim Balaban ekin tarlasında (1990, Şile).

Balaban'ın ilk dönem resimlerinde görülen, acı, keder ve özlem temalarının kökeninde; hapisane anıları, ardından babasının ölüm haberi ve Nazım Hikmet ile olan sanatsal yolculuğu bulunmaktadır. İlk sergisini açtığı Balaban'ın otuz iki yaşında olduğu düşünülürse; Anadolu'nun da otuz iki yıllık gerçeğinin tablolarında yer edindiği göz önünde bulundurulmalıdır. Karasabanı, öküzü ve dombayı tekrar tekrar resmine yerleştirmesi konu bulamadığından değil aksine; doğanın ona sağladığı sınırsız kaynağı köy olgusuyla bütünleştirmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Kendisi de sahip olduğu verimli ve sonsuz kaynakların farkındadır. Bu konu ile ilgili Fakir Baykurt, *Balaban'ın Öfkesi* yazısının devamında şöyle der:

“Köy sanatımızı besleyen gür bir kaynaktır. Bıkan bıksın, yazılıp çizilecektir. Dışarıdan bakanlar, belki orada kuru nakışla, gelin güveyden, yaşmaklı kızlardan başka bir şey göremezler. Ama Balaban gibi köyde yaşayanlar, köyde sadece sanata çalışanlar, gecelerde gündüzlerde köylük halini resimde anlatmayı düşünenler, başarılı sanatçı olurlar.” (Cılızoğlu,1962:52'den aktaran Balaban ve Bilgin,2009:179)

Anadolu'daki yaşamın yanında Balaban, Doğu'nun tarihsel zenginliği ve birikiminden de yararlanır ki bu durum hali hazırda Anadolu'ya yeni yönelen Türk sanatçılarının çok sonraları keşfedeceği bir durumdur. Sözlü ve yazılı kaynakların yanında; mitolojik efsaneler, kahramanlar, evliyalar gibi bu topraklardan geçmiş her türlü kültürü sanatına katar. Tam anlamıyla 'Türk sanatını' icra etmenin ve 'Türk Ressamı' olmanın hakkını verir. Uzun sanat yaşamında, çeşitli farklılıklara yönelse de kendi çizgisinden ayrılmaz. Devrimci bir sanattır Balaban'ın yaptığı; korkmadan çizer resmini. Ama bu korkusuzluk hiçbir zaman isyan boyutunda olmaz. Devlet ile arasında olan bu daimi küslük durumuna rağmen, resimleri hakkında şöyle der:

“Öyle bir resim yapayım ki, beni içeri atsınlar diye kimsenin aklından geçmez. Çok dikkat etmişimdir. Resmin altını üstünü çevirip, tersinden de bakarım, bir şey görmesinler, beni yakalayıp da içeri atmasınlar diye. Fakat onlar aradıklarını hep buluyorlar. Örneğin, öküzlerin boynuzlarını orağa benzettiler. İçeri aldılar kaç sefer. Zerveleri de çekice benzettiler. Al sana orak çekiç yapmışsın. Fakat ceza veremediler. Mahkeme sonunda dışarı saldılar.” (Özer,1987:57'den aktaran Balaban ve Bilgin,2009:359)

Balaban'ın sanatını destekleyenlerle, desteklemiş gibi görünenlerin ayrıştığı zaman, Yeni Dal grubuyla 1961 yılında açtığı sergiden sonraki dönemi kapsar. Bir nevi Balaban artık dostunu ve düşmanını seçebilir hale gelir. Mihri Belli, 1965 yılında yazdığı *Balaban'ın Sergisi* adlı yazısının devamında şu şekilde der:

“Biz bir şeye daha seviniyoruz. O da ortaya ilk çıktığı günlerde Balaban'ın etrafını saran 'Sanatsever', itibarlı ve tabii paralı kişilerin köylü ressamı dejenere edemeyeceklerini anlayarak, birer birer ona sırt çevirmeleri. Balaban bu sefer resimlerini halka gösterecek bir salon bulmakta çok güçlük çekmiş.” (Aktaran Balaban ve Bilgin,2009:204)

Yine aynı tarihte bu kez Samim Kocagöz, *Sanatı Uslu Kişiler Yapabilir* adlı yazısında, Balaban'a karşı yapılan eleştirilere tekrardan şu şekilde değinir:

“...Böyle bir ortamda elbette ressam İbrahim Balaban'ın karşısına ya delileri, ya da çocukları çıkaracaklardır ki, at izi ile it izi karışsın, belli olmasın! Sonra bir söz çıkaracaklardır: Efendim, bizler daha uzun yıllar boyu, batı sanatını, edebiyatını 'taklit' etmeliyiz. Ulusal edebiyatımız yoktur! Bu sözlerde at izi ile it izini karıştırmak, belli etmemek içindir. Toplumcu geçinen çevreler bile bu sözü etmektedir. Utanmadan sıkılmadan... Yurdunu, ulusunu anlatan yazarlar, köylüdür. Yurdundan, ulusundan ses getiren şairler, eskidir. Ressam İbrahim Balaban, köylü ressamdır. Peki, kimlerdir bu memlekette sanatçı? Batılı yazarları çaktırmadan aktaranlar... Bir bakışta resimden anlamayan görüncelerin (sergilerde

resimleri görmeye gelenler, Balaban'ın deyişiyile) bile nereden, kimden aktarıldığını çakıverecek resimlerin sahipleri..."(Köksal,1990'dan aktaran Balaban ve Bilgin,2009:205)

Gücünü ve ilhamını yaşadığı topraklardan alan Balaban'a, yakışık olmayan bir söylemle 'köylü' sıfatını takan birçok sanatçıya en güzel cevap yine Anadolu halkından gelir. Çünkü halk, Balaban resminde kendi imgesini görür. Bu sebeptir ki Balaban resmini önce halk benimser. Balaban; anlattığı hikâyeleri, hatırlattığı anıları ve söylediği türküleri, Anadolu sınırları içerisinde yaşayan tüm insanlara armağan eder.

Diğer yandan Balaban'ın hayatında değinilmesi gereken bir diğer konu ise Nazım Hikmet ile olan dostluğudur (Bkz. Resim 108). Çünkü bu dostluk, Balaban'ın bazı kesimlere hiçbir zaman ulaşamamasına neden olur. Öte yandansa, Nazım Hikmet gibi tarihe damga vuran bir şairin çırağı olması; Balaban'ın talihsizliklere başladığı hayat yolculuğundaki umut ışığı olur. Nazım Hikmet ne kadar büyük bir şair ise Balaban da o kadar büyük bir ressam olarak adını yazdırır Türk Tarihine Balaban'ın hayatından Nazım Hikmet, Nazım Hikmet'in hayatından da Balaban ismi asla silinmez.



Resim 108. Balaban, *Özgürlüğe Çıkış*, 2006, TÜYB

Hasan Nazım Balaban'ın anlattığı üzere:

“Balaban’ı aslında Nazım Hikmet keşfetmiyor. Balaban, içsel bir duyguyla Nazım’ın büyük bir insan/sanatçı olduğunu fark ediyor. Bu sebeple ona yaklaşmaya, kendini göstermeye çalışıyor. Ardından da zaten Nazım Hikmet, Balaban’ın yağlıboya bir tablosunu çiziyor.” (12 Ağustos 2016 tarihli kişisel görüşme)

İbrahim Balaban, 1999 yılında TOP-FOCUS dergisine verdiği bir röportajda şöyle der:

“Fakat ressam olarak yönlendiren Nazım Hikmet’tir. Ben doğuştan ressam olmasaydım, Nazım Hikmet bana bana hiçbir şey yapamazdı. Nazım Hikmet bana resmin müthiş bir şey olduğunu öğretti. Ama ben resim müthiş olsun olmasın zaten resim yapıyordum. Resim yapmadan duramazdım, hala da duramıyorum.” (Aktaran Balaban ve Bilgin,2009:258-259)

Kaya Özsezgin, 1993 yılında yazdığı *Resmimizde Balaban Söylemi* adlı yazısında, Nazım Hikmet ve Balaban dostluğuna şu şekilde bir yorum getirir:

*“Aslında Balaban’ın hapisyanede, Nazım’dan öğrendiği şey, resim değil, sanatçı olmanın gerektirdiği ön koşullardır. Kendisine güven, çalışma ve üretme disiplini, yeteneğinin boyutlarını kavrama bilincidir. (...)*Nazım ressam değil, çok üretken bir şairdir, bir söz ustasıdır. İnsan bir şairle ama güçlü bir şairle arkadaşlık, dostluk yaparak da yeteneğinin boyutlarını keşfedebilir. Resim yapma heyecanı uyandıracak şey, bir başka ressam olabileceği gibi, bir şairin kendisi ya da dizeleri de olabilir.”(Özsezgin,1993:16-17; Balaban ve Bilgin,2009:248-249)

Anlaşıldığı üzere Balaban, Bursa hapishanesinde Şair Baba olarak isimlendirdiği Nazım Hikmet’ten sanatın inceliklerini öğrenirken, bir de üstüne evrensel bir dünya görüşü edinir. Hali hazırda kendisinde var olan potansiyeli en üst düzeye çıkarır Nazım Hikmet’in de yönlendirmesiyle. Bu konu, 2003 yılında Halis Başarır’ın *Balaban ve Sanatı Üzerine* adlı yazısıyla tekrar gündeme gelir:

*“Balaban’ın, Nazım Hikmet ile hapisyanede karşılaşması onun kişisel yaşamı için ilahi bir rastlantıdır. Balaban, bu karşılaşmayı Nazım Hikmet’in kendisi ile ilgilenmesini, onu okumaya teşvik edişini, büyük bir saygıyla anar ve topluma yansıtır. Nazım Hikmet hapisyanede, Balaban’ın psikoterapik bir eylem olarak resim yapmasını, onda kendini ifade etme, bilgilenme ve kültür tutkusuna dönüştürür. (...)*Balaban’ın bu içsel istek ve duyarlılığı olmasaydı, bu günkü sanatçı Balaban olmazdı (*Dökme suyla değirmen dönmez*).” (Başarır,2005:6’ dan aktaran Balaban ve Bilgin, 2009:294)

Remzi Oğuz Yılmaz da *Zümürd-ü Anka Üzerine Bir Deneme* adlı yazısının devamında Nazım Hikmet ve Balaban hakkında uçta kalmış sorulara şöyle bir açıklık getirir:

“Çünkü yaygın kanının aksine Balaban, Nazım Hikmet’ten resim dersleri almamıştır. O, ustasından asıl olarak hayat dersi almıştır. Nazım’dan felsefe, ekonomi politik ve diyalektiği öğrenmiştir. Eğer genç Balaban’daki dinamikleri göremezsek, Nazım’la karşılaştı ve Nazım’ın rüzgârıyla ressam oldu gibi basit ve sığ bir noktaya düşeriz ki; bu Nazım’a da Balaban’a da haksızlık olur. Balaban’daki iç dinamikleri göremezsek, mahpushaneden çıkarırken ben ressam olacağım diyen, başka hiçbir işle uğraşmayan adamı anlamamış oluruz.” (Yılmaz, 2005:9; Balaban ve Bilgin,2009:297)

Nazım Hikmet ile olan dostluğu, Balaban’ın tinsel, ussal ve sanatsal yönden gelişiminin önünü açarken; kendini bütünüyle sanata adanmasının başlıca nedenini oluşturur. Siyasetten bağımsız olarak Balaban ve sanatının incelenmesi ve anlaşılması; onun Türk sanatına getirdiği gerçekçi yorumun ve toplumsal samimiyetin fark edilmesi açısından önemli bir ayrıntıdır

Buna rağmen 1969 yılında Adana’da açtığı sergisi, komünizm propagandası yapıldığı gerekçesiyle bir grup genç tarafından basılır. Yeni ve modern Türkiye’de bu derece antidemokratik ve anti çağdaş bir saldırı; Balaban’ı derinden etkiler. “...Gençler sergiyi basınca ellerim tutuştu, gözlerim yandı.” der (Haydar, 2008:60-61; Balaban ve Bilgin,2009:356-357). Bu olayın ardından Nuri Ayvalı ile yaptığı bir söyleşide, sergisinin basılmasının ve resimlerinin tahrip edilmesinin kendisinde bıraktığı etkiyi şöyle anlatır:

“Deli olmamak şartıyla her insan, sanat yapıtı karşısında saygılı olabiliyor. Oysa komandolar kafalarını buzdolabından yenice çıkarıp gelmişlerdi sergime. Ve kendilerini ‘Halk Yargıcı’ sanıp beni de hain bir suçlu görerek yargılar gibi soruyorlardı:

-Bu resimleri neden böyle yaptın?

Gücümün yettiğince anlattım resimlerimin Türk resmi olduğunu. İnandılar mı inanmadılar mı bilmem. Yalnız, yaptığım ‘Şair Baba’ resmi, benim bir Türk ressamı olduğumu şüpheye düşürüyordu onlarca.”(Ayvalı,1969’dan aktaran Balaban ve Bilgin,2009:212)

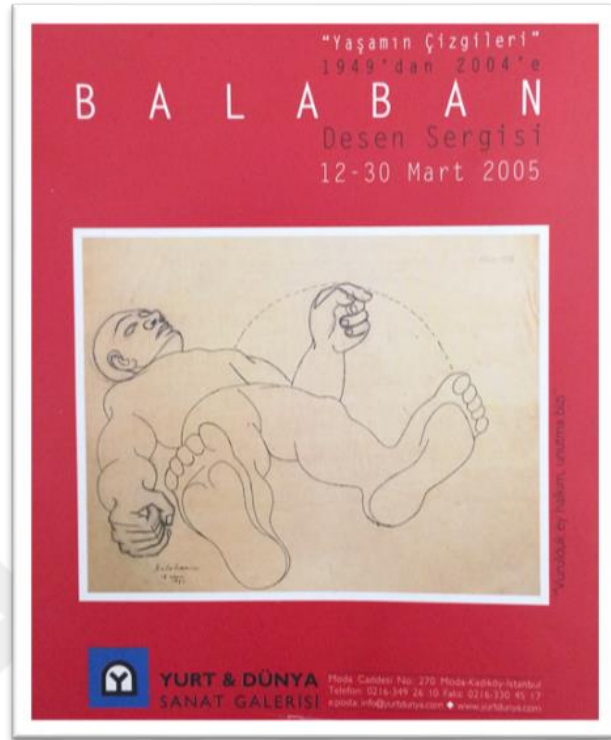
Nitekim Balaban’ın, Komünizm propagandası yaptığı ve bu ideolojiyi resimleri üzerinden yaymaya çalıştığı şeklindeki bir düşünceyle ötekileştirilmesi; hem Türk sanatının değerini hem de Cumhuriyet’in sağladığı özgürlük ortamını alaşağı etmektedir. Balaban; ülkesini, toprağını ve halkını seven ve bütün bu değerlere derin

bağlarla bağlanmış bir ressamdır. Ankara’da 21 Nisan 1969 yılında düzenlediği basın toplantısında şöyle der Balaban:

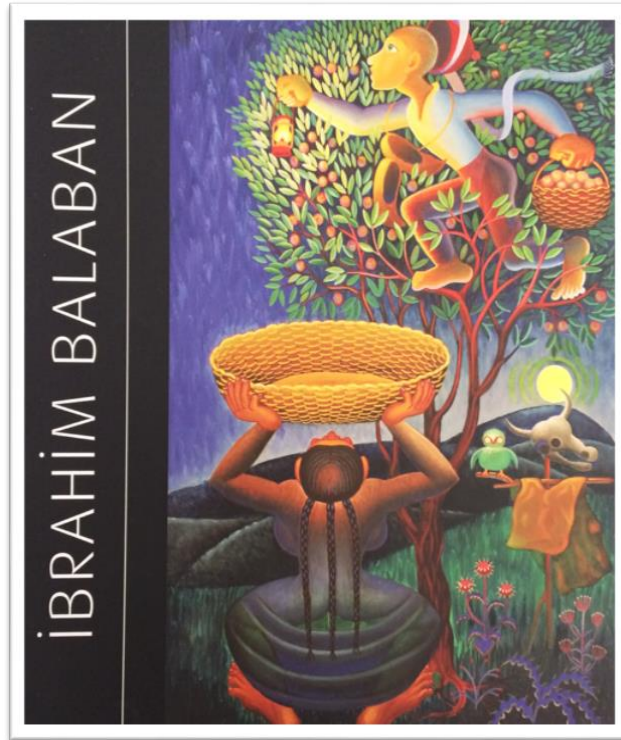
“Ben bir halk sanatçısı olarak, daha önce bütün bunları göze almışımdır. Bundan ötürü korkusuz yapıyorum resimlerimi ve sergilerimi de korkusuz açıyorum, açacağım. Parçalasınlar resimlerimi; ben üç beş resimden olurken, onlar tarihe kara kara suratlarla yamanacaklardır.” (Vatan Gazetesi, 22 Nisan 1969’dan aktaran Köksal,1990:73; Balaban ve Bilgin,2009:213)

Sanatın ve sanatçının daimi bir devinim içinde olması gerektiğine inanır Balaban. Art arda açtığı sergilerle, hem yurt içi hem de yurt dışına yaptığı gezilerle, katıldığı seminerlerle, konferanslarla, okuduğu ve yazdığı kitaplarla sürekli kendini geliştirir, durmadan üretir (Bkz. Resim 109) (Bkz. Resim 110). Çünkü sanata adanmış bir hayattır Balaban’daki. Hem de sanatını, kendisinin oluşturduğu dokuz maddelik manifestosuna ve Şair Baba’sından aldığı üç dersin üzerine inşa edecek kadar da disiplinlidir. Burhan Günel, 2004 yılında yazdığı *İbrahim Balaban: Tüketilen Güzelliklere Tuvalden Yükselen Ağıt* adlı yazısında, günümüz hayat koşullarıyla, Balaban’ın eserleri arasındaki bağa şu sözleriyle dikkat çeker:

“Balaban’ın resimleri günümüzde çılgınca tüketilmekte olan her türlü güzelliğin ardından yakılan ağıt gibi. Küreselleşme ve Post-Modernizm rüzgârları ulusal değerleri önüne katıp acımasızca sürüklerken, Balaban gibi bilinçli sanatçılar/aydınlar üretimlerinde ulusal çizgilerin evrensel birikim içeriğindeki yerini, ağırlığını korumaya katkıda bulunuyorlar.” (Günel,2004:73’dan aktaran Balaban ve Bilgin,2009:281)



Resim 109. *Balaban Desen Sergisi*, 12-30 Mart 2005, Yurt & Dünya Sanat Galerisi, Balaban Arşivinden.

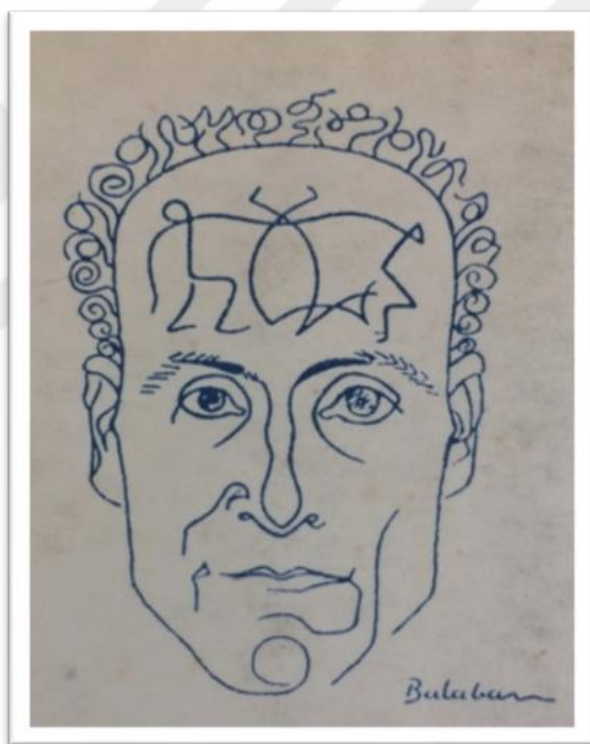


Resim 110. *Balaban Sergisi*, 25 Şubat-22 Mart 2016, Peker Sanat, Balaban Arşivinden.

Balaban'ı, çoğu Türk sanatçısından ayıran özelliği; Türk sanatının uzun zamandır süre gelen kendini bulma çabalarına karşı uzattığı yardım elidir. Fakat buna rağmen Balaban, günümüz Türk sanatının benimsemiş olduğu tavrı beğenmemektedir.

Balaban'ın görüşlerini Hasan Nazım Balaban şu şekilde ifade eder:

“Balaban'ın, günümüz Türk sanatını ve Türk sanatçıları çok beğendiğini söyleyemiyorum. Batı taklitçiliği ve hayranlığıyla sanat bir yere gitmez. Gitmemiştir de zaten. Dünyadaki bütün ülkeler kendi özgün değerlerine sahip çıkmaktadırlar. Maalesef bizde bu anlayış tam olarak oluşmamıştır. Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet döneminde bir nebze başlamış da olsa ardından hemen Batı tarzına dönmüştür.” (12 Ağustos 2016 tarihli kişisel görüşme)



Resim 111. Balaban, *Kendi Portresi*. Tarihsiz.

Türk resmi denildiğinde, ilk akla, Balaban'ın en özden ve en kökten çizilmiş Anadolu resimleri gelmelidir. Ayrıca o, ulusal sınırlar içerisinde uluslararası tanınan bir Türk ressamdır (Bkz. Resim 111). Sanat kitaplarında kendisine atfedilen *naif ressam* yakıştırmasına karşı olan Balaban; kendi çizgisini ve üslubunu herhangi bir 'izm'e bağlı kalmadan oluşturur. Onun eserlerinde her şey gerçektir. Bazen izleyeni, Anadolu'nun üçra köşesinde kalmış bir köy evine davet eder bazense çolukla çocukla yollara düşmüş

bir ailenin yanında sessiz sedasız yürütür. Balaban, sanatıyla izleyene gerçeğin kapısını açar; içeriye girip girmeme kararını ise tamamen izleyiciye bırakır.



6. BÖLÜM

TARTIŞMA VE SONUÇ

Çağdaşlaşma ve modernleşme hamleleri, Türk sanatının geleceğini belirleyen önemli unsurların başında gelmektedir. 19.yüzyıldan 21.yüzyıla değin kendini arayan ve sorgulayan bir yapıda olan Türk sanatının kaderi; çoğunlukla Batı temelli çağdaş sanat akımlarının ellerine bırakılmıştır. Türkiye’de mevcut yönetim şeklinin değişmesiyle var olan düzenin de değişim içine girmesi; toplumsal alanda günümüze kadar süregelen bir karmaşaya sebebiyet verir. Halk, yeni yönetim şeklinin kendisine verdiği yetkilerle, siyasete dâhil olmanın şokunu atlatamazken; bir de Osmanlı Devleti’nden itibaren yakın temas halinde olunan Batı’nın etkilerini her alanda karşısında görmeye başlar. Şehirler hızla gelişip, modernleşirken; Anadolu’nun uzak ve küçük yerleşim yerleri kendi haline bırakılır. Toplum, birbirine uzak ve birbirinden farklı iki ayrı dünyaya dönüşür.

Sanat alanında hali hazırda yapılan birçok düzenleme ve Fransa’dan dönen pek çok sanatçının Batı ekollerine göre yaptıkları eserler doğrultusunda; Türk sanatı yavaş yavaş kendi yönünü bulma işine girer. Başta Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Paşa olmak üzere 1860 yılında başlayan Batı tarzı resim; 1914 Çallı Kuşağı ressamı ile devam eder. Fakat Türk resminin gelişiminde, özellikle 1883 yılında açılan Osman Hamdi Bey’in de müdürlüğünü yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi’nin önemi göz ardı edilmemelidir. Aynı zamanda ileride sanatçılar arasında polemige neden olacak olan; akademili/ alaylı ayrımı, bu okulun açılışıyla beraber başlamış olur.

Sanat alanında görülen bu yenilenme hareketleri, doğrudan Türk sanatçıların yaşayış ve sanatlarını icra ediş tarzlarına da etki eder. Sanatçılar arasında uzun yıllar süregelen iletişim kopukluğunun Türk sanatına olan olumsuz etkisi nihayet fark edilmeye başlanır. Bu sebeple de aynı üslubu ve tarzı benimseyen sanatçılar, aynı çizgide toplanma ihtiyacı içine girerler. Böylelikle Türk ressamların daha verimli sanat işleri çıkarmaları ve Batı’yı daha yakından izlemelerinin önünü açacak olan grup faaliyetleri de başlamış olur. Önce 1908 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulur. Bu cemiyet, izleyen yıllar içinde adını değiştirmesine rağmen; benimsediği vizyonu ve misyonu değiştirmez. Cumhuriyet ile birlikte sanat grupları da yönlerini Batı’ya çevirirler. Hem daha özgür hem de özgün bir sanat anlayışı ortaya çıkaran bir diğer

grupsa, 1928 yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'dir. Bu grup ile birlikte, Türk sanatının profesyonelleştiği yorumunda bulunulabilir. Fransız ekollerin ve çağdaş sanat yorumlamalarının Türk sanatına girmiş olması; Türk sanatının kendi Rönesans'ını ilan etmesi olarak da nitelendirilebilir. Fakat diğer yandan, bu çağdaş anlayışın sadece belirli bir kesme hitap etmeye başlaması; Türk sanatının günümüzde dahi süregelen toplum-sanatçı yaklaşmasını sekteye uğratar. Birbiri ardına kurulan bütün sanat grupları, bu ikilemin zincirlerini kırmak ve sanatı toplumla bütünleştirmek adına yoğun bir çaba içine girerler. 1933 yılında kurulan D Grubu, kendinden önce kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin; 1940 yılında kurulan Yeniler Grubu kendinden önce kurulan D Grubu'nun; 1947 yılında kurulan On'lar Grubu kendinden önce kurulan Yeniler Grubu'nun; 1959 yılında kurulan Yeni Dal Grubu ise kendinde önce kurulan On'lar Grubu'nun eksik bıraktığı toplumsal algıya yeni bir arayış getirmeye çalışırlar. Bir türlü ulaşılamayan halka ve halkın sanatçıdan beklediği ilgiye cevap vermeye çalışırlar.

Şehir hayatının kültürel ve sanatsal ilerleyişinden farklı olarak tarımsal alanda Türk ekonomisine katkıda bulunan kırsal alanlar; Modernizm rüzgârına kapılmayarak, kent yaşayışından soyutlanma yoluna giderler. Atatürk'ün köy yaşamına değer vermesinin yanında bir de modernleşmenin olumsuz bir sonucu olarak toplumsal iletişimin kopması; beş yıllık bir süreci kapsayan yurt gezilerinin de ana fikrini oluşturur. İlki 1938 yılında yapılan yurt gezileri, Türk sanatının özgünlük arayışında attığı ciddi bir adımdır. Sürekli Batı'nın sanat akımlarını takip eden, Avrupalı sanatçılarla iletişim halinde olan ve tuvaline de İstanbul Boğazı'nın sakin ve huzurlu halini resmeden Türk sanatçısı için; Doğu'nun gizemi ile birlikte kırsalın zorluğu da nihayet gözler önüne serilir. 1943 yılına kadar altı kez düzenlenen yurt gezileri; birçok Türk sanatçıya Anadolu'yu yakından tanıma ve anlama şansını verir. Fakat tüm bu yerellik ve özgünlük çalışmalarına rağmen, Batı etkisi Türk resminde kendisini göstermeye devam eder. 1959 yılında kurulan Yeni Dal Grubu'na kadar, bütün Türk sanat grupları kısa vadede Anadolu kültürünü yansıtmalarına karşın uzun vadede Batı tarzını tam olarak terk edemezler.

Bu yerellik ve aidiyet kavramlarının da etkisiyle açılan ulusal sergilerde, halkın istekleri bir nebze de olsun anlaşılıp tuvallere yansıtılmaya çalışılır. Türk resminde

yönünü Anadolu'ya çeviren birçok sanatçıyla birlikte milli sanat anlayışı küçük çapta da olsa kendi yönünü belirlemeye başlar. Başta Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Nuri İyem, Neşet Günal, Turgut Zaim, Nedim Günsür, Fikret Otyam gibi Türk sanatçılar, eserlerinin ana temasını Anadolu'nun kırsal yaşamı olarak belirler. Altmışlı yıllardan itibaren şartların da etkisiyle Türkiye'de görülmeye başlayan göç, çarpık kentleşme, işsizlik gibi sebeplerin sanata yansımaları; Türk sanatını daha gerçekçi ve daha toplumsal bir boyuta indirger. Artık sanat, toplumun ilgi ve ihtiyaçlarına hizmet edip, halkı anlamaya çalışmaktadır. Toplumsal gerçekçilik hem Anadolu kırsalını hem de kentlerin değişen demografik yapısını, direkt yoldan izleyenle buluşturur. Sanat eserlerinde, İstanbul'un lale bahçelerinde gezi yapan elit kesim yerine; Anadolu'da karın tokluğuna çalışan biçare çiftçiler resmedilir. Sınıfsal farklılıklar bir nebze dahi olsa kırılmaya; sanatın halkın tüm kesimlerini kucaklamasına imkân verilmeye çalışılır.

Fakat yurt gezileriyle Anadolu'yu gezen ve gözlemlerini tuvallerine yansıtan bu sanatçıların hayat hikâyelerinde köy hayatına dair hiçbir ize rastlanmaz. Tarzlarını Batı'nın çağdaş ve modern çizgileriyle belirleyen Türk sanatçılar; özlerinde Anadolu'ya Avrupa'dan daha uzak bir mesafede durmaktadırlar. Bu durum sonucunda da Türk sanatı kendi köklerinden uzak bir anlayışla yol alır. Köklere yabancılaşma sorunu, çağdaşlaşma gibi olumlu bir etkinin doğurduğu olumsuz bir sonuçtur.

İşte bu noktada, Balaban resminin neden Türk sanatı açısından bu kadar önemli olduğu gün yüzüne çıkmaktadır. Çünkü köyde doğup büyüyen İbrahim Balaban, diğer Türk ressam paydaşlarının aksine Anadolu topraklarının özünden çıkmış bir değerdir. Sanatçı olmanın ön koşulu olan akademiye hiç adım atmadan; kendi kendini yetiştirip geliştiren bir Anadolu insanıdır.

Öz kültürün tam olarak halka ulaşamaması ve sanatın sadece belirli bir kesme hitap etmesi sorunu, esasen Türk sanatının psikolojik bir kavramı göz ardı etmesinden de kaynaklanmaktadır: Halkı bütünüyle anlamak. Çağdaş toplumlarda empati kavramı, toplumu iyileştiren ve geliştiren bir etkidir. İnsanoğlu, kendisini anlayan ve dinleyen bir insanın varlığına her zaman ihtiyaç duyar. Bu sebeptendir ki, her ülke kendi toprağına daha sıkıya bağlı ve yabancı kültürlerle karşı önyargılı olagelir. Bilinmeyenden korkan insanoğlu; bildiği ve tanıdığı (yerel) değerlere sıkı sıkıya tutunur. Empati kavramının sanattaki yorumu da bu şekilde olmaktadır. İzleyen, kendisini anlayan ve algılayan

yapıtlara, eserlere, yazınlara değer verir; yakınlık duyar. İbrahim Balaban'ın sanatsal başarısı, ne Batı'dan alınan eğitimle ne de benimsenen çağdaş sanat akımlarının tuvallere yansıtılmasıyla açıklanabilir. Balaban, toplumun kendisidir. İzleyene, kendi hayatından sahneler gösterir. Halkın, bir kişi tarafından da olsa anlaşıldığının ve yalnız bırakılmadığının garantisidir Balaban'ın eserleri. Anadolu topraklarından geçmiş her değere, her medeniyete değinmesi; toplumsal olayları, siyasal vakaları en gerçekçi haliyle yansıtması; toplum tarafından sevilip benimsenmesinin esas nedenidir. Balaban ve sanatı, toplum tarafından hak ettiği değeri ve ilgiyi görmesine karşı; Türk sanatçılar tarafından yeterince beğenilmez. Üslubu, basite indirgenip; çağdaş akımlardan farklı bir yorumla eserlerini izleyenle buluşturması eleştiri yağmuruna tutulur. Oysaki Balaban, ustası ve dostu olan Nazım Hikmet'in eğitimi ve yönlendirmesiyle evrensel bir görüşe sahip büyük bir ressam olarak Bursa Hapishanesi'nden ayrılmıştır.

Anadolu'da sadece turistik bir önem arz ettiğinde el üstünde tutulan pek çok değer; Balaban resimlerinde başından beri hak ettiği yere sahiptir. Anadolu'yu anlamak sadece köy resmi veya çiftçi köylüleri çizmekle olmamalıdır. Köyün ve köy hayatının işleyişi, köyün belkemiği olan toplumsal görevler doğru ve herkesçe anlaşılır ölçüde verilmelidir. Balaban sanatı, bu açıdan hem köylü-kentli ikileminin sınırlarını en aza indirgemiş hem de toplum-sanat arasındaki anlaşmazlığı Balabanca çözmüş olur. Aynı zamanda Balaban'ın getirdiği yorumun, konu zenginliğinin ve anlatım gücünün bütünlüğü sayesinde, Türk sanatı en başından beri hedeflenen yerel ve milli değerlerle harmanlanmaktadır.

Balaban, sanatına kattığı öz değerlere ve toplumsal birikimlere rağmen; 21.yüzyıl Türk sanatında yeteri kadar belirtilmeyerek, naif bir ressam olarak üstün körü geçilmektedir. Geniş kitlelerce tanınamamasının nedenleri arasında; sanatıyla bir bütün olarak görülmek istenen siyasi görüşü, Batı'nın üslup, tarz ve konusuyla Türk sanatına dâhil olmasına olan karşıt görüşü, maddiyattan ziyade manevi hislerle sanatını icra etmesi ve hakkında yapılan araştırmaların azlığı sayılabilir. Türk sanatına yeni ve ferah bir anlayış getiren Türk ressamların detaylıca bilinmesine karşın, Balaban gibi kendi küllerinden doğmuş bir ressamın göz ardı edilmesi tartışmaya açık bir konudur. Tüm sanatçılar için ölçüt halk ise, halkın içinden çıkan Balaban'ın, dönemindeki ressamlardan daha fazla ihmal edilmemesi gerekmektedir.

Bütün bu araştırmanın genelinde anlatıldığı üzere Balaban; kendi sanat dönemleriyle Anadolu'yu her bakımdan resminin ana konusu haline getirmiştir. Avrupa sanatında ekol oluşturan büyük ressamların eserlerinde kullandığı tarzları, Balaban'ın Anadolu imgelerinde görmek mümkündür. Balaban'ın kendi sözleriyle de onayladığı üzere Batı her zaman bir esin kaynağı oluşturur. Kesinlikle kopya kaynağı değildir.

Bu araştırmayla, Türk sanatında kendisine az yer bulan büyük bir sanatçının hayatına, sanat dönemlerine, sanat anlayışına, Anadolu'yu algılayış ve anlatış biçimine ve milli sanata yaptığı katkılara değinilmiştir. Sanat ile ilgilenen veya sanat okuyan her kesimden insanın bilmesi ve tanınması gereken Ressam İbrahim Balaban ve eserlerinin; gerek yerel sanatçılarla gerekse Avrupa sanatçılarıyla olan benzerliklerini ve farklılıklarını içeren geniş çapta bir araştırmanın yapılması Türk sanatı açısından büyük bir önem arz eder. Aynı zamanda Balaban tablolarının, Türkiye'nin içinde bulunduğu dönemlerle olan bağına yönelik detaylı bir araştırmanın yapılması da; Balaban'ın hayatta iken kıymetinin anlaşılması açısından önemlidir.

Şu an 96 yaşında olan İbrahim Balaban, Türkiye'de yaşanan toplumsal ve siyasal olaylar doğrultusunda resim yapmaya devam etmektedir. Sanatını, hayatının merkezine yerleştiren ve onunla birlikte yaşayan Balaban'ın; 19.yüzyıldan beri kendi yönünü arayan Türk sanatına çizdiği yol, nice genç ressama ilham kaynağı olacaktır. Tüm yıldırımlara rağmen vazgeçmediği sanatıyla, Anadolu'nun büyük ressamları arasındaki özgün yerini daima sürdürecektir.

7. BÖLÜM KAYNAKÇA

- AKAL, H. (1953a, 15 Kasım). “Balaban Babında”. *Yeditepe Dergisi*, 49.
- AKAL, H. (1953b, 18 Kasım). “Balaban’ın Sergisi”. *Yeditepe Dergisi*.
- AKALIN, T. (2008). “Avrupa’da Ortaya Çıkan Dışavurum Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi”. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*,1 (1), s.163-177. DOI: 10.7816/ulakbilge-01-01-08.
- AKÇAY, S. (2015). Türk Resim Sanatında (1908-1930) Erken Cumhuriyet Dönemine Kadar İlk ve Öncü Kadın Ressamlar. *Yüksek Lisans Tezi*. Doğu Üniversitesi, İstanbul.
- AKGÜNDÜZ, A. ve ÖZTÜRK, S. (1999). *Bilinmeyen Osmanlı*. Osmanlı Araştırmaları Vakfı.
- AKHİSAR SANAT (2008, Eylül). “Balaban’a Sormuşlar”.
- AKSEL, M. (1949). “Bizde Sosyal Hayat”, *Şadırvan*, 3.
- AKSOY, F. (1959). “Balaban ile Bir Konuşma”. *Dost Dergisi*, 5(26),s.19-21.
- AKŞENKAL, P.(2004). “Bir Ressam ile Bir Şair Birlikte Yedi Yıl Geçirirler; İbrahim Balaban Nazım Hikmet’i Anlatıyor.” *Âlem Dergisi*, 37,s.136-141.
- AKURGAL, E. (2008). *Anadolu Kültür Tarihi*. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Yayınları.
- ANDAY, M.C. (1953, 26 Ekim). “Balaban’ın İlk Sergisi”. *Akşam gazetesi*.
- AR DERGİSİ (1937), 1; ÜLKÜ DERGİSİ (1934, Haziran).
- ARAT, G.B.(2007). 1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam. *Doktora tezi*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ARICI, B. (2006, Güz). “Türk Resminde Geleneksel Temaların Etkisi”. 5 (18), s.82-91. <<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/esosder/article/viewFile/5000068045/5000063109>> (22 Ocak 2017) ISSN:1304-0278.
- AROLAT, O. (1965, Ekim). “Balaban Önceki Dönemleri ve Dördüncü Sergisi”. *Yeni İnsan*, 34,s.17–19.
- ARTUN, D. (2007). *Paris’ten Modernlik Tercümeleeri-Academie Julian’da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- ATAN, A. (2010). “Türk Resim Sanatında ‘d’ Grubu Hareketi”.
<<http://ahmetatan.com/?p=91>> (4 Temmuz 2017)
- ATATÜRK, M.K. (1933). “Onuncu Yıl Nutku”.
<<http://www.ataturkiye.com/metin/10yilnutku.html>> (22 Ocak 2017)
- ATEŞ, S. (2007). Nazım Hikmet’in Fikirleri Yapıtları ve Türk Toplumsal Yaşamına Katkıları (Kamu Yönetimi Açısından Bir Araştırma). *Yüksek Lisans Tezi*. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- AYBAR, M.A. (1953,23 Kasım). “Balaban’ın Resim Sergisine, Gerçekçi ve Soyut Resimlere Dair”. *Akşam Gazetesi*.
- AYDEMİR, Ş.S. (1962). “Yurt ve Dünya”. *Vatan Gazetesi*.
- AYDIN, D.U. (2013, Yaz). “Osmanlı’nın Son Döneminde Eğitim, Kültür ve Sanat Hayatına Genel Bir Bakış”. *İstanbul Journal of Social Sciences*, 4, s.1-9.
- AYMAZ, G.(2007). Sanatsal Üretimin Toplumsal Oluşumu –Nazım Hikmet’in ‘Memleketimden İnsan Manzaraları’ Örneği-. *Doktora Tezi*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- AYTEKİN, H. (1959, 1 Aralık). “Memleketini Dile Getiren bir Sanatçı”. *Forum Dergisi*, 137.
- AYVALI, M.N. (1969, 1 Mayıs). “Balaban/Adana’da Bir Söyleşi”. *FORUM*, 362.
- BALABAN, İ. (1962). *Balaban*. İstanbul: Yenilik Basımevi.
- BALABAN, İ. (1965). *İz*. Ankara: İmece yayınları.
- BALABAN, İ. (1966, 17 Mayıs). “Önce İnsan.” Ankara Fikir Kulüpleri Federasyonu Konuşması.
- BALABAN, İ. (1967, Kasım) “Sanatın Halktan Çıkışı”. *Türk Solu*.
- BALABAN, İ. (1968). *Şair Baba ve Damdakiler*. Cem Yayınevi.
- BALABAN, İ. (1969) . *İz Düşümü*. İstanbul: Öncü Kitabevi.
- BALABAN, İ. (1992). *İz*. İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları.
- BALABAN, İ. (1993). *Nazım Hikmet ve Biz*. Milliyet Yayınları.
- BALABAN, İ. (1993, Şubat). “Ben Beni Nasıl Buldum.” *Sanat Çevresi*, 172.
- BALABAN, İ. (1994). *Kalıba Sığmayanlar*. İstanbul:Gerçek Sanat Yayınları.
- BALABAN, İ. (1999). *Avrupa Dolaşanlar: Gezi Notları*. İstanbul: Berfin Yayınevi.
- BALABAN, İ. (1999). *Dağda Duruşma*. İstanbul: Berfin Yayınevi.

- BALABAN, İ.(2000). *Tahliyeci Yusuf*. İstanbul: Etika Yayıncılık.
- BALABAN, İ. (2001, Mart). “Resim Sanatının Kökeni.” *Sanat Çevresi*, 269, s.42-44.
- BALABAN, İ.(2002). *Tek Bıyık*. İstanbul: Berfin Yayınevi.
- BALABAN, İ. (2003). *Nazım Hikmet ile Yedi Yıl*. İstanbul: Berfin Yayınevi.
- BALABAN, İ. (2003). “Nazım Hikmet ile Yedi Yıl.” *Berfin Bahar Dergisi*, 64, s.5-13.
- BALABAN, H.N. ve BİLGİN, Z.E.(2009). *Balaban, Bir Ressam Yunus Emre*. İstanbul: Bindallı Sanat Evi.
- BALTACIOĞLU, İ.H. (1971). *Türk Plastik Sanatları*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- BAYAR, Z. (2005, 6 Mart). “Kuram Nazım’dan, Uygulama Balaban’dan”. *Aydınlık Dergisi*, 920,s.54-55.
- BAYRAKTAR, N. (2017, 25 Mayıs). “Sosyalizm Nedir? Sosyalist Kime Denir? Komünizm ile Arasındaki Farklar”. <<https://paratic.com/sosyalizm-nedir-sosyalist-kimdir/>> (9 Temmuz 2017)
- BAŞARIR, H. (2005). “Balaban ve Sanatı Üzerine.” *Berfin Bahar Dergisi*, 85, s.6.
- BAŞBUĞ, F. (2010). “1914 Çallı Kuşağı’nın Türk Resim Sanatına Etkisi”. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29, s.371 -392.
- BAŞKAN, S. (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. Ankara: Çardaş Yayınları.
- BAY, Y. (2007, 5 Aralık). ‘İşte Gözüm Anadolu’. *Milliyet Kültür Sanat*.
- BAYKURT, F. (1959, Kasım-Aralık). “Balaban’ın Öfkesi”. *Demet Dergisi*.
- BELLİ, M. (1965,7 Mayıs). “Balaban’ın Sergisi”. *Yön Dergisi*.
- BENDER, M. T. (2009, Temmuz). “Nuri İyem’in Resimlerinde Göz”. *Yedi Dergisi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 2(2),s.46-50.
- BERK, İ. (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938–1943)*, Ed. Amelié Edgü, Çev. Robert Bragner, İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş.
- BERK, N. (1943). *Türkiye’de Resim*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından.
- BERK, N. (1973). 50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişmeleri. *Kültür ve Sanat*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 2, s.107-118.
- BERK, N. ve GEZER, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- BERK, N. ve TURANİ A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul: Tıglat Yayınevi, C.2.
- BİÇİNCİLER, H. (2006). “Ulusal Resim Sanatının Ustası Turgut Zaim”. <<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1137/352347.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (26 Ocak 2017)
- BİLGİN, Z.E.(2008). *Balaban, Yaşantının İz Düşümü*. İstanbul: Bindallı Sanat Evi.
- BULUT, A. (2009). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Onlar Grubu, Yüksek Lisans Tezi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- BÜYÜK LAROUSSE ANSİKLOPEDİSİ (1986). “Balaban”. İstanbul: Milliyet/İnterpress Basın ve Yayıncılık, C.3, s.1241.
- BOSTANCI, M. (2013, Ocak-Şubat-Mart). “İbrahim Balaban ve Balabanizm”. *Hürriyet Gösteri*.
- CAN, Y. ve GÜN, R. (2005). *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*. İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- CEM, İ. (2007). *Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi* (17.Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- CEZAR, M. (1995). *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.
- CILIZOĞLU, T. (1962). *Balaban*. İstanbul: Yenilik Basımevi.
- ÇAĞIN, H.K. (2005, Mart). “Resimlerden Önce Balaban’ı Gördüm”. *Berfin Bahar*, 85, s.12.
- ÇAM, N. (1994). *İslam’da Sanat, Resim ve Mimari*. Ankara: Elektronik İletişim Ajansı
- ÇAMBEL, P. (1963, 1 Şubat). “Balaban ve Üstüne Kitap”. *Vatan Gazetesi*.
- ÇAVDAR, T. (1983). “Halkevleri”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları. C.4, s.877-884.
- ÇELİK, A.(2004, Mart). “Seyreyle Gözüm Hünerini Balaban’ın.” *Birgün Gazetesi*.
- ÇELİK, S. (2009). *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÇETİN, C. (1959, 6 Ekim). “Mavi Üstüne Mavi Nasıl Yaraşır Onu Ben Anamın Çevresinde Gördüm”. *Vatan Gazetesi*.

- ÇİFTÇİOĞLU, İ ve KANTÜRK, T. (1998). *Türk Plastik Sanatları*. Bilim Sanat Galerisi Yayınları, s.174-175.
- ÇİFTLER, K. (1963, 23 Ocak). “Balaban’ın Mayası”. *Yön Dergisi*, 58.
- DAĞYELİ, Y. (1982, Eylül). “Balaban’ın İlginç Yaşam Öyküsü”. *Tendenzen Damnitz Verlag München* .s.65-68.
- DAVUTOĞLU, Ö. S. (2009, 8 Kasım). “Sanat Terimleri Sözlüğü”. <<http://omersaylikdavutoglu.blogspot.com.tr/2009/11/sanat-terimleri-sozlu.html#.WWJaN4jyhPZ>> (9 Temmuz 2017)
- DEMİRALP, D. (2015, 7 Aralık). “Tanrıça Kybele”. <<https://kaynaklartarih.blogspot.com.tr/2015/12/tanrca-kybele.html>> (27 Haziran 2017)
- DENİZER, K. (2008, 23 Şubat). “Subliminal Nedir? Nerelerde Kullanılır?” <<http://toplumsalbilinc.org/forum/index.php?topic=191.0>> (9 Temmuz 2017)
- DOĞAN, A.C. (2009, 7 Kasım). “Yakın Tarihimizin Utanç Veren Olayları: 27 Mayıs Darbesi, 1960”. <<http://blog.milliyet.com.tr/yakin-tarihimizin-utanc-veren-olaylari--27-mayis-darbesi--1960/Blog/?BlogNo=212490>> (26 Mart 2017)
- DUBEN, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)* (1.Baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- EKMEKÇİ, M. (1965, 27 Nisan). “Balaban Dördüncü Sergisini de Açtı”. *Milliyet Gazetesi*.
- ELGÜN, M. (2010). 1923-1950 yılları arası Türkiye’de Batılılaşma (Modernleşme) Süreci ve Türk Resim Sanatına Etkisi, *Yüksek Lisans Tezi*, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- ELMAS, H. (1998). Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri. *Doktora Tezi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- ERDOST, M. (1967). “Balaban’ın Ortaya Çıkışı”. *Türk Solu Dergisi*.
- ERHAT, A. (1962, 19 Eylül). “Balaban’ın Halayı”. *Vatan Gazetesi*.
- ERHAT, A. (1962, 14 Kasım). “Bu Öfke Neden? ” *Vatan Gazetesi*.
- ERHAT, A.(1993, Şubat). “Balaban’ın Halayı”. *Sanat Çevresi*, 172, s.26-27
- ERGÜDER, Ö. (1974, 14 Ocak). “Balaban 73”. *Devir Dergisi*.

- ERKİLİÇ, Ö.(1993, Şubat). “Geçmişin Masala Duruşu ve 40.yılında Balaban”. *Sanat Çevresi*, 172, s.20-21.
- ERSOY, A.(1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e kadar)*. Bilim Sanat Galerisi: İstanbul.
- EYÜPOĞLU, S. (1953). “Balaban’ın Resimleri”. *Akşam Gazetesi*.
- FİSH, R. (1969). *Nazım’ın Çilesi*. İstanbul: Gün Yayınları.
- FUAT, M. (2004). *A’dan Z’ye Nazım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- GENÇAY, G. (1992, 24 Eylül). “Güngör Gençay Sordu”. *Özgür Gündem*.
- GENÇAY, G. (1993, Şubat). “Yüreğimize Kapılarını Açan Resimler”. *Sanat Çevresi*, 172, s.28.
- GİRAY, K. (2010) *Ziraat Bankası Yüzyılım Sergisi*. TC. Ziraat Bankası: Ankara.
- GİRGİN, F. (2009). Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Yöresel Motifler. *Yüksek Lisans Tezi*. Trakya Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü, Edirne.
- GÖÇ, A. (2016, 20 Temmuz) “Üzerinde Yaşadığımız Anadolu Topraklarının Bilinen En Eski İmparatorluğu: Hititler”. <<https://onedio.com/haber/uzerinde-yasadigimiz-anadolu-topraklarinin-bilinen-en-eski-impatorlugu-hititler--722124>> (27 Haziran 2017)
- GÖKÇEBAĞ, Y.(2013, 19 Aralık). “Naif Resim Naif Ressam”. <<http://www.hurriyet.com.tr/naif-resim-naif-ressam-25390708>> (10 Temmuz 2017)
- GÖKSU, S. ve TİMMS, E. (2001). *Romantik Komünist, Nazım Hikmet’in Yaşamı ve Eseri*. (Çev. B. Gümüşbaş). İstanbul: Doğan Kitabevi.
- GÖREN, A.K. (1998). *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü Yayınları.
- GÜNEL, B.(2004,Ocak-Şubat).“İbrahim Balaban: Tüketilen Güzelliklere Tuvalden Yükselen Ağıt”. *INTES İnşaat Sanayi*, s.72-74.
- GÜNYAZ, A. (1993). “Balaban... Dünden Bugüne ve Yarınlar”. Sergi Kataloğu, Türkiye İş Bankası.
- GÜVEMLİ, Z. (1959, 15 Ekim). “Üç isim”. *Varlık Dergisi*, 512.
- HANAY, A. (2009). 1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması. *Yüksek Lisans Tezi*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

- HAYDAR, H.(2008,13 Temmuz). “Resimleri Duvarlardan Kazınan Ressam”. *Aydınlık Dergisi*, s.60-61.
- HİKMET, N. (1976). *Tüm Eserleri 5/Rubailer, Yeni Şiirler*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- HİKMET, N. (1996). *Kemal Tahir’e Mahpushane’den Mektuplar*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- HÜSEYİN, H. (1963, 20 Şubat). “Balaban 3”. *Yön Dergisi*, 58, s.14.
- HÜSEYİN, H.(1972). *Ağlasun Ayşafağı*. İstanbul: Bilgi yayınevi.
- İHTİYAR, T.(2005, Temmuz-Ağustos). “Söz Sanattan Dışarı.” *Rh+ Sanat Dergisi*, 20,s.13-18.
- İNCEOĞLU, D. (2008, 23 Şubat). “Nazım’a Sevgisini Göstermek İçin Oğluna İsmi Verdi, O da Tıpkı Babası Gibi Resimler Yaptı”. *Hürriyet Cumartesi KEY!F*.
- İSKENDER, K. (1991, Mart). “80’li Yılların Türk Sanatının Geçmişe Uzanan Kökleri”, *Sanat Çevresi*,149,s. 20–22.
- İZBIRAK, R. (1996). *Türkiye II*. İstanbul: MEB yayınları.
- KABACALI, A. (1989, 31 Temmuz). “Okulu, Hapishane Oldu: Nazım Hikmet'e Çıracak Duran Köylü Ressam İbrahim Balaban”.
<<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8167/001505724006.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (1 Haziran 2016)
- KABACALI, A.(1992, 10 Aralık). “Halkımızın Aşk Masallarının Resme Duruşu”. *Cumhuriyet Gazetesi*.
- KABACALI, A.(1993,Şubat). “Sanat, Yaşantının İz Düşümüdür”. *Sanat Çevresi*, 172, s.12-15.
- KARASAR, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- KAROĞLU, A. (2005).“Türk Resminin Sorunları Üzerine Bir Deneme”. Konya: *Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19, s.189-200.
- KEMAL, M. (1967). *Acılı Kuşak*. Toplum Yayınevi.
- KEMAL, M. (1993,Şubat). “Bu Toprakların Ressamı”. *Sanat Çevresi*, 172, s.23.
- KEMAL, Y.(1953, 8 Kasım). “Köylü Ressam Balabanla Konuşma”. *Cumhuriyet Gazetesi*.
- KESKİN, C.(2014). “I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye’de Kültür Sanat Ortamı ve Türk Resmi”. *Gazi Akademik Bakış*,7 (14), s.263-279.

- KOCAGÖZ, S.(1965,2 Temmuz).“Sanatı Uslu Kişiler Yapabilir”. *Toplum Dergisi*.
- KOCAMAN, E. (2008). “Çağdaş Türk Sanatı İçinde Nurullah Berk ve Etkileri”.
<<https://www.xing.com/communities/posts/cagdas-tuerk-sanati-icinde-nurullah-berk-ve-etkileri-1005016534>> (24 Ocak 2017)
- KOÇ, D.C. ve ALTINTAŞ, O. (2016). “Bedri Rahmi EYÜPOĞLU- Neşet GÜNAL- Nuri İYEM- Mehmet PESEN- Nedret SEKBAN Eserlerinin Yapı Kategorileri Bakımından İncelenmesi”. *İdil Dergisi*, 5 (23), s.831-863. DOI: 10.7816/idil-05-23-04.
- KORLE, S. (1949,25 Aralık). “Halk Şiiri Yanında Bir de Halk Resmi”. *Vatan Gazetesi*.
- KORLE, S. (1993, Şubat). “Halk Şiiri Yanında Bir de Halk Resmi”. *Sanat Çevresi*,172.s. 24-25.
- KÖKSAL, A. (1976, 11 Haziran). “Balaban’ın Resimleri”. *Milliyet Sanat Dergisi*, 188, s.26.
- KÖKSAL, A. (1984a, 1 Nisan). “Bereket Anaları”. *Milliyet Sanat Dergisi*, 69,s.48.
- KÖKSAL, A. (1984b, 1 Mayıs) “Dünden Bugüne Balaban Sergileri”. *Milliyet Sanat Dergisi*.
- KÖKSAL, A. (1990). *Balaban*. Ankara: Bilim Kitabevi.
- KÖKSAL, A. (1992). “Balaban’ın Desenleri ve Halkımızın Aşk Masalları Üzerine”. Bilim Sanat Galerisi Sergi Broşürü.
- KÜÇÜKYILDIZ, A. (2007, 7 Mayıs). “Karasaban”.
<<https://atadan.wordpress.com/2007/05/07/krasaban/>> (30 Nisan 2017)
- MADRA, B.(1996). Günümüz Sanatı Modern ve Post Modern Üstüne Yapılanıyor Ama Artık... *Toplumbilim*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 4,s.95-100.
- MADRA, B. (2005). “80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi”.
<<http://www.beralmadra.net/exhibitions/a-balance-retrospective-of-the-80s-in-turkey/>> (1 Nisan 2017)
- MEMEDOĞLU, A. (2005). “Yenidal Grubu”.
<<http://www.avnimemedoglu.com/yenidal.htm>> (26 Mart 2017)
- MIRROR DERGİSİ (2008, Haziran). “İki Oğuldan Dinledik Nazım Hikmet’i Orhan Kemal’i”. 8 (48), s.56-58.
- MÜRİDOĞLU, Z. (1992). *Zühtü Müridoğlu Kitabı*. İstanbul: YKY.
- NACİ, E. (1977, 6 Mart). “Nurullah Berk’in Sergisi Nedeniyle”. *Cumhuriyet Gazetesi*.

- OTYAM, F. (1953, 2 Kasım). “Bir Köy İstanbul’a Geldi.” *YediTepe Dergisi*.
- ÖNER, S. (1992). “Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı”, *Millî Saraylar Dergisi*, s.58-77.
- ÖZARSLAN, E. (2003). Nazım Hikmet- Hayatı ve Şiiri-. *Doktora Tezi*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ÖZARSLAN, S. (2003, 22 Mart). “Anadolu’nun Resmini Yapabilir Misin Balaban? ”. *Zaman Gazetesi*.
- ÖZER, Ç. (1987, Haziran). “Cezaevinde Sanat, Sanatçıda Cezaevi”. *Sanat Olayı Dergisi*, 61.
- ÖZER, N. (2013). Nazım Hikmet’in Memleketimden İnsan Manzaralarında İmajlar: Toplum, Tarih ve Sinema. *Doktora Tezi*. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ÖZGENTÜRK, N. (2003, 2 Mart). “Balaban’ın Resimlerini Verin!” *Sabah Pazar Gazetesi*, s.9.
- ÖZGİŞİ, T. (2016) “Atatürk ilkeleri ve İnkılâp Tarihi” 2. Dönem Ders Notları. <<http://docplayer.biz.tr/1731240-Ii-donem-ders-notlari-dr-tunca-ozgisi.html>> (26 Ocak 2017)
- ÖZMEN, E. (2016, 17 Şubat). “Kapitalizm Nedir?” <<https://onedio.com/haber/kapitalizm-nedir-677216>> (9 Temmuz 2017)
- ÖZPINAR, C. (2016). *Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- ÖZSEZGİN, K. (1976). “Balaban’ın Yeni Dönem Sergisi”. *Milliyet Sanat Dergisi*, 205, s.27.
- ÖZSEZGİN, K. (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Sanatı Tarihi*. İstanbul: Tıglat Yayınları, C.3.
- ÖZSEZGİN, K. ve BERK, N. (1983). “Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi”. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, *Cumhuriyet Dizisi*:11.
- ÖZSEZGİN, K. (1985). “Resmimizde Yöresellik ve Çağdaşlık İlişkileri Sanat Üzerine”. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:3, s.33-37.
- ÖZSEZGİN, K. (1993). “Resmimizde Balaban Söylemi”. *Sanat Çevresi*, 172, s.16-17.

- ÖZSEZGİN, K. (2000). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Cumhuriyet Dizisi:20
- ÖZTARTAR, S.(2005,Mart). “İnsan Manzaraları”. *Berfin Bahar Dergisi*,85,s.15.
- PAPİLA, A. (2008,Bahar). “Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı”. *Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*,1, s.117-134,121-122.
- PESEN, M.(1993). “Balaban'ın Mitolojik Öyküleri”. *Sanat Çevresi*, 172,s.22.
- RH+ Sanat Dergisi (2005, Ekim). “Balaban'ın İlkbahar Tablosu-Nazım Hikmet”, 22.
- SARI, E. (2016). “Medeniyetler Tarihi”.
<https://books.google.com.tr/books?id=dhvcDQAAQBAJ&pg=PA103&lpg=PA103&dq=yaz%C4%B1%C4%B1kaya+ivriz+bo%C4%9Fazk%C3%B6y&source=bl&ots=MmicCYsLNY&sig=iwVS_ffVcEPjxjNx9BfyvIS9qf8&hl=tr&sa=X#v=onepage&q=yaz%C4%B1%C4%B1kaya%20ivriz%20bo%C4%9Fazk%C3%B6y&f=false> (27 Haziran 2017)
- SARIKARTAL, C. (2005, Mart). “Balaban, Dünya'nın En Yüksek Minaresinde Oturur”. *Berfin Bahar Dergisi*, 85, s.13.
- SELÇUK, İ. (1969, 8 Haziran). “Balaban'ın İz Düşümü”. *Cumhuriyet Gazetesi*.
- SELÇUK, İ. (1990, Ocak). “Balaban'ın İz Düşümü”. *Sanat Çevresi*,135, s.14-15.
- SOOKE, A. (2016, 6 Aralık). “Tarihin Başladığı 'İlk'ler Diyarı: Mezopotamya”.
<<http://www.bbc.com/turkce/vert-cul-38225240>> (30 Nisan 2017)
- SUMAN, N.(1942, Nisan). “Resim Sergisi Dolayısıyla”. *Ülkü Halkevleri Mecmuası, Yeni Seri*, 2 (13).
- SÜLKER, K.(1953, 4 Ekim). *Gece Postası*.
- ŞENGÜL, Y.(2013, 27 Haziran). “Nazım Yaşasaydı Gezi'nin Ortasına Bağdaş Kurardı”. <<http://www.sozcu.com.tr/2013/roportaj-magazin/nazim-yasasaydi-gezinin-ortasina-bagdas-kurardi-323791/>> (28 Mayıs 2016)
- ŞENYAPILI, Ö.(2009, Ocak). “Türk Resminde Balık ve Balıkçılar”. *Artist Modern Dergisi*,1, s.76-82.
- ŞERBETÇİ, F.(2008). D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açılımları, *Yüksek Lisans Tezi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

- TANALTAY, E. (1993). *Elif Naci. Sanat Ustalarıyla... Bir Gün (Söyleşiler)* . İstanbul: Tekin Yayınevi, 2, s.23-28.
- TANALTAY, E. (2001). “Balaban”. *Sanat Çevresi*, 269,s.48-50.
- TANALTAY, E. (2005, Temmuz- Ağustos). “Hüzünlü Bakışlı Kadınlar Ustalarını Mı Ararlar?” *Rh+ Sanat Dergisi*, 20, s.19-20.
- TANSUĞ, S.(1986). *Çağdaş Türk Sanatı.(1.Baskı)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TANSUĞ, S. (1991). *Çağdaş Türk Sanatı.(2.Baskı)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TANSUĞ, S. (2006). *Resim Sanatının Tarihi (6.Baskı)*.İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TDK (1994). *Okul Sözlüğü*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- TEMEL BRITANNICA (1992, Aralık). “Anadolu”. İstanbul: Hürriyet Ofset. C.1, s.242-243
- TERZİ, S. (2008). 12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- TOP FOCUS (1999). “İbrahim Balaban”, 4, s.19-20.
- TÖR, V. N. (1976). “Reisimizin Ardından”. *Sanat Dünyamız*, 6.
- TURANİ, A. (2003). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURANLI, Ü.(2013). Çağdaş Sanatlar Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçilik Sanat Anlayışı (1940-1970) ve Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı’nda Okuyan Öğrencilerin Resimlerine Yansıması. *Yüksek Lisans Tezi*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- TURGUT, E. (2005, Mart). “İbrahim Balaban”. *Berfin Bahar Dergisi*, 85, s.11.
- TURGUT, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Üniversite Kitabevi.
- TÜRKDOĞAN, O. (1988). *Değişme-Kültür ve Sosyal Çözülme*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayını:44.
- TÜRKOĞLU, P.(2001, Temmuz-Ağustos) “Kendini Yaratan Adam Olayı, İbrahim Balaban”. *Sanat Çevresi*,273-274, s.71-73.
- UZUN, A.(2014) 1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması, *Yüksek Lisans Tezi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Erzurum.
- VATAN GAZETESİ (1969, 22 Nisan). “Balaban’ın Basın Toplantısı”

- YALVAÇ, H.H.(2005, Mart). “Balaban Gülümsemesi.” *Berfin Bahar Dergisi*, 85, s.19-20.
- YILMAZ, R.O.(2004). *Balaban, Yaşamın Çizgileri/ Desenler*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- YILMAZ, R.O.(2005,Mart). “Zümrüd-ü Anka Üzerine bir Deneme.” *Berfin Bahar Dergisi*,85, s.7-10.
- YILMAZ, H. (2006, 5 Mart). “Balaban O Gün Memleket Ressamı Oldu!” *Aydınlık*, 972, s.50-51.
- YILMAZ, B. (2008). Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- YILMAZ, M. (2009). *Sanatçıları Okumak ya da Post Modern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- YÜCEL, C. (1953, 15 Kasım). “Balaban’ın Dünyası”. *Yeditepe Sanat Dergisi*, 49.
- ZAMANOVA, E. (1970, Ekim). “İbrahim Balaban’ın Yağlıboya Tablolarında Halk Hayatı”. *ISKUSSTVO- Moskova*, 10.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- “Almanya Tarihinde Türkler”. (2011, 30 Ekim).
<<http://m.posta.com.tr/almanya-tarihinde-turkler-haberi>
[95189? sgm_source=95189& sgm_campaign=scn_e1c5b383c5750001& sgm_action=click](http://m.posta.com.tr/almanya-tarihinde-turkler-haberi)> (27 Haziran 2017)
- “Folklor (Halk Bilimi) ve Öğeleri” (2013, 28 Ekim). <http://www.bfm.org.tr/?p=71> (01 Mayıs 2017)
- “İbrahim Balaban Sergileri” (2012). <<http://blog.ressambalaban.com/ibrahim-balaban-sergileri/>> (25 Mart 2017)
- “İbrahim Balaban’ın Uzun Sanat Yolu”. (2012) <http://blog.ressambalaban.com/uzun-sanat-yolu/> (29 Mayıs 2016)
- “Resimde Toplumsal Gerçekçi Tutum”. <<http://www.filozof.net/Turkce/nedir-nedemk/18311-resimde-toplumsal-gercekci-tutum.html>> (27 Haziran 2017)

“Side’de Ana Tanrıça Kibele Bulundu” (2006, 2 Haziran).
<<http://www.hurriyet.com.tr/sidede-ana-tanrica-kibele-bulundu-4518840>> (8 Mayıs 2017)

“Zamana Tanıklık Eden Resimleriyle Cihat Aral İş Sanat Kibele Galeri’sinde”. (2013, Kasım-Aralık) <<http://www.thbb.org/media/2051/sanat120.pdf>> (22 Nisan 2017)

CANLI KAYNAKLAR

Hasan Nazım BALABAN (12 Ağustos 2016)

BELGESEL VE FİLM KAYNAKÇASI

Belgesel Kaynakçası

ALPMAN, N. (2013). Zaman Mekân İnsan / En Büyük Ressam Balaban. +1 TV, İstanbul.

BİNDALLI SANAT EVİ (2008). Balaban, Yaşantının İz Düşümü, İstanbul.

ÖZGENTÜRK, N (1999). Bir Yudum İnsan /Nazım Hikmet, İstanbul.

Film Kaynakçası

İLHAN, B. (2007, 9 Mart). **Mavi Gözlü Dev**. Sinevizyon Film. İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Ad-Soyad: Zeliha Sevda YAVUZ

Doğum Tarihi: 17.06.1990

İletişim Bilgileri

Adres: Turgut Özal Mah. Muş Yolu Üzeri Hayrettin Apt. B Blok 3.Kat No:5
Kulp/Diyarbakır

Tel: (530) 202 85 35

E-posta: yavuzsevda8@gmail.com

Eğitim Bilgileri

Yüksek Lisans: Ege Üniversitesi-Sosyal Bilimler/Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü
Türk Sanatı Anabilim Dalı (2014-2017)

Lisans: Gazi Üniversitesi-Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı
(2008-2012)

Yabancı Dil: İngilizce, İspanyolca (B1)

Belgeler ve Sertifikalar

T.C Kulp Kaymakamlığı Başarı Belgesi (2015)

10. Pera Resim Yarışması Katkı Sertifikası (2015)

Hatırlamak ve Anlatmak için Şehre BAK- Sinema ve Belgesel Atölye Çalışması

Katılım Sertifikası (2017)

ÖZET

Bu araştırma, 1921 doğumlu sanatçı İbrahim Balaban'ın Türk resim sanatındaki yerinin ve resmindeki Anadolu betimlemelerinin bütünsel olarak değerlendirilmesini amaçlamıştır. 1948 yılında Bursa Hapishanesi'nde tanıştığı usta şair Nazım Hikmet ile sanat eğitimine başlayan Balaban'ın sanat dönemleri ve resimlerinin konuları da araştırmanın alt problemlerini oluşturmuştur. Türkiye'nin siyasi ve toplumsal durumunun Balaban'ın sanatına olan yansımaları, araştırmanın çatısını oluşturan bir diğer unsurdur.

Araştırmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca Balaban'ın ailesiyle birebir görüşmeler yapılmış, oğlu Hasan Nazım Balaban'a, Balaban'ın hayatı ve sanatı hakkında çeşitli sorular yöneltilmiştir.

Nazım Hikmet ile usta-çırak ilişkisi kendisine büyük değer katmış olmakla birlikte, Balaban'ın sanatsal başarısının önüne geçmiştir. Bu durum siyasi karalamaya maruz bırakılmasına, usta şairin gölgesinde anılmasına neden olmuştur. Bugüne kadar İbrahim Balaban'ın eserleriyle kapsamlı bir bilimsel araştırmaya konu edilmemiş olması bu araştırmayı adeta zorunlu hale getirmiştir.

Köy kültüründen gelen Balaban'ın, Anadolu'yu ve Anadolu halkını anlatan resimlerinde, çeşitli sanat akımlarından izlere rastlanmaktadır. Dolayısıyla Balaban'ın sadece Naif Sanat anlayışıyla resim yapan bir ressam olduğu algısı doğru değildir.

İbrahim Balaban'ın sanatında görünen özgünlük, yöresellik ve üslup çeşitliliği, sanatçının sanatın pek çok dalına hâkim olmasının başlıca sonucudur. Avrupa'da da tanınan, sergiler açan ve sayısız ödüle layık görülen Balaban, Anadolu'yu ve Anadolu halkını günümüzde en iyi şekilde temsil eden sanatçıların başında gelmektedir.

Bu araştırma ile Balaban'ın kişilerden ve mekânlardan bağımsız olarak kendi kendini var eden ve yenileyen büyük bir sanatçı olduğu ve Türk sanatındaki haklı yeri ortaya çıkarılmıştır. Araştırmanın yapıldığı yıl 96 yaşında olan İbrahim Balaban, ileri yaşına rağmen atölyesinde sanatsal çalışmalarına devam etmektedir.

ABSTRACT

The focal point of this study is to analyse the significance of the artist İbrahim Balaban (1921) in Turkish painting art and the portrayals of Anatolia as a whole in his paintings. Starting his art education after he met the eminent poet Nazım Hikmet in Bursa Prison in 1948, Balaban's stages of art and the subject matters of his paintings are also examined as parts of the sub-problems of the research. Another key element that constitute the skeleton of the research is the reflection of the political and societal condition of Turkey on Balaban's art.

Throughout the research, the screening method has been used. Moreover, Balaban's family members were interviewed, and his son Hasan Nazım Balaban were posed various questions regarding Balaban's life and art.

Although the master-apprentice relationship between him and Nazım Hikmet contributed a lot to his career, this forestalled Balaban's artistic success. This resulted in Balaban's being exposed to political defaming, and his being in the eminent poet Nazım Hikmet's shadow. Since Balaban has not been included into any scientific research with his artworks up to today, this study has made itself compulsory.

Growing up in the rural areas, Balaban's paintings about Anatolia and Anatolian people can be related to a variety of art movements. Hence, the perception that Balaban paints only under the influence of Naïve Art conception is wrong.

The originality, localness, and diversity in style unique to Balaban's art is a direct result of his dominion over several branches of art. Also known in Europe where he has held exhibitions and has been deemed worthy of numerous awards, Balaban is the leading artist representing Anatolia and Anatolian people best. This research reveals Balaban's self-existing and self-evolving mastery independent from people or locations, and his legitimate significance in the Turkish art. 96-year-old İbrahim Balaban (on the date at which the research was conducted) still continues his art in his studio despite his old age.