

NORVEÇ “VİKİNG” SANATINDAN YÜZYILLIK BİR KESİT*

Aydın AŞKAN**

“Boyları başak gibi uzun, saçları buğday sarısı, sakallı dev adamlardı ve karanlıkla birlikte, ateşe taparlardı” diye bahsediyordu siyahi bir gezgin. Oysa Vikingler hiçbir zaman ateşe tapmadılar. Gezginin gördükleri ise ısınmanın ötesinde hiçbir şey değildi.

Vikingler denizciydiler. Teknelerinin gücünün yettiği her yerde görüldüler. Savaşçıydılar da. Kendi aralarında bile savaşlar olurdu. Üç ayrı kavim halindeydiler. Bugünkü deyişle İsveç, Norveç ve Danimarka Vikingleriydiler.

Ve farklı zamanlarda şiddete yönelik savaşları bırakıp, yerleşik sistemde toprağa bağlı yaşamaya başladıklarında, kavgaları ticari boyuta sıçradı. İsveç ve Danimarka’da ki benzer gelişmeler Norveç’te de sürerken, aralarındaki entegrasyondan dolayı hiçbir zaman birbirlerinden kopuk davranmadılar.

Ticaret, ahşap işleri, orman ürünleri, deniz ürünleri ve güneşin el verememesi nedeni ile cılız bir tarımcılık ve hayvancılık zorunlu olarak sırtlarını yaslayabilecekleri ekonomik yapıyı oluşturdu İsveç, Danimarka ve Norveç’te. Henüz, onları ihya edecek olan petrolün, Baltık’taki varlığından haberleri bile yoktu. Ekonomik yapılanma bu üç ülkede bu

* I.S.S. University of Oslo, the Art of Viking, One Hundered Years of Norwegian Art-Magne Malmanger.

(Bu metin bu kitaptan hareketle yazılmıştır).

** Yrd.Doç., Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Bölümü, Öğretim Üyesi.

şekilde seyrederken, bu ülkeler kendi içlerinde üst yapıyı ve üst yapıya bağlı olarak da kültürel yapı ve kültür ürünleri oluşturmaya başladılar.

Bu süre içinde, büyük gelgitleri ve çalkantıları ile birlikte Norveç'te birtakım hareketlenmeler kendini göstermeye başladı. Bu hareketliliğin ilk ürünleri halk sanatı ve el sanatları olarak ortaya çıkarken, diğer yanda resim ve heykel sanatı da varlığını gösterme sürecine girdi. Resim ve heykel sanatının toplumu farklı biçimlerde etkilemesi ve bu etkileşim sürecinin uzun olması kaçınılmazdı. Bu sanatın bir anlamda otonom olması ve dolayısıyla izole bir konu olarak hassas bir noktada ele alınması gerekmektedir, özellikle halk sanatı ve görsel sanatlar kıyaslandığı zaman.

Norveçli ressam ve heykeltıraşların yaşamlarına bakıldığında 1870'li yıllara dek, Norveç dışında, daha çok Almanya, Fransa, İtalya, Hollanda gibi ülkelerde yaşamlarının bir kısmını sürdürüp, eğitimlerini alıp, olgun birer sanatçı olarak ülkelere döndükleri gözlenmektedir. Bu yaklaşım, Norveçli sanatçılar arasında oldukça yaygın olmuştur.

Bu dönemde, iki sanatçı vardır ki bunlar kendi çağdaşları arasında en önemli olanlardır. Bunlardan biri BALKE, diğeri STOLTENBERG'dir.

Norveçli sanatçılar için, ekonomik nedenlerden olmasa da, yalnızca ideal duygularından dolayı Norveç onların referans noktasıydı. Ülkelerinin dışında bile, Norveç'i, kırsal yaşamlarını, manzaralarını konu alan yapıtlar vermeyi yeğliyorlardı.

Onların yurtlarından ayrılma nedenlerini anlamak için, Norveç tarihine ve 19. yüzyıl boyunca ülkelerinde olup bitenlere bakmak gerekmektedir. Norveç'in Danimarka tacının uzun süreli politik egemenliğinin ardından Napolyon savaşları sonrası Kuzey Avrupa'nın durumunu yeniden düzenleyen 1814 KİEL Anlaşması sonunda yeni ve bağımsız bir statü kazanması ve her ne kadar İsveç'e verilmiş olsa bile, belli bir süre sonra kendi yeni parlamentosu STORTING'i kurması ve bir yüzyıldan daha az süren bir İsveç etki ve beraberliği ülkede görülen önemli politik olgulardı. Kendi parlamentosunu kurduğunda karşı karşıya kaldığı ekonomik zorluklar ise hiç mi hiç aşılabilir görünüyordu.

Ekonomik kriz, politik gücün ve sosyal prestijin üst sınıflar arasında dağılmasına sebep olmuştur.

1814 yılından sonra bu zengin işadamlarının büyük bir kısmı varlık ve güçlerini yitirdiler ve onların büyük rakipleri bürokrasi tüm varlığını gösterdi. Yüzyılın ortasına değin hiç kimse bu devlet görevlilerinin önde gelen politik ve sosyal rollerini etkileyemedi, bunlar; yargıçlar, devlet memurları ve maaşları Norveç hükümeti tarafından ödenen ruhban sınıfıydı. Bunlar bir ağ gibi ülkenin her tarafına yayılmışlardı.

Kral ile bitmeyen ihtilaf sonunda, STORTING 1821 yılında soyluluğu kaldırdı. Soylular bu günlerin orta sınıfı durumuna getirildi. Ekonomik olarak, pek çok insandan daha iyi oldukları söylenemezdi ama onlar hâlâ boyun eğmez durumdaydılar. MATHIAS STOLTENBERG'in resimlerinde bu durum ortaya konulmuştur.

Bu sınıfın en yaşlı üyeleri eğitimlerini Kopenhag'ta almışlardı Almanların o belirgin akademik ruhunu taşıyorlardı. Norveç, 1811 yılında kendi üniversitesine sahip olduğu zaman bu doğal olarak aynı gelenekte devam etti. Bu da üst sınıfların başat olarak İngilizceden etkilenmelerinin yerini daha kavramsal olan Alman geleneğine bırakmasına yol açtı.

Bu dönemin başında, ülke inanılmaz derecede yoksuldu ve bu tür kültürel kuruluşlar çok sıradandı. Toplum Trondheim'deki kraliyet koruması altındaydı ve bu da Norveçlilerin gelenekleriyle övünebilecekleri tek akademik kuruluştur. İsveç ve Norveç kralları Stokholm'de okumaktaydılar. Kültürel etkiler ise Kopenhag'dan alınmaktaydı. Kurulmuş olan Oslo Üniversitesi hem küçük, hem yetersiz olup, görsel sanatlar eğitimi ise verilmemekteydi. Bu, 1909 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nin kurulmasına kadar sürdü. Ancak 1818 yılından itibaren varlığını sürdüren Oslo'daki çizim okulu, 1836 yılında kurulan ulusal galeri sayesinde daha gelişkin duruma geldi. Aynı yıl kurulmaya başlayan özel sanat organizasyonları, devletten ekonomik olarak biraz daha güçlü olup, resim satın alma işlevini yüklenmişlerdi. 1838 ve 1846 yıllarında bu organizasyonlar BERGEN ve TRONDHEIM'da kurulmaya başladılar. Yüzyılın ortalarına doğru

finansal düzen yeniden sağlandı ve ekonomik durum biraz daha güçlendi. Endüstri devrimini tamamlamış olduğu zaman, yeni, daha zengin ve daha farklı bir toplum geldi. 1870'lerin sonlarından, 1900'lü yılların başlangıcına kadar geçen süre Norveç resminin altın çağıdır.

Bu çağ aynı zamanda Norveçli sanatçıların ülkelerine döndükleri, toplumlari ile bütünleştikleri oldukları bir çağdır.

19. yüzyılın ilk yarısında ulusal kültür, oluşturulma çabaları içindeydi. Bu çaba sanatçılar arasında birbirleriyle çatışan iki ayrı düşünceyi beraberinde getiriyordu. Bu düşüncelerin biri, sanatta herhangi bir ulusal programı reddeden CHRISTIAN KROHG ve FRIT THAULOW grubuydu.

Bu dönemin ilk yarısında, Dresden ve Düsseldorf'un geç romantik okullarından kaynaklanan iki önde gelen eğilimin stilistik etkileri ön plandadır. Dolayısıyla bu kuşak sanatçıların buraları tercih etmelerine karşın, daha sonraki kuşaklar Almanya'da kazanılan başarıları 1880'lerde Paris'te ulaşımlardır.

Norveç resminin babası olarak Johan Christian Dahl'ı söylersek eğer, hiç de abartmış olmayız. O, eğitiminin büyük bir kısmını Kopenhag'da aldı, sanatını Dresden'de geliştirdi ve orada güzel sanatlar akademesine profesör oldu. Onun dramatik ve hatırlanır resimsel kavramları sadece onun Norveçli geçmişiyle açıklanır. Dahl genelde romantik tavrıyla tanınır. Vahşi dağ manzaraları, ay ışığı ve deniz görüntüleri onun severek işlediği temalardır. Öğrenciliği döneminde, eski büyük Hollandalı manzara ressamlarının duyumsal yaklaşımlarına yöneldi. 1820'lerde onun "doğa"cı tavrı en üst noktadaydı ve bu hareketin öncüsü olarak düşünöldü. 1826 yılında ülkesine ilk dönüşünde peyzaj resmine getirdiği yenilikler ve detay çözümlerdeki ustalığı gözden kaçırılmaz yetkinlikteydi. 1820-21 yıllarında İtalya'daki çalışmaları yeni bir özgürlük ve teknik başarı ile sonuçlanmıştır ve bu özellikle yağlı boya çalışmalarında kendini göstermiştir. Bundan sonraki çalışmalarında ise, tamamen kendini aşması ve özgünlüğünü kanıtlayan yapıtları dikkati çekmektedir.

Öğrencilerinden THOMAS Fearnley onun en yakın takipçilerinden olmuştur. Fearnley'in erken ölümünden sonra Dahl, Fearnley'in yapıtlarının Oslo Sanat Birliği tarafından sahiplenilmesini sağlamıştır.

Dahl'ın diğer önemli öğrencisi ise Peder Balke'dir. Balke ressamlığının yanısıra felsefi ve siyasi kişiliği olan bir sanatçıdır. Yaşamının büyük bir kısmı ekonomik sıkıntılar içinde, Oslo'da geçmiştir. Yaşamının son dönemlerinde ise izole ve içe dönük bir kişilik sergilemiştir. 1852'de Dahl, Balke'yi sanatta bir başarısızlık olarak nitelerken, kendilerini dahi diye düşünenlerden daha dahi olduğunu da eklemiştir.

1836-1844 yılları arasında kısa aralıklarla Dahl'den düzensiz bir eğitim alan Balke, bağımsız vizyonu sayesinde, çok orijinal bir teknik yaratmıştır. 1840 yıllarında bu teknik ile yapmış olduğu deniz resimleri, fırtınalı sahil manzaraları hâlâ en iyi tanınan eserleridir. Fransa Kralı Lois Philippe, Balke'dan Kuzey Norveç manzaralarından oluşan bir seri resim yapmasını istemiş, ancak olayın sonuçlanmasından önce, tahttan indirilmiştir. Fakat bu çalışma ile ilgili eksizler hâlâ Louvre Müzesi'ndedir. Balke'nin peyzaj çalışmaları gerçekliği değil, geçmişe yönelik romantizmi yansıtan sanat eserleridir.

Öte yandan 1837'de Adolph Tidemand, Kopenhag'da birkaç yıl çalıştıktan sonra, 23 yaşında orada çalışan birkaç Norveç'linin ilki olarak Düsseldorf'a geldi ve buraya yerleşti. Öğretmen olarak kendine Theodor Hildebrandt ve Wilhelm Schadow'u seçmesine sebep, tarihsel ve dini konularda resimler yapmayı planlamasıydı. Bu düşünceyle 1841 yılında Münih'e, daha sonraki yıllarda da Roma'ya gitti. Ancak daha sonraki yıllarda popülist tarzda resimler yapmaya yönelmiştir. 1850 yıllarında, Norveç için büyük önemi olan kilise hareketinin öncüsü H.N.Hauge'a ithafen yapmış olduğu "Haugianerne" adlı yapıtıyla dikkatleri üzerine çekmiştir. Eserin, sosyal olduğu kadar dinsel içerikler taşıdığıda söylenebilir.

Norveç'te sanat eğitiminin, kurumsallaşmaya başlamasıyla beraber, sanatçılığının yanısıra eşdeğer başarıyı sanat eğitiminde de gösteren bazı hocaları da getirmeye başlamıştır ki, bunlardan en

önemlisi 29 yaşında Akademide profesör olan HANS GUDE'dir. Gude, Johann Wilhelm Schirmer ile beraber çalışmış, Schirmer'in realist yönünü son yapıtlarında vurgulamış olsa bile, daha önceki yapıtlarının romantik panoromaya karşı olmadığını görebiliriz.

Gude, Düsseldorf'daki sanat camiasına hiçbir zaman sıcak bakmamıştır. Karlsruhe'da kurulan akademideki profesörlüğünden sonra, Berlin'e gitmiş, 1850'li yıllarda stilini kademeli olarak değiştirmiştir. Diğer sanatçı arkadaşı gibi onun da seyyah bir yanı vardı. Pek çok öğrencisinin içinde en ilginç olanları ve takipçileri arasında trajik figürleri ile; August Cappelen ve Lars Hertervig'dir. Gude'nin öğretisi dışında, Cappelen, Schirmer'in idealist sanatından çok etkilenmiş, yapmış olduğu sentez ile Gude'den çok farklı olan yapıtlarını, 25 yaşında vakitsiz ölümüne kadar sürdürmüştür.

Cappelen yaşadığı bölge olan Telemark'ın vahşi ormanlarından ve Norveç'in karanlık melankoli yaratan kışından çok etkilenmiştir. Yaşadığı yıllarda Telemark'ın Kuzey Norveç'te dokunulmamış bölge olması, Cappelen'in doğa betimlemelerinde, gerçekçilik ötesinde, dışa vurumcu tavrını oluşturmuştur.

Lars Hertervig ise; akademik eğitimini tamamlamadan önce geçirmiş olduğu ruhsal rahatsızlık nedeni ile doğduğu bölge olan Batı Norveç'e geri dönmeye zorlanmış ve burada izole, asosyal bir yaşam içinde sanatını sürdürmeye çabalamıştır. Rahatsızlığı çoğu zaman sanatsal çalışmalarını engellemiştir. 1850 yıllarında kendisini biraz toparlayınca Düsseldorf'a dönüp orada tarz olarak Gude ve Cappelen öğretisine bağlı kalarak, ruhsal durumunu yansıtan, karanlık, korkutucu eserler vermiştir. Son yapıtları 1865-68 yıllarına dayanır. Bu dönem resimleri için "Blond" deyişini kullanır.

Düsseldorf artık Norveçliler için eski değerini yitirmeye başlamış ve buradaki Norveçliler kademeli olarak ülkelerine dönme hazırlıkları içine girmişlerdir. Ülkede ise akademik eğitim karşıtı tavırlar organize olmaktadır. Bu yapılanma içinde ressam Amaldus Neilsen'in dediği "yalnızca teknik hocadan öğrenilir, gerisi sanatçıya kalır" cümlesi yapılanmanın odağını oluşturmaktadır.

Yine aynı kuşak sanatçılarından OLAF ISAACHSEN ve CARL Sundt Hasen, Tidemand geleneğinin dışında, bağımsız bir yol geliştirmeyi başaran yalnız iki sanatçıdır. Isaachsen her iki sanatçıdan yaşça daha büyük olmasına karşın, Couture ve daha sonra Paris'te Courbet'in öğrencisi olmuştur. Bu durum onun renk kullanımına olduğu kadar tekniğine de yansımıştır. Yapıtlarının pek çoğunda, Norveç kırsal kesimi ve yöre insanların realist bir tarzda resmedildiği görülmektedir. Karakteristik renk düzeni ve yerel atmosfer onun hedeflediği noktadır. Kendisinden çok daha genç olan Sund Hansen ise ahlaki ve edebi çıkarımlarla ilgilenen ilk isimdir. O da; Kopenhag, Düsseldorf ve Paris'te çalışmıştır. Düsseldorf'da Vautier atölyesinde eğitim almıştır. Onun soğuk, gri tonlarındaki tercihinin sebebi buradan gelmektedir. Konuları ise Isaachsen'le aşağı yukarı aynıdır. Fakat ele alış biçimi oldukça farklı olup, kötümser ve karamsarlık içinde bir doğa yansıtır.

Bu dönem sanatçıları daha gerekçi bir tavra doğru yönelmiştir. Bu nedenle ülkeleri olan Norveç'e dönüp, burada eserlerini vermeye başlamışlardır. Örneğin Isaachsen, eserlerinde gördüğümüz köylüler arasında yaşamış ancak Norveçliler arasında tanınmış sanatçıların varlığı hiç mi hiç farkedilmemiş, hatta önemsememiştir. Ancak yüzyılın ortalarında doğan, daha genç neslin sanatçıları kendilerine de aynı biçimde bakılmasına, önemsenilmemeye asla izin vermemişlerdir. Onlar görülmenin yanında duyulmak da istemişler, fırçanın yanısıra kalemlerini de kullanmak en büyük avantajları olmuştur. Onlar Bağımsız Norveç sanatında gerçeğin habercileriydiler. Yapıtlarına, ülkelerinin yeni sorunlarını, çatışmalarını, kuşkularını yansıtmışlardır. Bu, ilk kez sanatçı kuşağın bilinçli olarak kendi babalarının sanatına ve değer yargılarına karşı geldiği bir zaman olmuştur. Genç kuşağın bu isyanı, kendilerine sanatsal konularda karışılmasının yarattığı öfkeyle daha da güçlendi. Artık davranışlarıyla da farklıydılar. İlk dönemdeki küçük atışmalar şimdi genel olarak kültürde ve sanatta gerçek bir tartışmaya dönüşmüştü. Durum temelde iki grup arasındaki tartışmaya indirgenmiş, Christian Krogh'un başını çektiği grup daha radikal,

bireyci ve evrensel, diğerk grup ise daha milliyetçi, siyasal anlamda liberal fakat aynı zamanda maneviyatçı bir gruptur. Bu grubun başını ise Erik Werenskiold çekiyordu. Bu bölünme, Krogh'un okulundan gelen MUNCH ve KARSTEN ile WERENSKIOLD okulundan gelen Thorvald Erichsen ve Sorensen gibi yeni kuşaklar arasında da devam etti. Ancak gelecekteki olaylar henüz başlıyordu.

Egemen unsur Erik Werenskiold idi. Belirli bir amaç duygusu, güçlü istek ve ciddi karizması onu doğal lider yapmıştır. Eskiye ait bir ressam olarak, topluma karşı zorunluluklarının ve sanatında kendi sorumluluk duygusunun bilincinde olmuştur. Norveçlilerin ayırđedilen bir kültüre sahip oldukları, eğer değil ise kendisinin bunu sağlayacak ve Werenskiold'un parolasının bu olduğunu söylüyordu. Böyle bir program, onun resimlerinde ve Norveç halk masallarının edisyonunu yapan Theodor Kittelsen'e ön ayak olmada daha da başarıyla gerçekleşti. Norveçlilerin "Troll"ü ilk kez bu çizimlerde fark edilir bir şekil aldı. Werenskiold'un iddiası, gerçek Norveç sanatına yalnızca Norveç peyzajının ve halkının betimlenmesi ile ulaşılabilirdiydi. Werenskiold ve onun çağdaşları teknik yöntem olarak zamanın Fransız realistik resim tekniğini almayı düşündüler. Alman gelenekselliği yüzünden ön yargı ile bakılan ve engellenen önceki nesillere karşı tavır aldılar.

Böylece Paris, referansın yeni noktası oldu ve birçok sanatçı sonunda Fransa'yı tanıdı. Genç sanatçıların çoğu ilk yıllarda, kimi Karlsruhe'da, çoğu Münih'de olmak üzere Almanya'da çalışmışlardı. Krogh en güçlü bilgisini Berlin'de aldı. Werenskiold'un en önemli resimlerinde Alman gerçekçilerinin etkileri görölmektedir. Buna rağmen, 1880'lerin ortalarında Fransız metropolisinin çekiciliği edebiyatta olduğu kadar, görsel sanatlarda da varlığını gösteren bir güç olmuştur.

Her ne kadar tam olarak aynı yolu izlemeseler de, diğer önemli birçok ressam bu milliyetçi programı belirlediler. Werenskiold basiti amaçladı. Fakat Christian Skredsvig tarafından devam ettirilen vurguya daha eğilimli ve edebi özel durumlar, titizlikle çalışılmış peyzaj çerçevesine yerleştirildi. Hayranlık uyandırıcı yeteneğiyle Eilif Peterssen Münih'de, geçmişteki ustaların örneklerine kendini adayarak, tarihsel

resmin daha tutkulu bir bölümünü geliştirdi. Daha sonra Paris'te, Kitty Kielland gibi, Puvis de Chavannes'ın etkisi altına girdi. Fakat özellikle temel olarak onun peyzajının geçmişiyle ilgilendiler. Peterssen Norveç'de, figürlerini duygusal bir formda, yer veya zaman halini vurgulayan peyzajlara dönüştürdü. Hatta bir ressamdan çok daha iyi bir teknik ressam olan Theodor Kittelsen bile sık sık bazı hayal ürünü eserlerde sembolik tasviri kullanarak daima mekanın ruhunu aradı.

En güçlü ve en ısrarlı peyzaj ressamlarından biri Kitty Kielland idi. Konuyu dar oranda tutan Kielland, Jaeren'in Tedavisi ile ünlüdür. Doğaya gerçekçi bakanlardandır. Her ne kadar eğilimleri daha soyut gibi gözükse de yakın arkadaşı Harriet Backer iç sahnelerdeki kararlılığı ile onun dostluğunu kazanmıştır.

Gerhard Munthe, realistik peyzaj deyimine resmîyetçi dekoratif sanatı alternatif olarak sundu. Bu eğilim, Avrupa'da yüzyılın son eğilimleri ile ilgili gibi gözükse de, Norveç Orta Çağ halk sanatından adapte ederek, kültürel etkilerin ötesinde, geçmişe ulaşmaya çalışması idi.

Diğer sanat grubunun lideri Christian Krogh idi. Bohemler denilen bu grupta yazı da resim kadar önemliydi. Krogh, hem gazeteci hem de roman yazarıydı. Renkli bir kişilik olan Krogh çağdaş toplumun sorunları olan sosyal eşitsizlik gibi sorunlardan da haberdardı. İyi bir gözlemci ve eleştirmendi. Ona göre "bütün ulusal sanat kötü, bütün iyi sanat ulusaldır". Bireyci yaklaşımla yaşama yoğunlaşarak, Munch'un habercisi oldu. Temel fark Krogh'un figürleri izole edilmemiş, fiziksel veya toplumsal bağlamda gösterilmiştir. İlgilendiği konularda özgür ve yürekli, ayrıca kullanımı oldukça kişisel ve açıklayıcıydı.

Bu gruba en yakın peyzaj ressamı Frits Thaulow idi. Krogh'un radikal ve evrensel yaklaşımını paylaşırsa da, ondan ayrılmaktaydı. 'Tamamen saf ressamlığa' yoğunlaşmıştı. İnsan ve toplum sorunları ile ilgilenmedi. Paris'te bir çeşit Postempresyonizm olan Barbizon gerçekçiliğinden gelişen çağdaş Fransız peyzajının etkisinde kaldı. Ülkesinden çok yurt dışında ünlendi.

Edvard Munch, bohemler grubuna bağılı genç bir ressamdı. Normal bir eğitim almadı. Krogh'a onun hocalarından biri denilebilir. Sonraki dönemde Munch Paris'e yerleşse de ilk eğitimini Almanya'da almış, burada ve Fransa'da çağdaş eğilimleri öğrenmiştir. Krogh ile Almanya'da çalışmışlar ve bu ülkede ilk kez Munch'ın devrimci sanatı farkedilmiştir.

Munch hocasının renkli açıklayıcılığını ve bireyciliğini benimsemişse de daha da ileri giderek yaşamı ve dünyayı betimlemeyi akla yatkın bulmuştur. Almanya'da olduğu gibi Norveç'te de farkedilip, eserleri 1891 başlarından başlayarak 1895, 1899 ve 1905 yıllarında Ulusal Galeri'ye alındı. Eserleri resmi sergilerde de sergilendi.

Eserleri halk arasında şaşkınlıklara ve kızgınlıklara neden oldu. Bunun sebebi de ilk eserlerinin burjuvaziye karşı bir ayaklanma özelliği taşımasındandır.

Yüzyılımızın ilk on yılı sırasında Munch'ın sanatı daha çok görüş açısından yavaş yavaş değişmeye başladı. 1908 yılından sonra yeni yaklaşımı daha da belirginleşti. Dünyaya yeni bir bakış açısıyla başlamasının nedenini belirlemek çok zordur.

Bu karışık soruna tarihsel ve kişisel açıdan yaklaşmak daha yararlıdır. Genelde Avrupa'da görsel sanatlarda yeniden bir yönlendirme ortaya çıkmıştı. Fransız sanatında anlayış açısından değişiklikler olurken Norveç'te de örneğin heykel alanında Gustav Vigeland, yeni değişimleri yansıtıyordu.

Gustav Vigeland ise Krogh grubu içinde yer alıp, kendisi 1884 yılında ahşap heykel öğrenimini Oslo'da tamamlamıştır.

1889'da Sonbahar Devlet Sergisi ile profesyonelliğe ilk adımını atmıştır. Kopenhag'da geçen bir yıllık eğitiminden sonra, 1893 yılında Paris'te Rodin'in atelyesinde çalıştığı bu dönem heykellerinde Rodin etkileri rahatlıkla görülmektedir. 1884 yılı sergisiyle teknik yetkinliğini, becerisini Paris'te de belgelemiş oldu.

1895 yılında Berlin ve Floransa'da çalışmalarına devam etti. 1901'de Fransa ve İngiltere'deki uğraşları 1907 yılında Oslo'ya dönmesiyle son buldu. Oslo'da peşi sıra yapmış olduğu heykel, anıt heykel ve park heykelleriyle literatürde yerini aldı. Özellikle 36 adet

büyük boy granit heykelin yer aldığı ve sanatçının adıyla anılan Vigeland Park Heykelleri oldukça önem taşır (1916-1924). 1943 yılında ise Oslo’da öldü.

Yaşadığı dönemde uluslararası etkileşime açık, bireyin, özellikle de sanatçının ve de sanatın evrenselliğini savunuyordu. Bu uluslararası eğilim Munch’ı etkilememiş gibi gözükse de o yeni gelişmelerin ve bu gelişmelerin onu etkilediğinin farkındaydı.

Yalnızca kültürel değil, kişisel nedenler de 1890’larda onun sanatına, izole edilmiş bireyin yaşam sorunları şeklinde yansımıştı. Bu yansıma biraz da Munch’ın kişiliği ile ilgiliydi. Munch’ın heyecanlı duyarlılığına göre bu asla bir sorun olarak görülmedi, fakat o bile, bilerek ya da bilmeyerek, gerçekse de daha çok sembolik olarak, bir çeşit anlaşma yapmaya çalışmak istemiş olabilir. ‘Yaşam süsü’ düşüncesi 1890’lara kadar geri gider. Daha derin anlamda bu düşüncesinde bireysel izolasyon sorunu yatar. Milliyetçi ya da toplumsal nedenler içerisinde bu sorunu çözmeye işini felsefi bir boyuta taşır. Zamanın gerçek bir çocuğu olup, bireyi evrensel yaşamın bir parçası olarak yorumlar. Munch’ın ünlü ve sık sık belirtilen 1890 yılı yazısı şöyledir: “Nefes alan, hisseden, acı çeken ve aşık olan yaşayan insanı çizeceğim...”

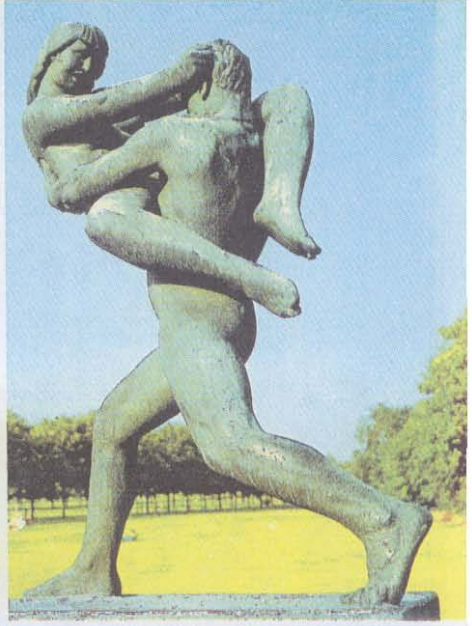
Munch’ın yaşam süsü denilen eserinin ilk versiyonu 1892 yılında Berlin’de sergilendi. Her ne kadar kabaca çevrilse de serginin adı “çağdaş zamanlardaki ruh yaşamından” idi. Sonradan Munch düşüncesini gerçekleştirmek için girişimlerde bulunduysa da, 1908 krizinden sonra yeni bir birlik düşüncesi geliştirdi.

Özel yaşamında şimdi, önceye nazaran daha da izole oldu fakat sanatında kişisel portrelerin dışındaki çalışmalarında özgünleşmeler görülmeye başlandı. Hatta pratik olan çok büyük mekanların dekorasyonuna yeni alternatif şemalar getirdi. Daha önceki kompozisyonlarında görülen tekrarlar, varyasyonlar, kural dışı yaşam ve umutsuz aşık konularından vazgeçip 1890’lı yıllarda toplumda yaratıcı, üretici, gücü betimleyen işçileri, çalışanları konu almaya başladı. Bu onun daha önceki yaşamında görülmemişti.

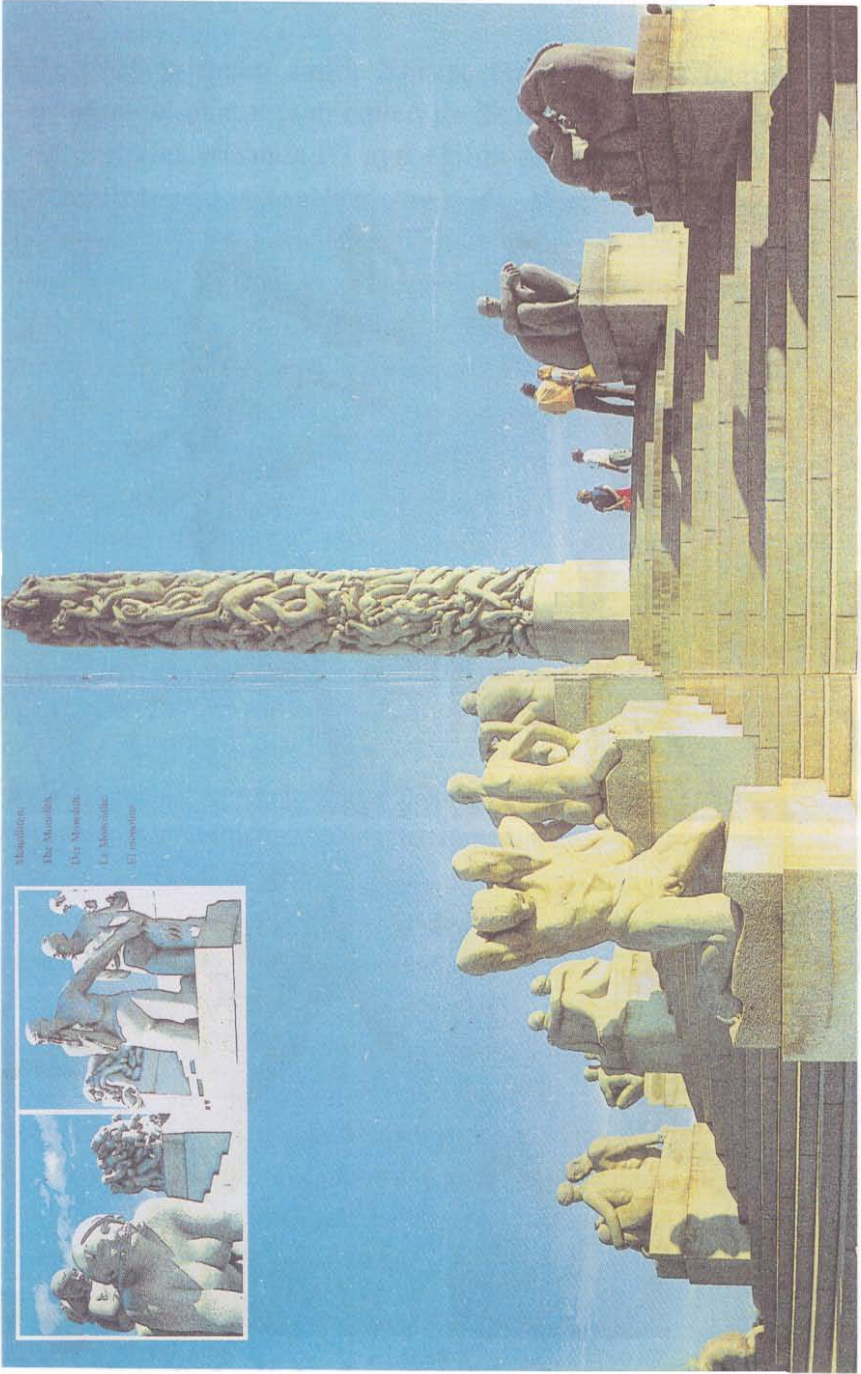
1905 yılından sonra Norveç tam anlamıyla bağımsızlığına kavuştuğunda sanatın problemleri ile ilk uğraşan, yavaş yavaş önemini yitiren ikilikler arasında iki ayrı eğilim daha da öne çıkmış oldu. Bu kabullenilen eski geleneksel tavır idi. Karsten ise ülkesindeki bu gelişmelere kayıtsız kaldı. Gerçekten de Fransa ve Danimarka'da geçen tüm zamanını çalışmaları ile değerlendirmekteydi. Thorvald Erichsen de aynı durumda olup, üstelik Fransa ve Danimarka'daki sanatın gelişimini önceden tahmin edebilecek kapasitede idi. Werenskiold aynı yolda olup ancak bunun sebeplerini hiç bir zaman anlayamadı. Diğer yanda Munch'un kendisi, bu eğilimleri ortaya çıktığında, ulusal değerlerle hiçbir bağlantısı yoktu.

Şöyle bir geriye bakıldığında 1814 yılından itibaren veya yüzyıllık dönemde ortak payda olarak varlığını kabul ettiren ve gelişimini sürdürmekte olan bir Norveç sanatı karşımıza çıkmaktadır. Norveç dışında ise Norveç kültüründen uzaklaşmaksızın gelişimini sürdüren bir yapılanma varlığını kanıtlamış durumdadır.

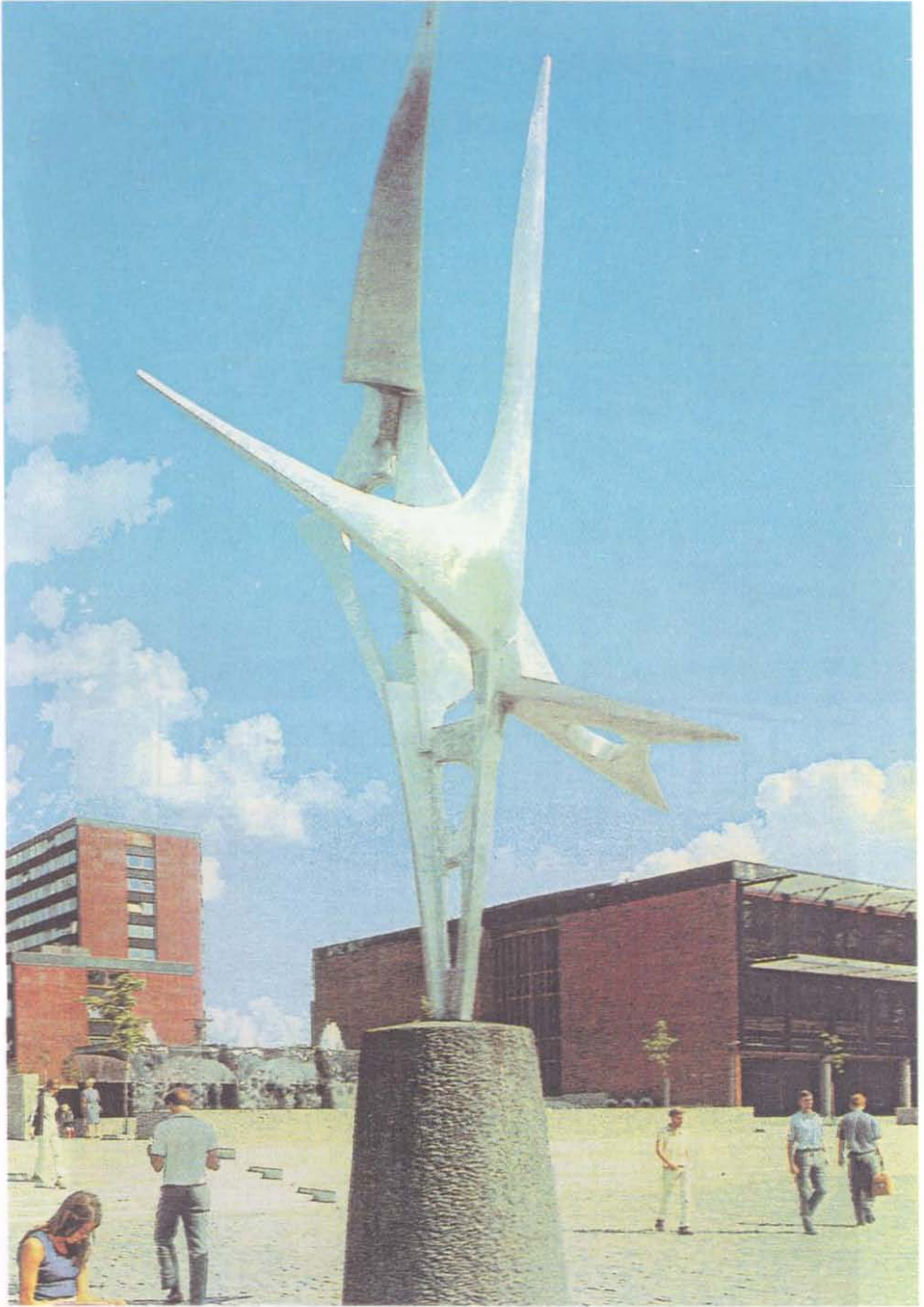
Görüldüğü üzere koca tekneleri ile, açık denizlerde savaşlar veren Norveç "Viking"leri artık "savaşlarını" kültürel alanda ve sanatın gelişimi adına vermektedirler. Bu yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise, Baltık'ta petrolün bulunması sonucu (ki bu yüzyıl başlarıdır) yükselen yaşam standardı sonucunu sanata da yansıtmış, kurulan güzel sanatlar eğitimi veren akademiler ve okulların yanısıra dış ülkelerden gelen sanatçılara verilen destek ülkelerinde sanatın gelişim ivmesini göstermektedir. Ülkede yakın zamanda yitirilen, Rambrandt etkisi ve tekniğinin kullanımı ile bilinen Odd Nedrum, yapıtları Ulusal Müze'ye alınan Per Un, Ulusal Akademi kurucusu Micheal O'Daniell (İngiliz heykeltıraş), Emil Lie (heykeltıraş) gibi pek çok ismin, önceki isimler arasına katılması da günümüzde Norveç sanatının hangi yollardan gelip, nereye vardığını bize göstermektedir.



Resim 1: Gustav Vigeland: Vigeland Park Heykelleri (Bronz)



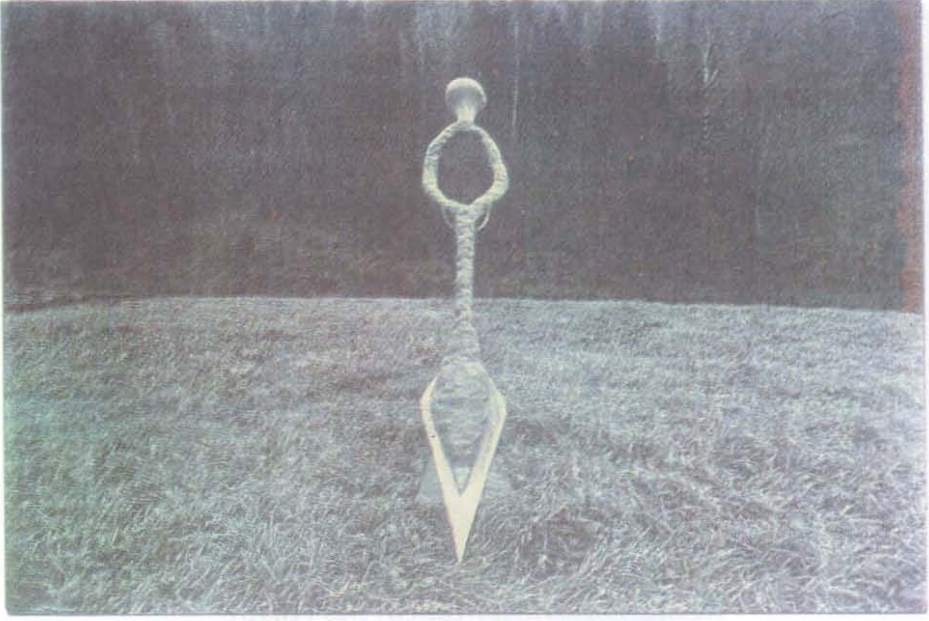
**Resim 2: Gustav Vigeland: Vigeland Park Heykelleri
(Granit)**



**Resim 3: Arnold Haukeland: "Air" (Hava)
(Paslanmaz çelik)**



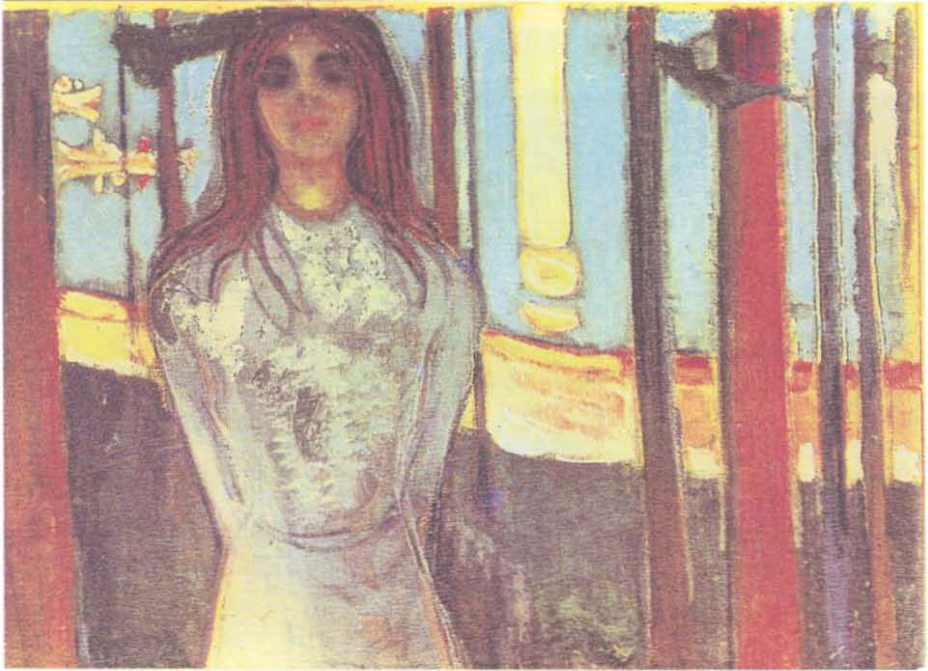
Resim 4: Ada Madssen: Kraliçe MAUD (Granit)



Resim 5: Micheal O'Donnell-Kızıl Döküm



Resim 6: Halfdan Egedius: Müzik ve dans (1896)



Resim 7: Edvard Munch: Ses (1893)



Resim 8: Edvard Munch: Kendi portresi (1893)
(Lithografi)



Resim 9: Emil Lie - (Granit)