MUNCH
museet

Edvard Munch som maler

Tekst av
Arne Eggum

Skrik, 1910 (?)

Skrik er blitt stående som selve innbegrepet på Edvard Munch som kunstner. Maleriet som syder av bevegelse, synes malt med en eksplosiv kraft, og resultatet blir et genuint uttrykk for et opprørt sinn. Det er blitt stående som selve sinnbildet på det siviliserte menneskets eksistensielle angst. Med dette motivet sprenger Munch det sentralperspektiviske billedrommet på hvis scene malerkunsten hadde utspilt seg siden renessansen. Schopenhauer hevdet i **Philosophie der Kunst** at grensen for et kunstverks uttrykkskraft gikk ved muligheten til å gjengi et skrik, 'das Geschrei', nettopp den tittel Munch skulle gi sitt motiv. Han synes nærmest å ha villet korrigere filosofens påstand, og har i sin løsning av problemet støttet seg til moderne teorier i tiden om synestesi, hvordan lys- og fargeimpulser kan gi lydfornemmelser og vice versa. En gouache i Munch-museet, datert 1892, viser Munchs eksperimentering med å finne frem til den endelige billedformen. Her har Munch også skrevet en av sine mange versjoner av den prosalyriske tekst som knytter seg til motivet:

> **Jeg gik bortover veien med to venner - så gik solen ned - himmelen ble pludselig blodrød - jeg stanset, lænet mig til gjærdet træt til døden - over den blåsvarte fjord og by lå blod og ildtunger - mine vænner gik videre og jeg stod igjen skjælvende av angst - og jeg følte at det gik et stort uendelig skrig gjennem naturen**

Det fantes også andre kunstnere omkring århundreskiftet som etterstrebet en personlig basis for sin kunst, f.eks. Felicien Rops, Fernand Khnoppf, Gustave Moreau og James Ensor. Men ingen utviklet en slik egenartet 'privat' symbolikk med utgangspunkt i egne traumatiske opplevelser som Munch. Han hadde motet til å stille sin egen livssituasjon til skue - avstreifet all selvmedlidenhet. I Jungs forstand krystalliserer han arketypiske bilder og symboler for menneskets eksistensielle opplevelser, og lengst driver han denne krystalliseringen i **Skrik**, hvor den nærmest abstrakte forgrunnsfiguren konkretiserer og personifiserer det moderne mennesket eksistensielle angst. Dette er ekspresjonisme i Munchs forstand; en ekstremt subjektiv, eksistensiell kunst med bibehold av noe opprinnelig og primitivt, som blant annet fikk en av hans venner i Berlin på 1890-tallet til å skrive, med referanse til Gauguin: '... han trenger ikke reise til Tahiti for å se og gjennomleve det primitive i menneskenaturen. Han bærer sitt eget Tahiti i seg ...' I 1880 - da Munch bestemte seg for å bli maler - skjedde det et markant omslag i den norske kunstens orientering. De norske kunstnerne, som tidligere hadde fått sin utdannelse i utlandet, først i Tyskland og senere i Frankrike, vendte nå hjem til Norge og proklamerte naturalismen som den eneste saliggjørende retningen i ung norsk kunst. Implisitt betydde dette et farvel til kravet om rigid akademiundervisning og til tyskorienteringen i norsk kunst, og en tilordning til det parisiske kunstmiljøet. Naturalismen med sin forankring i naturstudiet resulterte i overbevisningen om at istedenfor formell utdannelse, var det nødvendig for unge kunstnere å lære fra naturen ved å male direkte fra den eller foran modellen.

Samme år hadde Emile Zola definert naturalismen som 'et utsnitt av naturen sett gjennom et temperament'. Munchs kunst i første halvdel av 1880-tallet kan betraktes som en radikalisering av dette programmet idet han legger vekten på kunstnerens følelsesmessige opplevelse av motivet. Med **Det syke barn** (første versjon 1886, Nasjonalgalleriet, Oslo) videreføre Munch det subjektive og det eksistensielle idet han først og fremst vil skape et uttrykk for de såre følelser som knyttet seg til erindringen om søsteren Sophies sykdom og død. Men også erindringene om sin dødssyke mor og sin egen dødsangst som sykelig i barndommen, ligger - ifølge ham selv - i motivet: '... jeg påstår at det næppe var en af disse malere der således havde gjennemlevet til siste smertensdrik sit motiv som jeg i det syge barn - for det var ikke bare meg der sad der - det var alle mine kjære.'

Fremstillingen av sykeleier var meget vanlige i den naturalistiske kunstepoken, men Munchs fremstillling av et ungt menneskes farvel til et ulevd liv røper stor psykologisk innlevelse, og er så uttrykksladet og iøyen-

fallende nyskapende at det kan neppe tenkes skapt uten at kunstneren, i alle fall for seg selv, hadde formulert ansatser til en eksistensiell ekspresjonistisk estetikk.

I **Det syke barn** synes Munch å sprenge grensene for hva som kunne uttrykkes i et naturalistisk formspråk. Å uttrykke sterke, subjektive følelser krevde en annen uttrykksform. Ifølge Munchs eget utsagn, malte han om bildet tyve ganger før han endelig utstilte det. Maleriet røper kunstnerens nervøse og søkende arbeid med pensel og palett. Med sitt uttalte preg av å være uferdig, utstilte han maleriet som Studie. Senere i livet mente han at dette eksperimentet bar i seg kimen ikke bare til sentrale verker i hans egen produksjon, men også til problemstillinger som skulle oppta flere kunstretninger i det 20. århundre. Han skulle selv senere karakterisere det som 'et helt igjennem nervøst og opkonstruert (kubistisk) og farveløst billede'. Den sjokkartede effekt maleriet fikk da Munch utstilte det på Høstutstillingen i Kristiania i 1886, er helt enestående i norsk kunsthistorie. Det brøt formelig ut en storm av indignasjon og protester. På åpningsdagen sto folk tettpakket foran maleriet og lo, og i pressen ble det omtalt som 'en abort' og 'fiskefarse i hummersaus'.

En reise til Verdensutstillingen i Antwerpen i 1885 og deretter et besøk i Paris, brakte Munch i direkte kontakt med de nyeste bevegelser i europeisk kunst. Hans penselstrøk ble friere og bredere, og han sammensmeltet på en for samtidens øyne frekk måte impresjonistiske og naturalistiske elementer.

I de følgende årene ble Munch i pressen stadig utsatt for hånlig og uforstående kritikk, selv om hans kunstnerkolleger tidlig oppdaget hans frapperende evner og betraktet ham som et eksepsjonelt, om enn noe udisiplinert talent.

I april 1889 arrangerte Edvard Munch - 25 år gammel - sin første separatutstilling i Studentersamfundet i Kristiania, hvor han utstilte 63 malerier og et større antall tegninger. For en ung og kontroversiell kunstner å utstille sin samlede produksjon var noe helt ukjent, og vitnet ifølge pressen om en 'høi Grad af Dristighed og Mangel på Selvkritik'. Imidlertid skrev Munchs lærer, eller bedre 'jordmor', Christian Krohg, en begeistret artikkel, hvor det blant annet hette: 'Han maler - det vil sige - ser paa en annen Maade end de andre Kunstnere. Han ser bare det væsentlige og maler selvfølgelig bare det. ... det er netop dette Fortrin Munch har fremfor den anden Generations Malere, at han ganske anderledes forstaar at vise os, hvad han har følt og hvad der har grebet ham og underordner alt andet.'

Samme år fikk Munch sitt første statlige kunstnerstipendium, og med dette i lommen dro han om høsten til Paris. Trolig allerede før han reiste til Paris, hadde Munch utarbeidet en illustrert 'dagbok', høyst sannsynlig inspirert av Kristiania-bohemens bud om 'å skrive sitt eget liv.' Kristiania-bohemens sentrale skikkelse, forfatteren og nihilisten Hans Jæger, hevdet at man måtte strebe etter ærlighet - hensynsløs ærlighet. Man skulle leve sant - eksistensielt sant! Det var et religiøst aspekt ved denne innstillingen, hvor den kristne dikterfilosofen Søren Kierkegaard anes som den sentrale inspiratoren. I Munchs dagbok ligger ideen til en personlig betont selvbiografisk kunst i kim, den som senere skulle utvikle seg til til en rekke av hovedmotivene i hans såkalte **Livsfrise**. Boken inneholder tragiske barndomserindringer, impresjoner fra bohemlivet i Kristiania og opplevelsen av hans første store kjærlighet, men også ansatsen til en persolig kunstteori:

> **Sagen er at man til forskjellige tider ser med forskjellige øine. Man ser anderledes om morgenen end om aftenen. Måden hvorpå man ser afhænger også af ens sindsstemning ... Kommer man fra et mørkt sengeværelse om morgenen ind i dagligstuen da vil man f.ex. se alt i et blålig lysskjær. Selv de dybeste skygger ligger med lys luft over. Efter en stund vil man vænne sig til lyset og skyggerne vil blive dybere og man ser alt skarpere. Skal man nu male en sådan stemning ... kan det ikke gå bare at sidde og glane på hver ting og male det 'akkurat som man ser det'. Man må**
>
> **male det sådan det så ud da motivet greb en.**

Samtidig med at Munch dro til Paris, utstilte han på Høstutstillingen maleriet **Aften**, senere kalt **Inger på stranden** (1889, Rasmus Meyers Samlinger, Bergen) - nok en gang et bilde som var så anderledes og nyskapende at publikum og kritikere stilte seg helt uforstående. Den lyskledde kvinnen som sitter ensom på stranden en stille sommeraften, er fremstilt med en svepende, nesten formelmessig linje, og det blåtonede, melankolske landskapet fremtrer som en speiling av hennes sinnsstemning. Maleriets bleke og tørre, men likefullt gløende fargetone og det fastfrosne, men musikalske uttrykket, tyder på at Munch, som så mange av tidens betydelige malere, var influert av Puvis de Chavannes' kunst. Motivet er hentet fra den lille kystbyen Åsgårdstrand, hvor Munch skulle komme tilbake sommer etter sommer gjennom det meste av sitt liv.

Fremme i Paris, meldte Munch seg pliktskyldigst inn som elev hos den innflytelsesrike, men konservative portrettmaleren Léon Bonnat, som ledet en større klasse for skandinaviske malere. Munch oppholdt seg her et par måneder, så lenge som det tok for å markere seg som den mest begavede av elevene, inntil han en

dag malte en akt mot en bakgrunn slik han oppfattet den, nemlig grønn og ikke rød, som den vitterlig var og slik Leon Bonnat så den. Slik provoserte Munch frem et skisma mellom de to, forlot skolen og slo seg ned i St. Cloud i utkanten av Paris. Her malte han Seinen utenfor sine vinduer i skiftende dagslys gjennom vinteren og våren, for slik å utforske ved egen aktivitet impresjonistenes formspråk, dog mer etter gehør enn etter noter! Ingen andre norske - enn si skandinaviske - malere knyttet seg så tett opp til impresjonismen i denne perioden som Edvard Munch. Han ble eksempelvis av den norske pressen omtalt som Bissarro med referanse til Pissarro. Munch innser imidlertid at impresjonistenes krav til å gjengi selve øyeblikksinntrykket i prinsippet er en umulighet. Impresjonismen blir i siste instans en erindringskunst. Som Munch selv uttrykte det: "jeg maler ikke det jeg ser men det jeg så".

Hovedverket fra vinteren i St. Cloud er imidlertid **Natt** (1890, Nasjonalgalleriet, Oslo). Den monokrome, blåtonede koloritten bringer tankene hen på James Whistler, og den ekspressive bruken av rommet har aner i van Goghs kunst. Maleriets sterkt reflekterende og melankolske preg er delvis forårsaket av spenningen mellom livet utenfor og stillheten inne. Modellen er vennen Emanuel Goldstein, men representerer utvilsomt Munch selv. I det ellers tomme rommet ser vi vinduskorsets suggestive skygge falle over gulvet. Bildet leder tankene til Munchs nedtegnelser denne vinteren, hvor det grunnleggende tema er hans fundamentale ensomhet. Farens uventede død i desember rystet ham på mange plan og stimulerte ham i hans litterære virksomhet. Han skriver blant annet: 'Og jeg lever med de døde - min mor min søster min bestefar min far - mest med ham - Alle minderne - de mindste ting kommer opp - '.

Det er også i sorgen over sin fars død at Munch her i St. Cloud forfattet hva som i ettertid er blitt kalt St. Cloud manifestet. 'Manifestet' forteller hvordan Munch i et forlystelseslokale i Paris fikk visjonen å male en serie bilder av 'hellige, mæktige øieblikk', en visjon som skulle knytte seg til nedtegnelsene i hans litterære dagbøker og som skulle finne sin form noen år senere i hans kunstneriske hovedverk Livsfrisen.

Hjemme i Norge sommeren 1891 skulle han eksperimentere i et helt nytt formspråk. Det er i spenningsfeltet mellom Gauguins kunst, Maeterlincks scenekunst og fransk symbolistisk poesi at Munchs første symbolistisk-syntetistiske kunstverk, **Aften/Melankoli** (1891) oppstår. Den melankolske forgrunnsfiguren er skjøvet helt frem i billedflaten mens paret på bryggen i bakgrunnen må oppfattes som den melankolskes sinnbilde. Formene er på syntetistisk vis holdt samlet i store flater, avgrenset av klare konturer. Landskapets lange, buktende strandlinje blir et uttrykk for melankoliens tomme og øde følelse. Motivet går tilbake på vennen Jappe Nilssen, som denne sommeren led sjalusiens kvaler i et trekantforhold med Christian Krohg og hans hustru Oda Lasson. Vennens fortvilelse påminte Munch om hans egen kjærlighetssorg i forbindelse med et ulykkelig forhold til en gift kvinne seks år tidligere. Maleriet blir et uttrykk for Munchs subjektive lidelse gjennom stedfortreder, som han krystallliserer til et symbol på almenmenneskelig melankoli.

Da **Aften/Melankoli** ble utstilt på Høstutstillingen, ble det først oversett av kritikken. Christian Krohg rykket så ut med en lengre, begeistret artikkel i pressen, som kun handlet om dette ene bildet. Han finner det 'alvorlig og strengt - nesten religiøst ... beslektet med symbolismen - den siste retning i fransk kunst'. Og han mener at bildet har et så musikalsk uttrykk at Munch burde få komponistgasje!

I de to følgende årene fikk Munch fornyet stipendiet, dro tilbake til Frankrike, og tydeligvis arbeidet han for stipendmidlene han mottok, men på egne premisser. Det var oppsiktsvekkende og moderne bilder han sendte hjem til Høstutstillingen hvert år. Og det var i Nice 1892 at han på besøk hos malervennen Christian Skredsvig, utførte hva han selv omtalte som 'sit første Skrig', idag kjent under tittelen Fortvilelse (1892) (Thielska Galleriet, Stockholm). Christian Skredsvig forteller om bildets tilblivelse:

> **I længere tid havde han villet male erindringen om en solnedgang. Rød som blod. ... 'Han higer efter det umulige og har fortvilelsen til religion', tænkte jeg, men raadet ham til at male det. - Og han malte sit mærkværdige 'skrig'.**

Edvard Munchs gjennombrudd som den store individualisten i europeisk malerkunst kom i form av den såkalte 'skandaleutstillingen' i 1892. En norsk maler, bosatt i Berlin og sekretær i Kunstnerforeningen, hadde på gjennomreise i Kristiania sett en omfattende separatutstilling av Munch. Utstillingen kan tolkes som et ønske fra Munchs side om å presentere det hjemlige publikum for resultatene fra stipendiattiden sammen med tidligere arbeider. Kunstnerforeningens sekretær bevirket at Munch ble invitert til å stille ut i foreningens lokaler i Berlin. I pressen ble Munchs malerier på forhånd omtalt som 'Ibsenske stemningsbilder', noe som måtte vekke nysgjerrighet såvel på det sosiale som på det psykologiske planet.

Etter krigen mellom Tyskland og Frankrike 1870/71 hadde kunstlivet i Berlin og Paris polarisert seg. Mens Paris åpnet seg for alle impulser, isolerte Berlin seg omkring ideen om en ideell og oppdragende statskunst. Munchs utstilling ble utnyttet i dette skismaet. På åpningsdagen forlangte foreningens aktverdige

beskyttere med den konservative slagmaleren Anton von Werner i spissen at lokalene skulle stenges for publikum med den begrunnelse at det var umoralsk å vise så slett kunst. Lerretene var ikke engang skikkelig spent opp på blindrammene! Dette var en hån mot det borgerlige publikum i den keiserlige hovedstaden. Pressen utnevnte Munch som selve innbegrepet på en begavet 'germansk' kunstner, som hadde latt seg influere av fordervet fransk smak og resultatet var 'anarkistiske smørerier'. Hendelsen ga ham over natten herostratisk berømmelse, og ble i pressen omtalt som 'der Fall Munch' - tilfellet Munch.

Munch frydet seg imidlertid storligen over skandale-suksessen, og forundret seg over at noe så uskyldig som kunst kunne bringe slik røre. Utstillingen gikk på turné til München og Köln, for så å gjenåpnes i Berlin i desember samme år. Han solgte så å si ingenting, men fikk et pent utbytte fra billettsalget. Alle ville se en internasjonal skandale!

I Berlin ble Munch raskt integrert i kretsen av litterater og kunstnere omkring August Strindberg og den polske forfatteren Stanislaw Przybyszewski, som gjerne samlet seg i vinkneipen 'Zum schwarzen Ferkel'. Miljøet synes å ha fungert som en katalysator for Munch, og har utvilsomt hatt stor betydning for den vekt Munch skulle tillegge innholdssiden - det subjektivt gjenomlevde - i sin kunst. Det karakteristiske er imidlertid at det selvbiografiske i hans kunst alltid er blottet for selvmedlidenhet. Det var her, i denne litteraturens verden, at han trolig forstod hvilke kilder han hadde å øse av i sine egne 'litterære dagbøker'. Munch påpekte selv i flere sammenhenger at han hadde 'skrevet' Livsfrisen før han utformet den visuelt.

Gradvis fremtrer nå et sterkere stemningsinnhold i hans arbeider, inspirert av omgivelsene i Åsgårdstrand, hvor han oppholdt seg om somrene. Bilder som **Stjernenatt**, **Stemmen**, **Rødt og hvitt** og **Løsrivelse** er fylt av en suggererende og erotisk naturmystikk, ofte formidlet ved dype og blå toner og lange, melankolske rytmiske linjer som reflekterer den duvende strandkanten; arbeider hvor man aner forbilder som Whistler, Böcklin, van Gogh og Gauguin.

I snever forstand omfatter Livsfrisen et antall hovedmotiver i maleri fra 1890-tallet, som ble utstilt som en frise rundt alle fire veggene på Secessionen i Berlin 1902 under fellesbetegnelsen: Fremstilling av en rekke livs-bilder. De fire veggene fikk hver sin undertittel: Venstre vegg hadde tittelen **Kjærlighetens kime**; her finner vi blant annet bildene **Rødt og hvitt**, **Øye i øye**, **Kyss** og **Madonna**. På neste vegg hang bilder karakterisert som Kjærligheten som blomstrer og forgår, med blant annet **Aske**, **Vampyr**, **Sjalusi**, **Sfinx** og **Melankoli**. Deretter kom **Livsangst**, hvor vi finner **Skrik**, **Angst** og **Rød villvin**, og på siste vegg hang **Død**, med bilder som **Dødskamp**, **Døden i sykeværelset**, **Piken og døden** og **Den døde mor og barnet**. Munch omtalte selv frisen som 'et digt om kjærligheten, angsten og døden', og uttalte at med disse bildene ville han 'få forklart sig livet og dets mening - ... [og] hjælpe andre til å klarlægge sig livet'. Utstillingen ble det

påfølgende året vist i Leipzig.

Munch fikk denne gang bred omtale i tyske presse, en omtale som stort sett var saklig og overveiende positiv, og åpnet for en mer omfattende suksess på tysk jord. Blant annet hette det: 'I foreningen av brutal, nordisk fargeglede, påvirkning fra Manet og en tilbøyelighet til drømmeri, oppstår noe ganske egenartet.' Kritikken fremholdt ham som fargekunstner, men også som bevisst barnlig, naiv og primitiv i formspråket. Fra tidligere å ha blitt oppfattet som anarkisten i kunsten, ble han nå selve innbegrepet på et av kulturen ubesmittet naturbarn.

I sin streben etter å formidle 'sjelens mest subtile syner', etablerer Munch et sett faste billedtegn og symboler som han benytter til å suggerere sterke, ofte sammensatte følelser. Et slikt billedtegn er den ofte benyttede månesøylen - lysspeilingen av månen på havet. Det falloslignende tegnet gir umiddelbart assosiasjoner til erotikk, men gir samtidig en melankolsk grunntone. Samtidig markerer tegnet på en lettfattelig måte horisontlinjen, og fanger vårt blikk slik at det ikke fortaper seg i billedrommet.

Et annet sentralt tegn er skyggen. Den kan vokse i ett med et menneske eller en menneskegruppe og danne en følelsesmessig enhet. Skyggen tilfører ofte motivet noe lammende, tyngende eller truende, slik vi eksempelvis ser det i motivene **Pubertet, Vampyr** og **Ved dødssengen**. Ogssså den duvende strandlinjen ble i Munchs kunst et fast tegn. Den utgjør bakgrunnen i flere av kjærlighetsmotivene i Livsfrisen og suggererer frem en musikalsk og melankolsk stemning. Strandlinjen er samtidig romskapende og danner det naturlige skille mellom land og hav.

I flere motiver forekommer den lysskledde kvinnen, en statuarisk, lysskimrende skikkelse, hvis tilstedeværelse har en ren sinnbilledlig karakter. Den rødkledde kvinnen, som vi eksempelvis kjenner fra Aske, blir symbol på kvinnens sensualitet, og den mørkkledde, stivnede kvinneskikkelsen blir symbol på resignasjon og bitterhet. Ved å stille kvinnetypene sammen som brikker i forskjellige konstellasjoner, synes Munch også i denne henseende å spille med sine tegn og symboler mer etter gehør enn etter noter.

Også fargen har i Munchs kunst ofte en tydelig tegn- eller symbolkarakter uten at man kan snakke om en

Også fargen har i Munchs kunst ofte en tydelig tegn- eller symbolkarakter uten at man kan snakke om en enkel resept for fortolkninger. Fargen synes imidlertid, i likhet med strandlinjen i Åsgårdstrand, å ha konkret basis i virkeligheten. Et grønt ansikt kan symbolisere en passiv, lidende holdning i motsetning til et rødt ansikt som karakteriserer et aktivt, kolerisk temperament. I **Døden i sykeværelset** (1893) ser vi eksempelvis at Munch fremstiller sin far og sin søster med røde ansikter, mens resten av familien er grønnbleke. Faren og søsteren Laura var da også meget urolige og oppfarende personer, mens de øvrige familiemedlemmene stort sett var melankolske av temperament. I kjærlighetsmotivene er kvinnen oftest fremstilt blodfylt og overlegen, mens mannen gjerne er blek og passiv.

En komposisjonsformel som Munch gjerne benytter for å gjengi spenninger i et menneskesinn, er den frontalt plasserte forgrunnspersonen med et hendelsesforløp i bakgrunnen, som kan tolkes som forgrunnsskikkelsens sinnbilde - det han eller hun ser for sitt indre øye. Fra 1902 og frem til sammenbruddet i 1908 var Munch nærmest permanent bosatt i Tyskland, der han bl.a. utførte en rekke monumentale helfigurportretter som vakte almen respekt. Nevnes kan portrettene av Walter Rathenau, Hermann Schlittgen (Tyskeren) og Marcel Archinard (Franskmannen). Modellene er fremstilt med dyp psykologisk innsikt og konsentrert styrke uten den forflatende heroiseringen som tradisjonelt kleber seg til denne genre. Munch malte også en rekke barneportretter, og portrettet av de fire sønnene til hans kunstmésen, Max Linde i Lübeck, er blitt karakterisert som det 20. århundres fineste barneportrett.

I denne tiden utstilte han ofte i Tyskland, Wien og Paris. Uomtvistelig er at de arbeidene han produserte i løpet av de 16 årene mellom 1892 og 1908 kom til å få avgjørende betydning for utviklingen av den ekspresjonistiske retning innen bildende kunst, fremfor alt i Tyskland, men også tildels i Frankrike. I disse årene kom Munch til å innta en mer utadvendt holdning til livet enn tidligere, hvilket blant annet det monumentale **Badende menn** (1907) vitner om. Maleriet ble malt sommeren 1907 da Munch slo seg ned i Warnemünde ved Østersjøen, hvor han eksperimenterte i en rekke forskjellige teknikker. Det livsbejaende verket er bygget opp ved hjelp av et system av skråstilte strøk. Den strengt formulerte kontrasten mellom sjøens og strandens horisontale linjer og de fremadskridende mennenes statuariske, vertikale former, bidrar till bildets kraftfulle monumentalitet.

Samtidig malte han en rekke mer realistiske, genre-pregede motiver, tildels pastost og spontant utført, som en Matisse i sine tidligste fauvistiske arbeider. Men i motsetning til det dekorative raffinement som blir et bærende element i Matisses kunst, bygger Munch videre på sitt ekspresjonistiske grunnlag. Ofte presses oljefargen ut i tykke lag rett fra tuben på lerretet, som f.eks. i **Gammel mann i Warnemünde** (1907).

Denne teknikken utprøver han også i en serie sterkt negativt ladede motiver, som han ga fellestittelen Det grønne værelset; en ny og bitter utforming av kjærlighetsmotivene fra den opprinnselige Livsfrisen, hvor blant annet den elegiske strandlinjen fra Åsgårdstrand er erstattet med et bordellinteriør.

I flere av motivene foregår handlingen i samme rom, et lite boksartet scenerom med skjærende grønnrutete tapeter, uten vinduer, kun en dør til høyre på bakveggen fører ut av rommet. I to av motivene, **Zum süssen Mädel** og **Begjær** ser vi hvor bevisst Munch bruker det runde bordet som et aggressivt romskapende virkemiddel. Ved at motivet er sett på kloss hold, blir det påtrengende ubehagelige rommet voldsomt utvidet, som om det var fotografert med et vidvinklet objektiv. Kontrasten mellom rødt og grønt og den oppløste strekteknikken suggererer en nervøs uro. Fremmedgjøringen og ensomheten fremstilles på en mer desperat og aggressiv måte enn noen gang tidligere, og synes å være den felles grunnstemningen i hele billedrekken.

I denne egenartede teknikken får også motivet **Marats død** sin endelige utforming i et av de mest spennende hovedverkene fra perioden. Motivet går tilbake på det traumatiske bruddet mellom Munch og hans forlovede Tulla Larsen i 1902, da Munch av vanvare skjøt seg selv i fingeren. Kunstnerens alter ego ligger naken på sengen, parallelt med billedflaten og med en nedhengende blodig hånd, mens kvinnen står strengt en face med armene rett ned langs siden. Bildet er bygget opp gjennom et balansert spill av horisontaler og vertikaler, både når det gjelder figurene, rommet og endatil penselstrøkene. Det eneste brudd er den diagonal som mannens arm utgjør. I denne strenge arkitektoniske konstruksjonen plasseres en sterkt følelsesladet erotisk scene, som ved hjelp av et for sin tid nærmest utenkelig primitivt malesett, formidler kunstnerens aggressive holdning til sitt motiv.

Også påfølgende sommer tilbrakte Munch i Warnemünde. To av de mest interessante verker fra denne sommeren er **Murer og mekaniker** (også kalt Baker og smed og Murer og slakter, hvilket indikerer at tittelen er av underordnet betydning) og **Den druknede gutt**. Scenen i begge motivene er den samme, nemlig strandpromenaden utenfor Munchs hus på Am Strom i Warnemünde, og i begge bildene ser vi en lys og mørk mannsfigur vandre ved siden av hverandre, henholdsvis ut mot tilskueren og innover i billedrommet. Opplevelsen av spaltethet hadde opptatt Munch i flere år. Men her i Warnemünde ble følelsen av 'å gå på siden av sig selv' forsterket. Kort tid etter skulle Munch sammenfatte kampen mellom de lyse og mørke

krefter i sinnet med ordene:

> **Alkoholens indflytelse bragte Sindets eller Sjælens Spaltning til det yderste - indtil de to Tilstande som to sammenbundne Fugle sled til hver sin Kant og truede med Opløsning eller Kjedens Sønderrivelse - Under disse to Sindstilstandes voldsomme Spaltning oppstod mer og mer en vældig indre Spænding - en Strid - en frygtelig Kamp i Sjælens bur.**

Etter år av rastløst liv, nervøse lidelser og misbruk av alkohol kom sammenbruddet høsten 1908, og de følgende åtte månedene tilbrakte Munch på Dr. Jacobsons nerveklinikk i København. Da han vendte tilbake til Norge bosatte han seg først i Kragerø og her begynte et fullstendig nytt kapittel i hans liv og i hans kunst. Han tok umiddelbart opp arbeidet med konkurranseutkast til utsmykkingen av Aulaen i Universitetet i Kristiania. Til tross for betydelig motstand mot hans utkast vant han til slutt konkurransen, og dekorasjonene sto ferdig i 1916. De sentrale feltene i dette hovedverket i norsk monumentalmaleri - **Historien**, **Solen** og **Alma Mater** - viser tydelig de nye tendensene i hans kunst, og vitner samtidig om betydningen av hans fornyede møte med den norske natur, som resulterer i en ny følelse for harmoni, klassisk enkelhet i komposisjon og djerve, vitale penselstrøk.

Solen, 1912

Parallelt med Aula-utkastene utviklet Munch et landskapsmaleri av monumental karakter, blant annet en serie med vintermotiver fra Kragerø. Av disse kan nevnes **Vinter i Kragerø** (1912) hvor den majestetiske furuen samler og fortetter det monumentale landskapet. Det er fast og kubisk, nesten Cézanne'sk i oppbygningen. I disse vinterlandskapene benyttet Munch den rene hvitfargen på en usedvanlig djerv måte.

I Den gule tømmerstokken (1912) ser vi eksempel på hvordan Munch varierte bruken av det overdrevne perspektivet til nye formål. Følger vi den barkete tømmerstokkens løp inn i billedrommet, suges blikket lynraskt inn og fanges opp i et tre i bakgrunnen. Munchs bruk av statiske og dynamiske effekter i denne perioden har ikke bare analogier i den italienske futurismen, som rendyrker den eksplosive bevegelse, men også i filmens bevegelseseffekter.

Den selvfølgelige måten Munch overførte bildet av naturen til lerretet, skapte 'Munch-komplekset' hos de unge samtidige norske malerne. Ingen klarte som han, med en lynsnar men sikker pensel og med et minimum av virkemidler, å skape et bilde av naturen like selvfølgelig som naturen selv. I denne perioden fremstår også en rekke portretter, badestudier, akter og landskap. Tidligere hadde han omtalt sine malerier som 'mine barn', nå omtalte han sine landskap som 'mine barn med naturen'.

Landskapene etter 1916 komponeres gjerne ved hjelp av et intrikat spill av konvekse og konkave formfragmenter. Den unge Franz Marc, selv opprinnelig en beundrer av Edvard Munchs kunst, har tydeligvis inspirert Munch til å ta slike virkemidler i bruk for å formidle menneskets enhet med naturen. En slik billedstruktur finner vi i **Badende mann** (1918). Også flere av Munchs dyremotiver som **Vårpløying** (1916) har sin dypeste forutsetning i Franz Marcs fremstillinger av dyret som integrert i sine omgivelser.

På den berømte Sonderbund-utstillingen i Köln i 1912, der hensikten var å gi en oversikt over de viktigste tendensene i moderne kunst, fikk Munch en egen sal. Implisitt ble han presentert som den dalevende kunstner som hadde hatt størst betydning for utformingen av den moderne kunst. Neste år på

høstutstillingen i Berlin, fikk Munch og Picasso, som eneste inviterte utlendinger, hver sin hovedsal. Men mens den videre utviklingen i det moderne maleriet særpreges av en fri konstruksjon av virkelighetsfragmenter, slik vi ser det i kubismen og futurismen, forble den ytre virkelighet et bærende element i Munchs kunst.

Mellom 1912 og 1915 tok Munch opp et nytt tema, forholdet mellom sitt alter ego - den aldrende kunstner - og hans unge modell. Det er forholdet mellom mann og kvinne fra Livsfrisen, men i en helt ny variant. I **Mann og kvinne I** og **II** (1912/15) er scenen hans lille hus i Åsgårdstrand. De romskapende diagonale bjelkene i taket i **Mann og kvinne II** aksentueres kraftfullt og danner aggressive linjer. Et ytterligere uromoment fremkommer ved at mannsfiguren i forgrunnen er holdt bevisst uskarp og massiv i motsetning til den klart tegnede kvinneskikkelsen. I **Mann og kvinne I** introduseres et nytt formalt element, som Munch skulle komme til å rendyrke de kommende årene. Det er det plutselige rominnfallet gjennom en dør i bakgrunnen, hvor et bakenforliggende værelse gjerne er sterkere belyst enn hovedrommet.

I 1916 flyttet Munch tilbake til Kristiania. Da hadde han ikke vært bosatt i hovedstaden på 15 år. Han slo seg ned på eiendommen Ekely, like utenfor bygrensen med jorder, fruktträer, bærbusker og krattskog. Mot vest sees de profilerte åsene i Vestre Aker, mot øst skimtes lyset over Kristiania i de mørke vinternettene, og mot sør åpner utsynet seg mot Kristianiafjorden. Her fant han motiver til et stort antall landskapsmalerier, fra parken og krattskogen på egen eiendom og fra naboomgivelsene. Mens den samtidige utviklingen i det moderne maleriet særpreges av frie konstruksjoner av virkelighetsfragmenter, slik vi ser det i kubismen og futurismen, eller, som hos Kandinsky, ved former uten direkte referanse til en ytre verden, forble den ytre virkelighet et bærende element i Munchs kunst. Men han er ikke upåvirket av tendensene på kontinentet. Enkelte modernistiske malere som fremdeles bygget på naturopplevelsen, det være seg Emil Nolde, Karl Schmidt-Rotluff, Ernst Ludvig Kirchner eller Kees van Dongen - malere som i utgangspunktet hadde vært influert av Edvard Munch - evnet nå å sette spor i hans kunst.

På Ekely lot han bygge en rekke store uteatelierer hvor han i årevis arbeidet med ulike monumentale prosjekter, først og fremst det såkalte Menneskeberget samt serien som senere har fått benevnelsen **Den sene Livsfrisen**. Hovedmotivet for dette arbeidet var nok et sterkt ønske om å motta et større oppdrag fra det offentlige til dekorative utsmykninger. I første rekke har han høyst sannsynlig hatt i tankene det planlagte nye rådhuset i Oslo. Med unntak av en frise for Freia Chokoladefabrik, mottok han imidlertid aldri et slikt oppdrag.

Under sine år på Ekely malte Munch også en lang serie portretter både av nære venner og av offentlige personer. Han hadde en rekke modeller, hvorav den mest sentrale var Birgit Prestøe, som han blant annet benyttet seg av i **Bohemens bryllup**. Munch utførte en rekke studier og skisser til dette motivet, et tema som tydeligvis opptok ham sterkt. Allerede åtte år tidligere hade han malt **Bohemens død**, hvis maleriske fylde og rytmiske bevegelser gjør det til et hovedverk i Munchs senere oeuvre. Munch ga uttrykk for at han hadde til hensikt å male en trilogi av bohemmotiver, men det tredje ble aldri realisert.

På initiativ av Edvard Munch, ble det i Oslo i 1932 arrangert en utstilling av ung tysk kunst. Her kunne Munch se et fargesprakende, nesten vulgært påtrengende maleri som tydeligvis fascinerte ham. Særlig synes Schmidt-Rotluffs nyeste arbeider å ha skapt gjenklang hos Munch, slik vi f. eks. ser det i hans aller seneste utgave av **Sjalusi** (1933/35), hvor fargene spraker og lysstyrken er uvanlig høyt oppdrevet. Også i replikkene av motivene fra sin ungdoms Åsgårdstrand benytter han seg av disse nyvunne erfaringer. Damene på bryggen fra 1935 viser tydelig hvordan Munch, med bibehold av sin egenart, stadig reflekterer inntrykk fra samtidskunsten.

Sin kommende død dikter Munch også inn i nye utforminger av gamle motiver. **Marats død** reflekterer ikke lenger den personlige krisen fra århundreskiftet. I **Marat** og **Charlotte Corday** (ca. 1930) ser vi en av Munchs unge modeller med en skjult kniv i blomsterbuketten, en kniv som snart skal ramme ham selv.

Serien av selvportretter som Munch skapte i det siste decenniet av sitt liv, har alle oldingens møte med døden som sitt egentlige motiv, hvor han er nådeløs i sin selvransakelse.

Med den ytterste konsekvens hele livet igjennom skapte Munch et livsverk som ikke bare lar århundreskiftets dypeste problemer leve videre inn i vår tid, men som også utsier noe om den menneskelige eksistens som knapt kan formidles med ord. Munch gjennomlyste, i Søren Kierkegaards forstand, angsten som et eksistensielt problem like inn i sine siste dager.