MUNCH
museet

Edvard Munch som grafiker

Tekst av
Gerd Woll

Selvportrett, 1895, litografi

Edvard Munchs grafiske produksjon står i en særstilling både når det gjelder kvalitet og kvantitet. Den spenner over et tidsrom på 50 år (1894-1944), og omfatter i alt ca. 850 katalognummer fordelt på de tre tradisjonelle grafiske metoder radering, litografi, tresnitt, samt et hundretalls såkalte hektografier. Ved sin død testamenterte Munch alle sine etterlatte kunstverk til Oslo kommune, og i Munch-museet fins i dag foruten malerier og tegninger en samling på over 17.000 grafiske blad, utført av denne ene kunstneren. Dessuten fins det jo også et stort antall grafiske arbeider spredt i museer og private samlinger verden over.

Som grafiker var Munch nyskapende på flere områder, og eksperimenterte og forenklet de forskjellige metoder på en måte som stiller ham i en særklasse også i internasjonal sammenheng. Munch utfoldet seg med omtrent like stor iver og dyktighet innenfor alle de viktigste grafiske metoder. Han arbeidet stort sett sammen med profesjonelle trykkere, og foretok ikke større opptrykk på egenhånd. Men han har også etterlatt seg en rekke mer eksperimentelle trykk som tydelig viser at han også behersket denne del av prosessen.

En typisk side ved Munchs grafikk er at han vanligvis ikke nummererte trykkene eller oppga opplagets størrelse. Heller ikke lot han platene ødelegge etter endt opptrykk, men påtok seg tvert om store anstrengelser og omkostninger for å bevare steinene og platene, slik at han seinere kunne foreta nye opptrykk. I mange tilfeller kunne det derfor gå mange år mellom det tidspunkt da Munch utførte platen og det siste trykket ble tatt fra den. At dette har ført til ganske store kvalitetsforskjeller på trykk fra samme plate er innlysende, men opptrykkene er gjort i Munchs egen levetid og stort sett under hans kontroll. Posthume trykk av Munchs grafikk kjenner vi bare ytterst få eksempler på.

I tillegg til kunstverkene testamenterte Munch også alle sine trykkplater til Oslo kommune, og i Munch-museet fins derfor en rikholdig samling av litografiske steiner, treplater og metallplater foruten tre presser og en del redskap og utstyr til trykking. Et meget viktig og interessant studiemateriale, samtidig som kunstneren på denne måten sikret seg at det ikke ble trykt fra hans steiner og plater etter hans død.

Dyptrykk, høytrykk og flattrykk

Tradisjonelt inndeles de grafiske metoder i hovedgruppene dyptrykk, høytrykk og flattrykk, etter det prinsipp som ligger til grunn for trykkingen. Til dyptrykk anvendes oftest en metallplate som forarbeides slik at trykksverta legger seg nede i fordypninger og spor i platen. Prinsippet er at trykksverta ikke biter på det blanke metallet, men bare fester seg der det er laget streker, groper eller andre former for ujevnheter. Under innsvertingen blir all overflødig sverte fjernet. Når et mykt, fuktig papir kjøres gjennom pressa sammen med platen, presses papiret ned i fordypningene og opptar sverte. Metallplatene kan forarbeides på forskjellig vis og med forskjellig redskap, enten ved at det risses, prikkes eller skrapes direkte inn i det blanke metallet, eller ved at det legges en såkalt etsegrunn, f. eks. av voks, over platen og at tegningen bare risses inn i dette vokslaget. Platen legges deretter i syrebad, og syra vil da etse seg ned i metallet der dette ikke er beskyttet av etsegrunnen. Etsningene åpner for en rekke muligheter for mer flatemessig bearbeiding av platen, med bruk av akvatintgrunn eller ved direkte behandling med syre gjennom såkalt flatbiting.

Munch brukte betegnelsen radering om alle former for dyptrykk, og spesifiserte ikke hvilken metode eller hva slags redskap han anvendte til forarbeiding av platene. Betegnelsen radering er beholdt i museets kataloger, selv om det i tillegg ofte gis en nærmere presisering av teknikken.

Høytrykk bygger som navnet sier på det motsatte prinsipp, idet det her er de opphøyde partiene i platen som tar trykksverte og gir avtrykk. Denne metoden forbindes nesten utelukkende med tresnitt, eller det nær beslektede linoleumssnittet, hvor de lyse, overflødige deler skjæres bort. Gjennom 1800-tallet ble tresnittene

vanligvis skåret ut i den harde kortenden av trestykket, og kunne derfor trykkes i store opplag uten at blokken ble for kraftig slitt. Metoden ble flittig anvendt til illustrasjoner i bøker og blader, skåret av dyktige håndverkere etter fotografier eller forlegg av kunstnere. Munch var en av de første moderne kunstnere som skar i langveden i stedet for den harde kortveden, noe som også gjorde det mulig å utføre tresnitt i store formater. Han brukte nær sagt alle slags tresorter. Blant hans etterlatte plater finner vi grove planker i gran eller furu, preparerte malerplater i eik, mahogny og andre hardere tresorter, møbelplater og finérplater. Som redskap brukte han huljern av forskjellige tykkelser, spisse og runde, samt bredere skavjern for fjerning av større partier. I tillegg benyttet han ofte løvsag til å dele opp platene for fargetrykk.

Flattrykk, eller plantrykk, knyttes vanligvis til steintrykket, eller litografiet. Litografiet ble oppfunnet av Alois Senefelder på slutten av 1700-tallet, og fikk raskt stor betydning som kommersiell trykkemetode. Den ble også benyttet av flere kunstnere i første halvdel av 1800-tallet, men hadde sitt virkelige oppsving mot slutten av århundret. Trykkeplaten er her en tykk, porøs kalkstein, som er slipt glatt og jevn på overflaten. På den kan det tegnes direkte med litografisk stift eller tusj. Deretter prepareres steinen gjennom en nokså omstendelig prosess slik at tegningen festes til steinens overflate.

Før innsvertingen begynner fuktes steinen godt, slik at vannet trenger inn i den porøse steinen og gjennomvæter den, unntatt der overflaten er vannavstøtende på grunn av tegningen. Deretter valses steinen inn med fet trykksverte, som ikke biter på de stedene der steinen er full av vann. Et problem med de litografiske steinene er at de er kostbare og dertil tunge og uhåndterlige. Til overmål er de svært skjøre, og det skal lite til for at biter blir slått av eller at steinen blir knust. Det var derfor stor interesse for å finne fram til erstatninger for de dyre steinene, og man oppnådde gode resultater ved bruk av spesielt preparerte sinkplater. I kommersiell trykking ble dette raskt vanligere enn det egentlige steintrykk. Grafiske blad fra sinkplater blir ofte kalt sinkografier. Munch benyttet seg også ved enkelte anledninger av litografiske sinkplater.

En annen måte for kunstnerne å unngå de uhåndterlige steinene på, var å utføre tegningen på papir og få trykkeren til å overføre den til en litografisk stein. Det var tidlig utviklet metoder for slik overføring, og en rekke spesielle papirtyper ble produsert for å sikre best mulig resultat. Men en god trykker fikk til bra overføringer også fra vanlig papir, og Munch foretrakk å legge et relativt tynt papir på et strukturert underlag, framfor å tegne på spesielt kornet overføringspapir. Mange av hans tegninger for slike overføringslitografier er også bevart.

Munchs første grafiske blad

Munch lagde sine første raderinger og litografier på seinhøsten 1894, og fortsatte for fullt å utprøve de forskjellige tekniske muligheter utover vinteren og våren 1895. Sannsynligvis var ønsket om større spredning og behovet for økte inntekter hovedårsaken til at han begynte med grafikk, og mange av hans første grafiske blad er gjentakelser av motiver han tidligere hadde utformet i maleri. I løpet av det første året laget han grafiske versjoner av en lang rekke av sine mest kjente motiver, som raderinger: **Dagen derpå, Måneskinn i St. Cloud, De ensomme, Stemmen** og **Kvinnen,** og som litografier: **Pubertet, Skrik, Madonna** og **Vampyr.** Året etter fulgte **Sjalusi, Angst, Døden i sykeværelset, Ved dødssengen** og **Det syke barn,** samt at han også begynte å skjære i treplater. **Måneskinn, Melankoli** og **Stemmen** står som høydepunkter blant de første tresnittene.

De tidligste raderingene er utført med kaldnål på kopperplate. Med en skarp radernål blir linjene risset direkte ned i kopperplaten. På siden av linjen blir metallet skavet opp, i en såkalt grad, som er karakteristisk for kaldnålstrykk. Sverta setter seg ikke bare nede i linjen, men også i graden, slik at trykkene får en litt ullen linje som kan flyte sammen til en tett og stofflig svart flate. Men nettopp denne typiske graden slites meget fort ned under trykking, og kvaliteten på trykkene ble merkbart redusert etter ganske få gjennomkjøringer i

pressa. Men mot slutten av 1800-tallet fant man ut at ved å legge kopperplaten i elektrolysebad kunne man forståle den, slik at en hard stålhinne la seg over hele platen. Dette muliggjorde opptrykk i stort antall, og førte til et oppsving for kaldnål som metode. Munch benyttet seg også av denne muligheten, og alle kopperplatene til hans tidlige kaldnålsraderinger er forstålet.

Ganske snart tok han også i bruk forskjellige former for etsning, og blandet gjerne flere teknikker. Tradisjonell akvtatintgrunn har han praktisk talt aldri benyttet, men liknende effekter har blitt oppnådd ved andre framgangsmåter. Flatbiting forekommer i svært mange av hans etsninger, ofte kombinert med utsparing. Korrigeringer og tilføyelser er ofte gjort i kaldnål, men etsing i syrebad kan også være utført i flere omganger for å oppnå større variasjon i flatebehandlingen.

De fleste av de tidligste raderingene fins i en mengde tilstander. Etter den første utarbeidelse av motivet, tok han ett eller flere prøvetrykk, fortsatte deretter å arbeide på platen, tok nye prøvetrykk inntil han ble fornøyd og trykte et opplag. Det samme skjedde med enkelte av litografiene og tresnittene. Ofte kunne nye endringer

komme til seinere også, og for hver slik endring av platen får vi en ny tilstand av trykket. Ved å legge en serie slike tilstandstrykk ved siden av hverandre, kan praktisk talt hele framstillingsprosessen rekonstrueres. Når det gjelder fargetrykk fra flere plater blir bildet mer komplisert, ettersom dette gir mulighet for forskjellige kombinasjoner, og man vanskeligere kan tale om tilstander i vanlig forstand.

Munch må i hovedsak ha vært selvlært som grafiker, og det han trengte av tekniske ferdigheter lærte han formodentlig av trykkerne. Selvfølgelig var han godt orientert om grafiske arbeider av ledende franske og tyske kunstnere, og flere av dem blir med god grunn trukket fram som kilder for utvikling av såvel motiver som stil i Munchs kunst. Dette gjelder f. eks. kunstnere som Max Klinger, Feliçien Rops, Odilon Redon, Alfred Besnard, Eugene Carrière, Paul Gauguin og Henri Toulouse-Lautrec, foruten eldre mestere som Rembrandt, Goya og Daumier. De utgjorde en del av det generelle kunstneriske klimaet Munch levde i, og han har selvsagt nyttiggjort seg det han kunne av dette materialet.

Med Munchs tegneferdighet og sikre hånd er det egentlig ikke særlig merkelig at han lyktes bra med å bruke de grafiske metoder som kunstnerisk uttrykksmiddel. Som kunstner var han jo langt fra noen nybegynner da han tok opp grafikken i 1894. Et av Munchs mest kjente motiver overhodet - og også blant hans mest interessante grafiske blad - er **Det syke barn.** Raderingen fra 1894 er en ganske nøyaktig, men speilvendt kopi av maleriet laget nesten ti år tidligere, utført med kaldnål og rulett i hele seks tilstander. I den første virker utformingen ennå nokså grålig og forsiktig. På det eneste eksemplar vi kjenner i denne tilstand har han med blyant tegnet inn et landskap under selve bildet. I seinere tilstander er dette landskapet også radert inn på platen, for så på ny å bli fjernet igjen i siste tilstand av trykket. Men det er også en rekke andre endringer som gjør det interessant å se hvordan Munch har arbeidet seg gjennom dette motivet, i lag på lag, nesten like intenst som han arbeidet seg gjennom den første versjonen i olje. Med stadig tettere streklag modelleres figurene fram, og står i stadig sterkere kontrast til det hvite sengetøyet og det bleke ansiktet til den syke, som nesten er helt utvisket mot den hvite puta.

Antakelig lagde Munch også sitt første litografi, **Pubertet,** i Berlin seinhøsten 1894, og vi vet at portrettene av Harry Graf Kessler ble laget i april - mai 1895. I en upublisert dagbok har Graf Kessler beskrevet en episode på Munchs værelse under arbeidet med litografiet. Hotellvertinnen kom inn og fjernet staffeliet hvor steinen var plassert, antakelig for å dekke en ubetalt regning, og Munch prøvde deretter tilsynelatende uanfektet å fortsette arbeidet med steinen stilt opp mot en stol. Graf Kessler beretter videre at han for å gjøre det enklere for Munch ville be Joseph Sattler lære ham å lage overføringslitografier, slik at han kunne utføre tegningen på papir i stedet for på stein.

Dette gir et interessant glimt av Munchs arbeidsmåte i disse aller første litografiene. Hvordan, og når han lærte seg overføringslitografiets muligheter, er derimot fortsatt usikkert. Rene overføringslitografier lagde han ikke før i Paris året etter, men også på enkelte av litografiene fra 1895 er det tegn på at selve tegningen i grunnriss kan ha vært overført. I **Skrik** er f. eks. motivet trykt samme vei som i maleriet, noe som i seg selv antyder at det ligger en tegning forut for utførelsen på stein. Ser vi nærmere på trykket, ser vi også at det under de kraftige tusjstrekene ligger en tynnere opptegning med stift, som sågar avslutter motivet flere cm. over den endelige utformingen. Sannsynligheten taler for at Munch først tegnet motivet med litografisk stift på papir, overførte denne til stein, og deretter fortsatte med tusj direkte på steinen. En liknende framgangsmåte

kan ha vært brukt for **Madonna**, som heller ikke er speilvendt i forhold til maleriet. På denne steinen har han i tillegg til litografisk stift og tusj også gjort flittig bruk av et spisst skraperedskap til å risse fine linjer inn i steinen.

Fargetrykk

Vinteren 1896 flyttet Munch til Paris, og en av årsakene kan ha vært at han nå for alvor ønsket å satse på grafikken, og derfor gjerne ville nyte godt av den ekspertise de store trykkeriene i Paris kunne friste med. En annen ting er at svært mange av Munchs omgangsvenner i Berlin hadde reist derfra, og ikke så rent få av dem hadde slått seg ned i Paris.

Av de problemer Munch virkelig utforsket i Paris var forskjellige muligheter for fargegrafikk, og på dette området hadde Paris antagelig mer å tilby enn Berlin. Med det oppsving litografiet hadde rundt 1890, var det etterhvert en rekke malere som prøvde seg i denne teknikken, og selv om fargelitografi lenge ble sett på som mindreverdig av mange kunstnere og samlere, vant slike trykk stor popularitet i andre kretser. I 1893-94 hadde Roger Marx satt sammen to grafiske mapper som fikk stor betydning for den videre utvikling. Utvalget var dristig og ble oppfattet som meget representativt for den moderne grafikken. Mappene ble utgitt av Ambroise Vollard som selv prøvde å følge opp tiltaket med to nye mapper i 1896 og 1897.

Munch ankom Paris i februar 1896 og hans naturlige plass blant de toneangivende kunstnerne ble fastslått ved at han også bidro med et blad til Vollards mappe, nemlig litografiet **Angst**, trykt i rødt og svart av den kjente litografen Auguste Clot. Det vanlige prinsipp for fargegrafikk er at det benyttes en trykkplate for hver

farge, men alt i trykket til Vollard-mappen forenklet Munch denne prosessen. **Angst** ble trykt i to farger fra en stein som var valset inn med svart i den nedre delen og rødt i den øvre. Hvorvidt dette var hans eget eller trykkerens påfunn vet vi ikke, men framgangsmåten røper en frekkhet og dristighet som er helt typisk for Munch.

Munchs mesterverk innen fargelitografiet, **Det syke barn**, ble også trykt hos Clot i 1896. Munchs gode venn fra denne tida, den tyske maleren og grafikeren Paul Herrmann, har gitt en ofte sitert beskrivelse av hvordan trykkingen av dette litografiet gikk til: 'De litografiske steinene med det store hodet lå allerede ved siden av hverandre i rekke og rad ferdig til å trykkes. Munch kom, stilte seg foran rekka, lukket igjen øynene, og dirigerte med fingeren i lufta uten å se: 'Trykk grå, grønn, blå, brun' deretter lukket han opp øynene, og sa til meg; 'Kom så går vi og tar en snaps'. Så trykte trykkeren til Munch igjen kom tilbake og uten å se, på ny befalte: 'gul, rosa, rød...' og på den måten enda et par ganger.'

Selv om historien ble fortalt mange, mange år seinere og kanskje bærer preg av å ha blitt 'forbedret' underveis, virker den i hovedsak troverdig. Som kunstner var ikke Herrmann av de mest oppsiktsvekkende, men en del tekniske finesser i hans grafikk viser et forbausende samsvar med Munch, og det er ikke helt sikkert at Munch i ett og alt var foregangsmann på dette området! Bl.a. vet vi at Herrmann kombinerte litografi og treplate til fargetrykk alt i 1896, mens vi ikke kjenner til slike kombinasjonstrykk fra Munchs side før flere år seinere.

Munch laget et par rene overføringslitografier hos Clot i 1896, **Tiltrekning II** og **Løsrivelse II**, som begge er tegnet med litografisk stift på papir. For å få en viss tekstur i tegningen har han benyttet en tegnemappe som underlag, slik at den grove lerretaktige overflaten er blitt overført til tegningen. Begge litografiene er også trykt i noen få flerfargete eksemplar, men disse er ganske diskret og neddempet i fargebruken.

Også bruken av metallplater bød på rike muligheter for fargetrykk, og Munch utførte i løpet av Pariser-tida 1896-97 en rekke meget vakre trykk i polert akvatint, en slags mezzotintliknende teknikk.

På en ferdig preparert mezzotint-plate vil sverta bite tett og jevnt over det hele og gi et totalt svart avtrykk. Motivet blir deretter skrapt, eller polert fram. I motsetning til kaldnål, linjeetsninger og de fleste former for vanlig tegning, arbeider altså kunstneren fra svart mot hvitt, og modellerer fram motivet ved hjelp av de lyse partiene i stedet for med linjer og konturer. Teknikken egner seg ypperlig for fine, nyanserte overganger og myke flatevirkninger, og ble gjennom hele 1800-tallet mye brukt innen reproduksjonsgrafikken. Særlig i USA og England var metoden uhyre populær, og ble også benyttet an enkelte kunstnere.

Munch benyttet - i likhet med Paul Herrmann - en noe enklere utgave enn den egentlige mezzotint. I stedet for

å preparere kopperplatene med vuggestål, kjøpte han sinkplater som var ferdig preparert med akvatint. Motivet ble polert fram på samme måte som i en mezzotint, og platen ble deretter trykt i ensfarget svart eller som fargetrykk. I sistnevnte tilfelle brukte han tamponger som ble dyppet i farge og deretter avsatt på ønsket sted på platen (à poupee). Ettersom innfargingen måtte skje på ny foran hvert enkelt trykk var det knapt mulig å få to helt like eksemplarer. Sinkplatene tåler heller ikke særlig mange opptrykk uten å slites ned, og fargetrykkene ligger på maksimalt 10-12 eksemplar, som regel færre.

I Paris begynte Munch også å skjære tresnitt, og på dette området kom hans innsats til å få svært stor betydning for den videre utviklingen.

De kunstnere som oftest nevnes som mulige foregangsmenn for Munch på dette området, er Paul Gauguin og Felix Vallotton, men selv om det er lett nok å finne likhetspunkter mellom deres kunst og Munchs, er det vanskelig å påvise noen direkte innflytelse i bruken av tresnitt som grafisk metode. Munchs tidligste tresnitt synes snarere som logiske frambringelser i forhold til de litografier han laget på samme tid. De kraftige, svarte linjene i litografier som **Skrik** og **Angst** har forårsaket mange misforståelser med hensyn til teknikk, og ikke sjelden opplever man at de blir tatt for å være tresnitt. De store, svarte flatene i litografier som **Døden i sykeværelset, Sjalusi** o.a. har litografiets silkemyke, fløyelssvarte karakter, men viser tydelig at Munch bygde opp sine bildeideer ved bruk av enkle flater og linjer på en måte som i sin egenart egentlig lå nærmere tresnittet.

Selv om han hadde oppnådd mange særpregete virkninger også med sin svart-hvitt grafikk, er det sannsynlig at maleren Munch savnet muligheten for å kunne benytte fargen som et element i kunstverket. Muligens var prosessen med fargelitografi og polert akvatint i lengden for tidkrevende og omstendelig for hans gemytt. Tresnittet åpnet derimot for nye og nesten uante muligheter. Platene kunne settes inn med forskjellige farger slik han også gjorde med de polerte akvatintene, og de kunne deles opp i separate biter som kunne farges inn hver for seg. Til dette brukte han løvsag, og skar ut de enkelte deler med stor dyktighet. Såvidt vi vet må Munch ha vært den første kunstner som benyttet en slik framgangsmåte. Hver enkelt del ble satt inn med den ønskede farge, det hele satt sammen igjen som et puslespill og hele platen

trykt i en operasjon, i stedet for å trykke mange plater ovenpå hverandre. Denne oppdelingen av motivet førte også til en innstramming av komposisjonen som Munch ofte utnyttet som et ekstra poeng.

Til slike fargetrykk brukte Munch oftest en nøkkelplate hvor han skar ut selve motivet, og en oppdelt plate til trykking av de andre fargene. Men Munch kunne gjøre fargetresnittene enda mer komplisert ved å innfarge platene med flere farger samtidig, også i kombinasjon med oppdelte treplater. Et godt eksempel på dette er **Mot skogen** hvor hele nøkkelplaten oftest er innsatt med tre farger, og fargeplaten er oppdelt i mange deler som er trykt i forskjellige farger.

Eksperimentelle litografier og tresnitt 1898-99

Da han forlot Paris på forsommeren 1897, reiste Munch hjem til Norge hvor han tilbrakte store deler av de følgende år. Han hadde tatt med seg hjem en liten presse som han selv kunne bruke til trykking av litografier og tresnitt og i de neste årene laget han en rekke litografier og tresnitt med en utpreget eksperimentell karakter. Det uferdige og nesten taktilt håndlagede ved disse trykkene gir dem en helt spesiell kvalitet, som heller ikke kunstneren kan ha vært blind for. Ellers trykte han også en del litografier hos Petersen & Waitz i Kristiania.

I løpet av 1898 utførte han fire meget særpregede litografier som alle har det til felles at de er utført på steiner preparert og trykt av Munch selv: **Kvinnen ved urnen, Burlesk kjærlighetspar, Fortvilet kvinne** og **Begjær.** Disse litografiene fins i en rekke tilstander - ja, faktisk er hvert eneste trykk egentlig unikt. Slumpen ser ut til å ha spilt en stor rolle ved utførelsen, noe som lett bringer tanken hen på August Strindbergs tanker om slumpen som skapende faktor. Flere av Munchs tresnitt fra denne tida bærer også umiskjennelig preg av å være trykt av kunstneren selv, og i dem finner vi den samme forkjærligheten for grovt gulbrunt papir, revet eller tilklippet på en nokså tilfeldig måte som understreker preget av røft innpakningspapir.

Munch utviklet på denne tida også en annen metode for å ta avtrykk fra treplatene, nemlig det som i nyere kunstlitteratur omtales som frottage og antas å ha startet med surrealistene. I stedet for å sette treplaten inn med trykksverte og ta avtrykk fra den i en presse, la han et papir over platen og gned på dette med et stykke

fargekritt. I motsetning til ordinære trykk blir slike frottager speilvendt, dvs. de gjengir treplaten samme vei som den er utarbeidet. Første gang Munch benyttet en slik metode var antakelig i 1897, da han laget plakaten til en utstilling i Dioramalokalet. Da laget han først en frottage fra treplaten til **Mannshode i kvinnehår** som deretter ble overført til en stein eller plate og trykt litografisk. Seinere laget han også flere rene frottager, av og til forsterket ved påtegninger og videre bearbeidelser. I tillegg ser vi at han i enkelte seinere overføringslitografier også benyttet en treplate som underlag for tegningen slik at trestrukturen ga en fin effekt til det ferdige litografiet.

Gjennombrudd som grafiker 1902-03

Mot slutten av 1901 bestemte Munch seg for å dra tilbake til Berlin, med det klare mål å slå igjennom som kunstner. Dette lyktes langt på vei takket være de nye, gode kontakter han skaffet seg. Kunstsamleren Max Linde var en av dem som oppdaget Munch i 1902, og gjennom Albert Kollmann kjøpte han høsten 1902 et tilnærmet komplett utvalg av Munchs raderinger og litografier, og bestilte dessuten en grafisk mappe med portretter av familiemedlemmene og deres eiendom i Lübeck. Gustav Schiefler så utvalget av grafiske blad hos Linde, og ble så begeistret at han kort tid etter bestemte seg for å utarbeide en fullstendig katalog over Munchs grafikk. Flere utstillinger og økt salg førte også til interesse fra kunsthandlere som ønsket å selge Munchs kunst, og i 1904 tegnet han en treårig kontrakt med Cassirer på enerett til alt salg av grafikk i Tyskland. Selv om denne kontrakten voldte Munchs store ergrelser og lite inntekter, må den kunne ses som et klart tegn på at han nå var en grafiker som ble regnet med. Schieflers katalog utkom i 1907, og ble med en gang standardverket over Munchs grafikk - noe den fortsatt er.

Den økte interessen fra 1902 og utover, førte også til økt behov for grafiske trykk. Munch var ikke så veldig produktiv når det gjaldt nye blad fra 1902 og utover, men han trykte opp igjen mange av sine tidligere motiver - i til dels store opplag. Raderingene ble heretter nesten utelukkende trykt hos Felsing, som var dyr men ble ansett som det ledende trykkeri for dyptrykk. Felsings trykkeri hadde en forkjærlighet for trykksverte med en varm, brunlig tone, og trykte ofte på papir som også hadde en utpreget gullig tone. Dette til forskjell fra Munchs tidligere raderinger som oftest var trykt i klarere svart på hvitt eller gulhvitt papir. Litografiene og tresnittene ble nesten uten unntak utført hos Lassally i Berlin, og i 1904 fikk Munch oversendt alle sine litografiske steiner fra Paris til Lassally.

Større popularitet og bedre økonomi førte til at han kunne bestille hyppige opptrykk av sine mest etterspurte blad, og trykke dem på store papirark av fineste kvalitet.

Overføringslitografi og bruk av duplikatsteiner

Alt tyder på at Munch må ha kjent til metoder for overføringslitografi fra første stund. Men det var først i tida

etter 1902 at hans litografier i hovedsak ble tegnet på papir. Gode unntak fins imidlertid, ikke minst det praktfulle portrettet av Eva Mudocci, også kalt **Brosjen**. Dette litografiet ble opprinnelig tegnet direkte på steinen, men i 1915 ble et trykk på overføringspapir sendt fra Tyskland til Norge, og overført til en ny stein. Enkelte detaljer er så endret på denne duplikatsteinen, som også ble trykt i ganske stort antall.

I 1909 bosatte Munch seg på ny i Norge, og skaffet seg i løpet av få år flere tilholdssteder på begge sider av Kristianiafjorden, inntil han i 1916 etablerte seg på eiendommen Ekely i utkanten av Kristiania. Rundt 1910 kom han i kontakt med en litografen Anton Peder Nielsen, som seinere tok navnet Kildeborg. Nielsen arbeidet ved forskjellige litografiske offisiner i Kristiania inntil han etablerte sitt eget trykkeri på 1920-tallet, og ble en helt uvurderlig hjelper for Munch når det gjaldt trykking av litografier og tresnitt. I 1912 installerte Munch en litografisk presse i Hvitsten, og i 1916 innredet han grafikkverksted i kjelleren på Ekely. Hit kom Nielsen ofte og trykte på Munchs presse.

Selv om det fortsatt var overføringslitografier som dominerte, ser vi også at Munch både i 1912 og i 1916 arbeidet direkte på steinen og på ny i en del arbeider rundt 1930.

Ved utbruddet av første verdenskrig hadde Munch de aller fleste av sine steiner samlet hos Lassally i Berlin, og dette voldte ham store bekymringer. Dels var han naturlig nok usikker på hva som kunne skje med dem, dels var det umulig for ham å bestille nye opptrykk fra Tyskland etter krigsutbruddet.

I løpet av de første krigsmånedene lyktes det ham å få hentet hjem samtlige treplater og metallplater fra Tyskland, og sannsynligvis de steinene han i sin tid hadde overført fra Paris. I 1917 fikk han hjem fem steiner fra Lassally, mens de øvrige ble tilintetgjort ved at et kors ble slipt inn i dem. Men først hadde Munch sikret seg trykk for overføring til duplikatsteiner hjemme i Norge. Mange av hans litografier kan derfor være trykt av både Clot, Lassally og Nielsen - enten fra den opprinnelige steinen, eller fra en duplikatstein over en tidsperiode på ca. 20 år.

Raderinger og tresnitt etter 1910

Munchs interesse for raderingen viser også et oppsving rundt 1913 samtidig som han også skaffet seg en egen presse til trykking av raderinger. I og med at han fikk hjem alle platene fra Tyskland høsten 1914, gikk han også løs på mange av dem med videre bearbeidelser eller nye opptrykk. Innsvertingen av platene bærer ofte spor av at han gjorde det selv, og har et langt mer eksperimentelt preg enn de mer perfekte, profesjonelle opplagstrykkene. Et av de merkeligere grep han gjorde, var å sette inn metallplatene med vanlig oljefarge som ble liggende over store deler av platen og ikke bare nede i rillene. Enkelte plater, som **Livet** og **Landskap i Kragerø** f. eks., må nærmest ha blitt malt med pensel, og resultatene har i alle fall blitt interessante, om ikke alltid like vellykte. De fleste av raderingene fra disse åra er trykt i meget begrenset opplag, men i 1916 lot han riktignok mange trykke opp i nummererte og daterte serier hos Scheel i Kristiania. Men etter dette synes Munchs interesse for raderingen å være oppbrukt.

Tresnittet var den grafiske metode som lengst kom til å oppta Munch. Alt i de tidligste tresnittene utnyttet han selve treets struktur, som f. eks. i **Kyss III** og **IV**, hvor den ene platen faktisk er ganske ubearbeidet av huljern eller andre skarpe redskaper. De fine linjene, årringene og kvisthullene i treet utgjør hele dekorasjonen og skaper en bakgrunn som gir bildet liv og atmosfære. Munch må ganske sikkert ha bearbeidet treplatene for å få fram disse linjene. Muligens har han gnidd med sandpapir for å fjerne noe av det myke trevirket, slik at de harde kantene kommer tydeligere fram. I enkelte av tresnittene fra 1917 med motiv fra Henrik Ibsens skuespill **Kongsemnene**, særlig det av **Hertug Skule og Bisp Nikolas i Elgeseter skog**, er denne spesielle virkningen ført svært langt. Her gir vedens linjer en følelse av tåke og uvirkelighet hvor de to hodene manifesterer seg som rene åndesyn. Aller lengst i denne retning går Munch i et av sine aller siste tresnitt, etter påskrifter bevitnet av bl.a. søsteren Inger, ble det trykt på hans 80-års dag den 13.12.1943. Selve motivet, **Kyss på marken**, er bare såvidt snittet ut i tynne konturlinjer. Kirsebærtreets virvlende og urolige mønster er det som faktisk danner hovedpoenget i dette tresnittet

I 1915-17 trykte Munch også flere meget fargesprakende, nesten glorete tresnitt, hvor han benyttet løvsagteknikk og direkte bemaling av treplaten i skjønn forening. Dels dreide dette seg om nye plater, dels om nytrykk med eller uten bearbeidelser av eldre trykk. For ytterligere å øke mulighetene for sære fargeinnslag benyttet han også varierende typer av løse sjabloner, skåret ut i linoleum eller kartong. Med dem kunne han maskere ut deler av platen, eller de kunne innfarges på linje med de enkelte platedelene og legges oppå treplaten idet den ble trykt. Bruk av slike sjabloner finner vi på flere eksemplar av tresnitt trykt i denne perioden, som f. eks. **Solbad**, den nye versjonen av **Mot skogen** og nytrykk av eldre plater som **Badende mann, De ensomme** og **To kvinner på stranden**. Månen og månesøylen i de to sistnevnte skyldes sjabloner, og i enkelte eksemplar ser vi tydelig at han har brukt samme sjabloner i begge.

Munchs aller siste grafiske blad var likevel ikke et tresnitt, men en ny litografisk utgave av portrettet av Hans Jæger, opprinnelig utført i 1896. Den nye utgaven er svært lik den gamle, som bare ble trykt i et meget lite

Jæger, opprinnelig utført 1906. Den nye utgaven er svært lik den gamle, som bare ble trykt i et meget lite opplag. Munch arbeidet intenst med dette litografiet bare få uker før han døde i 1944, og trykkeren brakte de ferdige trykk ut til ham etter at han hadde syknet hen i januar 1944. Selv om motivet var utformet tidligere og den nye utgaven er en ren kopi, har den likevel en forbausende friskhet og sikkerhet i utførelsen, som klart nok viser at den aldrende mester hadde både syn og håndverksmessig sikkerhet i behold til det siste.

At det nettopp skulle bli portrettet av Hans Jæger, bohem og anarkist, utskjelt og fordrevet av borgerskap og politi i Kristiania som ble hans siste arbeid, slutter ringen på en tankevekkende måte. Hans Jæger var innbitt naturalist, skrev sine bøker med en ortografi som i utrolig radikal grad la seg på norsk talemål, mens skriftspråket den gang var fortsatt var dansk, og han oppfordret de moderne kunstnere til å skrive sitt liv. Intet annet. Selv oppfylte han dette i den grad at omtrentlig samtlige av hans bøker ble forbudt på grunn av den hensynsløse ærlighet de var gjennomsyret av - også i de mange erotiske beskrivelser. Blant malerne var det egentlig bare Munch som tok Jæger på alvor, og ærlig og hensynsløst søkte i sin egen erfaring og sin egen sjel for å hente motiv og bildeideer.