

**This is an electronic reprint of the original article.
This reprint *may differ* from the original in pagination and typographic detail.**

Author(s): Kuuva, Sari

Title: Munch ja Madonnan evoluutio

Year: 2016

Version:

Please cite the original version:

Kuuva, S. (2016). Munch ja Madonnan evoluutio. Tahiti: taidehistoria tieteenä, 2016(3). <http://tahiti.fi/03-2016/tieteelliset-artikkelit/munch-ja-madonnan-evoluutio/>

All material supplied via JYX is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.

Munch ja Madonnan evoluutio

Sari Kuuva | 18.7.2016 klo 17.46 | Tieteelliset artikkelit | TAHITI 03/2016

Hiljaisuus jolloin koko maailman kulku pysähtyi. Sinun kasvoillasi maan koko kauneus. Huulesi, karmiininpunaiset kuin tuleva hedelmä, raottuvat kuin tuskassa. Hymy kuin vainajalla. Nyt elämä ojentaa käden kuolemalle. Liitetään yhteen ketju, joka yhdistää tuhannet kuolleet sukupolvet niihin tuhansiin sukupolviin, jotka ovat tuleva. (Edvard Munch, suom. Mikko Kilpi.)[\[1\]](#)

Ylläoleva sitaatti on osa Edvard Munchin (1863–1944) käsikirjoitusta *Hyvän ja pahan tiedon puu* (*Kunskabens træ paa Godt og Ondt*) (n. 1913), joka sisältää sekä piirroksia että proosarunoja. Runo liittyy Munchin teokseen *Madonna*, josta taiteilija teki lukuisia erilaisia versioita eri tekniikoin. Proosarunonsa eri versioissa Munch liittää madonnateemansa sukupolvien ketjuun – hedelmöittymisen, syntymän, elämän ja kuoleman kiertokulkuun. Viittauksellaan sukupolvien ketjuun taiteilija siirtyy yksilönäkökulmasta ihmislajiin ja yhdistää teoksensa evoluution aihepiiriin, joka oli erittäin ajankohtainen teoksen syntyajankohtana 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa.

Munchin madonna-aiheen voi puolestaan nähdä yhtenä lenkinä madonnakuvien pitkässä ketjussa. Madonna, Neitsyt Maria, on yksi länsimaisen taiteen keskeisimpiä henkilöitä, jolle on kirkkotaiteessa annettu lukuisia erilaisia rooleja. Eri aikakausina ja eri kulttuureissa Mariaan liitetyt visuaaliset attributit, kuten hänen ikänsä, vaatetuksensa, kasvonpiirteensä, tunneilmaisunsa ja elekielensä ovat vaihdelleet. Toisinaan on korostettu Marian neitseellisyttä ja toisinaan hänen äidillisyyttään; toisinaan Marian iloa ja toisinaan hänen suruaan. Munchin *Madonna*-litografian (1895–1902) tunnetun versiot hallitsevat alastoman naishahmon ekstaattiset kasvot, alaston yläruumis sekä kuvan kehyksiin sijoitetut spermakuviot ja sikiöhahmo. Kuvaa on mahdollista tarkastella evoluution näkökulmasta, ja teoksen provokatiivisuus liittyy sen kytkökseen kristilliseen traditioon.



Kuva 1. Edvard Munch, Madonna, litografia (1895-1902). Kuva: Wikimedia Commons.

Madonna-aihe on osa Munchin pääteokseksi miellettyä *Elämänfriisiä*. Reinhold Hellerin mukaan taiteilija pohti *Elämänfriisinsä* yhteydessä, kuinka esittää kuolemattomuutta koskevia ajatuksia aikana, jolloin tiede ja evoluutio olivat korvaamassa uskoa kristilliseen perintöön. Evoluutioteoria johti Munchin uudenlaiseen ideaan kuolemattomuudesta, joka korosti ihmisen maanpäällisen elämän jatkuvuutta pikemminkin kuin kuolemanjälkeistä ikuisesti jatkuvaa pelastusta tai tuomiota. Kuten Heller toteaa, kristillisen ikonografian teemat, jotka olivat ravinneet länsieurooppalaista taidetta yli tuhat vuotta, olivat muuttuneet yhtä historiallisiksi kuin itse uskokin, kykenemättömiksi tyydyttämään Munchin kiinnostusta oman aikansa sisältöihin ja ilmaisuun. Abstraktit käsitteet Munchin taiteessa pohjautuivat usein subjektiivisesti tulkittuihin tilanteisiin. Taiteilija kuvasi universaaleja inhimillisiä tunteita omien kokemustensa siivittämänä. [2]

Munch eli lapsuutensa uskonnollisessa perheessä. Hänen nuorena tuberkuloosiin kuollut äitinsä Laura Munch jätti lapsilleen perinnöksi kirjeen, jossa ohjeisti lapsiaan rakastamaan Jeesusta Kristusta yli kaiken ja varoitti heitä kääntämästä hänelle selkäänsä. Samassa yhteydessä äiti myös toivoi lastensa isän Christian Munchin opettavan heille tien luokseen taivaaseen. Hellyyden ja kiivauden välillä tasapainotellutta lääkäri-isäänsä Christiania Edvard taas on kuvaillut mielipuolisuuteen saakka uskonnolliseksi.[3] Nuoruudessaan Munch vietti aikaansa anarkistisen norjalaiskirjailijan Hans Jaegerin (1854–1910) ympärille ryhmittyneiden Kristiania-boheemien kanssa. Ryhmään kuului naturalistisia taiteilijoita ja kirjailijoita, jotka kritisoivat porvarillista elämäntapaa, puolustivat vapaata rakkautta ja pyrkivät kuvaamaan elämää sellaisena kuin se oli eletty.[4] Kristiania-boheemien arvot olivat jyrkän ristiriitaisia suhteessa Munchin isän edustamaan arvomaailmaan, mikä aiheutti nuorena taiteilijassa sekä voimakasta kapinahenkeä että syyllisyydentunnetta erityisesti isänsä kuoleman aikaan vuonna 1889.

Omaehtoisten elämäkokemustensa lisäksi Munch sai taiteeseensa rakennusaineeksi muun muassa Berliinin Zum Schwarzen Ferkel -piiristä, erityisesti puolalaisen kirjailijaystävänsä Stanislaw Przybyszewskin (1868–1927) kautta, joka johdatti Munchin monien ajankohtaisten luonnontieteellisten ideoiden äärelle, kuten Ernst Haeckelin (1834–1919) ajatteluun. Jenan yliopistossa professorina toiminut Haeckel tunnetaan Darwinin ajatusten popularisoijana, vaikka etenkin hänen teoriansa monistisesta panteismista eroaa materialistisesta darwinismista. Munchin lisäksi Haeckelin ajatukset inspiroivat monia taiteilijoita erityisesti saksalaisella kielialueella, mutta myös sen ulkopuolella.[5]

Artikkelissa analysoin taiteen, uskonnon ja luonnontieteen suhdetta Munchin kuvissaan ja kirjoituksissaan varioiman madonnateeman kautta. Kiinnostukseni kohdistuu erityisesti Munchin taiteen ja Haeckelin monismin suhteeseen, jossa darwinistinen evoluutioteoria on liitetty ajatuksiin kristallisaatiosta. Artikkelissa evoluutio viittaa yhtäältä luonnontieteelliseen kehitysoppiin ja toisaalta madonnakuvaston kehitykseen. Selvitän, kuinka nämä säikeet yhdistyvät Munchin madonnateemassa. Aluksi tarkastelen Munchin madonna-aiheen kehittymistä ja sen asemaa *Elämänfriisissä* ja esittelen aiheelle vertailukohtia kristillisestä kuvatradiitiosta ja aikalaistaiteesta. Tämän jälkeen analysoin *Madonna*-teoksen ja evoluution suhdetta Haeckelin ajattelun ja Munchin omien kirjoitusten kautta. Evoluution lisäksi keskeisiä käsitteitä ovat kristallisaatio ja metabolismi.

Tärkeimpiä lähteitani ovat Haeckelin ”Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft/Monism as Connecting Religion and Science” (1892), Stanislaw Przybyszewskin artikkeli ”Das Werk des Edvard Munch/The Work of Edvard Munch” (1894), Shelley White Cordulackin *Edvard Munch and the Physiology of Symbolism* (2002) sekä Barbara Larsonin ja Fae Brauerin toimittama *The Art of Evolution. Darwin, Darwinisms, and Visual Culture* (2009). Hyödynnän myös lukuisia muita Munchin kuviin ja teksteihin liittyviä tutkimuksia.

Madonna osana Elämänfriisiä

Munch alkoi kehitellä idea *Elämänfriisiksi* Pariisin Saint Cloudissa vuonna 1889 espanjalaisesta tanssista ja romanialaisesta laulusta innoittuneena. Saint Cloudin päiväkirjassaan, epävirallisessa manifestissaan *Elämänfriisiä* varten Munch kirjoittaa halustaan maalata todellisia, eläviä ihmisiä, jotka hengittävät, tuntevat, kärsivät ja rakastavat.[6] Teksti sisältää myös osan, joka selkeästi liittyy Munchin madonna-aiheeseen korostaen sen pyhyysulottuvuutta.

Hän sulkee silmänsä ja kuuntelee suu avoinna ja värisevänä niitä sanoja, joita mies kuiskailee hänen hiuksiinsa. [...] Nuo kaksi eivät tuona silmänräpäyksenä ole vain he itse, he ovat rengas tuhansien sukupolvien ketjussa,

joka liittää suvun toiseen. Ihmisten pitäisi ymmärtää kuvaan sisältyvä pyhä ja mahtava, ja heidän pitäisi ottaa hatu pois päästään kuin kirkossa. (Edvard Munch, suom. Mikko Kilpi.) [7]

Jo varhaisessa manifestissaan Munch siis rinnastaa maallisen rakkauden ja uskonnollisen kokemuksen. Taiteilija viittasi madonnateemansa uskonnollisuuteen myös myöhemmin, esimerkiksi 1920-luvun käsikirjoituksessaan *Hullun runoilijan päiväkirja*: “Tietyt yksityiskohdat kuten äiti sikiön kanssa – kuvaten sanassa ja piirroksessa korkeinta silmänräpäystä ihmisen elämässä [...] Kuten syntymä ja kuolema tämä pitäisi kehystää alttaritauluksi”. (Edvard Munch, suom. Sari Kuuva.) [8] Munchin tekstien ja teosnimen lisäksi madonna-aiheen uskonnollisuus korostuu myös naishahmon päätä piirroksissa, maalauksissa ja grafiikassa kehystävän sädekehän kautta. Maalauksissa ja monivärisissä painotöissä sädekehän väri on syvän punainen, mikä herättää mielikuvia rakkaudesta, verestä ja tuskasta. Vaikka sädekehän voi nähdä myös jonkinlaisena pantana tai päähineenä, se on yksityiskohta, jonka kautta aihe liittyy kuvauksiin naisjumaluuksista, kuten Istar tai Astrate, hedelmällisyyden ja kuoleman jumalattaret, joiden attribuutti on kuu.[9] Kuunvalo mainitaan toisinaan myös Munchin madonna-aiheeseen liittyvissä proosarunoissa, joiden yksityiskohdissa on vaihtelua:

Kuunvalo liukuu yli kasvojesi – jotka ovat täynnä kaikkea maallista tuskaa ja kauneutta. Sinun huulesi ovat kuin kaksi rubiininpunaista käärmettä ja verentäyteiset kuin karmiininpunainen hedelmä – ne avautuvat lempeästi, vaikkakin tuskaisesti, ruumiin hymy – Nyt sukupolvet toisiinsa liittävä ketju on lähtenyt etenemään – Yhtenä kehona me liu’umme suurelle merelle – pitkillä aalloilla, joiden väri vaihtelee syvästä violetista verenpunaiseen.(Edvard Munch, suom. Sari Kuuva.)[10]

Sekä artikkelin alussa siteerattu proosaruno että edellä siteerattu katkelma sisältyvät Munchin piirros- ja tekstikokoelmaan *Hyvän ja pahan tiedon puu* (n. 1913). Madonna-aiheen lisäksi jälkimmäinen sitaatti on toisinaan liitetty myös Munchin piirroksiin ja litografiaan *Rakkauden aalloissa* (1896), jossa on madonnamaisen naishahmon rinnalle on asetettu mieshahmo.[11] Erona aiempaan sitaattiin, jälkimmäisessä tekstissä mainitaan kuunvalo, meri, aallot ja violetti väri. Monet madonna-aiheisista teksteistä alkavat kuun valaisemasta kauneudesta ja etenevät kohti kuolemaa ja ideaa sukupolvien ketjusta.

Elämänfriisi, jonka työstämistä Munch jatkoi läpi elämänsä, sisältää madonna-aiheen lisäksi monia muitakin hänen tuotantonsa pääaiheita, kuten *Suudelma*, *Vampyyri*, *Melankolia*, *Huuto* ja *Kuolema sairashuoneessa*. Friisi kehittyi ja laajeni vähitellen ja sitä esiteltiin erilaisissa kokoonpanoissa 1890-luvulta lähtien. Esimerkiksi vuonna 1902 friisi esiteltiin Berliinissä otsikolla: ”Näyttely elämän kuvista”. *Madonna* sijoittui Berliinin friisiversiossa teemaan ”Rakkauden siemen”. Muita teemoja olivat ”Rakkaus, joka kukoistaa ja kuolee”, ”Elämisen ahdistus” ja ”Kuolema”. [12] *Madonna* oli viimeinen teos teemassa ”Rakkauden siemen” ja sitä edelsivät esimerkiksi teokset *Tähtiyö*, *Silmätysten* ja *Suudelma*. Temaattisesti Berliinin versio friisistä eteni Åsgårdstrandin rantamaisemasta kuvaukseen miehen ja naisen toisiinsa tuntemasta vetovoimasta ja heidät yhteensulauttavasta suudelmasta. *Suudelmasta* teossarja etenee hedelmöitymisen hetkeä kuvaavaan *Madonnaan*. Seuraava teema ”Rakkaus, joka kukoistaa ja kuolee”, alkaa teoksella *Tuhkaa*, joka kuvaa miehen ja naisen epätoivoa ja katumusta lankeemuksen jälkeen. Seuraava teos sarjassa on *Vampyyri*, jossa nainen esitetään hallitsevana hyväksikäyttäjänä ja mies passiivisena alistujana. *Vampyyria* taas seuraavat muun muassa *Elämäntanssi*, *Naisen kolme elämänvaihetta*, *Mustasukkaisuus* ja *Melankolia*. *Elämäntanssissa* mieshahmo tanssii puna-asuisen hedelmällisessä iässä olevan naisen kanssa, kun nuori nainen vaaleassa asussaan ja iäkkäämpi nainen tummassa asussaan pysyttelevät tarkkailijoina. *Mustasukkaisuus* ja *Melankolia* kuvaavat miehisiä tunteja rakkaussuhteen katkeamisen jälkeen. Tämän jälkeen *Elämänfriisi* etenee kohti ahdistuksen tematiikkaa teoksissa *Ahdistus*, *Ilta Karl Johanilla*, *Punainen villiviini*, *Golgata* ja *Huuto*. Viimeistä osaa

friisistä hallitsee kuolemateema, joka sisältää muun muassa teokset *Kuolema sairashuoneessa*, *Kuollut äiti ja lapsi* ja *Metabolismi*. *Madonnan* lisäksi *Elämänfriisissä* on muitakin teoksia, jotka sisältävät viitteitä kristilliseen ikonografiaan, kuten *Golgata* ja syntyinlankeemuksen aihepiiriin liittyvä *Metabolismi*. *Madonna*-teoksessa on myös monia visuaalisia yhteyksiä *Elämänfriisin* muihin teoksiin, kuten naishahmon alastomuus, hänen avoimet hiuksensa ja hahmon takana olevat aaltoviivat, jotka ovat keskeisiä myös teoksissa *Ahdistus* ja *Huuto*.

Madonna-teoksesta käytettiin 1800- ja 1900-lukujen vaihteen näyttelyissä myös nimiä *Elskende kvinne* ja *Liebendes Weib* eli *Rakastava nainen*. Nimistä avautuu erilaisia näkökulmia naiseuteen: mielikuvat pyhistä neitseistä ja äitihahmosta sulautuvat kuvaan rakastelevasta naisesta, ja aihe yhdistyy paitsi Neitsyt Mariaan, myös Eevaan ja syntyinlankeemuksen tematiikkaan. Saksalaisissa näyttelyissä teoksen nimi oli toisinaan *Monna*, koska nimi *Madonna* näyttäytyi liian uskaliaana 1900-luvun alussa.^[13]

Munch teki *Madonna*-teoksestaan lukuisia versioita – piirroksia, maalauksia ja grafiikkaa. Munchin taiteen sarjallisuutta ja teosten lukuisten eri versioiden suhdetta toisiinsa on käsitelty tiheästi viime vuosikymmenten Munch-kirjallisuudessa.^[14] Tarkasteltaessa Munchin luonnoksia ja piirroksia madonna-aiheesta taiteilijan voi esimerkiksi havaita kokeilleen erilaisia vaihtoehtoja madonnahahmon asemoimisessa kuvaan. Toisinaan naisen kasvot kääntyvät oikealle ja toisinaan vasemmalle, ja myös hänen käsiensä asennot vaihtelevat. Erityisesti *Tutkielma Madonnaa varten* -nimisessä piirroksissa näkyy korjauksia ja vaihtoehtoisia ääri viivoja. Kuten Magne Bruteig on todennut, ääri viivojen kautta näyttäytyy väläys aktuaalisesta piirtämisprosessista. On myös mahdollista, että piirroksen aaltoilevat viivat ovat toimineet inspiraatioina maalausten ja litografioiden taustaa hallitseville voimakkailla aaltoileville viivoille. Vaikka aaltoilevat viivat kuuluivat Art Nouveaun tyylikeinoihin, Munchin teoksissa nämä viivat eivät ole pelkästään dekoratiivisia, vaan myös ekspressiivisiä.^[15]

Nykyään *Madonna*-maalauksesta tunnetaan viisi versiota, jotka on tehty vuosina 1894–97. Näiden lisäksi on ollut kuudeskin maalaus, jota esiteltiin näyttelyissä 1890-luvulla, mutta teoksen nykyinen sijainti on tuntematon.^[16] Maalauksen eri versioiden välillä on selkeitä eroja – sekä väreissä että sivellintekniikassa.^[17] Maalausten lisäksi Munch on käsitellyt madonnateemaa etsauksessaan (1894) ja litografioissaan. Litografisesta *Madonnasta* (1895–1902) on tehty lukuisia erilaisia vedoksia, joiden värityksessä ja rajauksissa on eroja. Sekä etsauksissa että osassa madonna-aiheen litografisia versiota madonnahahmoa kiertää kehys, joka sisältää spermakuvioita ja sikiöhahmoja. Etsauksessa on kaksi sikiöhahmoa ja litografiassa yksi. Etsauksessa sikiöhahmot on sijoitettu päällekkäin teoksen vasempaan reunaan siten, että alempi hahmoista on kääpetynt sikiöasentoon ja ylempi näyttää olevan seisovassa asennossa. Kuvaustapa saattaisi viitata yksilön kehitykseen. Spermakuvioita ja sikiöhahmoja sisältävät vedokset kytkevät aiheen maalauksia selkeämmin evoluutioteemaan. *Madonna*-etsauksen on arveltu muistuttavan kadonnutta versiota Munchin *Madonna*-maalauksesta, kun litografioissa taas on selkeitä yhteyksiä säilyneisiin versioihin maalauksista.^[18] Kun Munch käsiteli maalaustensa aiheita grafiikan keinoin, hänen kuvansa tyypillisesti kääntyivät peilikuviksi, mutta litografisessa versiossa *Madonnasta* näin ei tapahdu.^[19] Tässä mielessä litografinen versio aiheesta vaikuttaa itsenäiseltä teokselta, mihin viittaa myös erilaisten värikokeilujen suuri määrä.

1800-luvun lopussa keskusteltiin kiivaasti *Madonna*-teoksen mallista. Mallin kasvopiirteitä on verrattu esimerkiksi Munchin äitiin, taiteilijan nuoruudenrakkauteen Millie Thaulowiin ja norjalaiskirjailija Dagny Jueliin, joka vietti aikaansa Berliinin Zum Schwarzen Ferkel -piirissä ja avioitui sittemmin Stanislaw Przybyszewskin kanssa. Munch itse väitti, että kyse oli anonyymista mallista Berliinissä. Todennäköisesti Munch yhdisti *Madonna*-teoksessaan studiomallien piirteitä tuntemiinsa naiseen, muistettuihin ja ideaalisiin.^[20] Munchin tuotantoon kuuluu myös piirros *Madonna kirkkomaalla* (1896), joka sekin on yhdistetty muistoon

taiteilijan varhain kuolleesta äidistä. Teoksessa madonnahahmo sädekehineen ja pitkine tummine hiuksineen seisoo autiolla kirkkomaalla hautakivien joukossa. Maalauksen vasemmassa kulmassa on pieni luurankohahmo, joka poseeraa Cupidon tavoin jousineen ja nuolineen. Luurankohahmon sijainti muistuttaa sikiöhahmon sijainnista Munchin *Madonna*-litografiassa.[21]

Kiinnostavia yksityiskohtia piirroksessa ovat myös madonnahahmon hameen puunlehtikuviot. Kuten Cordulack on huomauttanut, kuviolliset vaatteet ovat yksi Munchin taiteen monimerkityksisistä ominaispiirteistä ja niitä esiintyy esimerkiksi muotokuvassa taiteilijan sisaresta Ingeristä (1892) sekä teoksissa *Kuolema sairashuoneessa* (1893) ja *Perintö* (1897–99).[22] Perinteisessä saksalaisessa aiheessa *Ährenkleidjungfrau* Neitsyt Marian vaatteet oli koristeltu viljantähkillä, mikä herättää ajatuksia hedelmällisyydestä ja uudesta elämästä.[23] Syksyn kuolleet lehdet Munchin *Madonna*-hahmon hameessa taas viittaavat täysin vastakkaisiin merkityksiin – kuolemaan, maatumiseen ja elämän kiertokulkuun. Myös *Perintö*-teoksessa lehtikuviot ovat naishahmon hameessa. Teoksessa kuvatun lasta sylissään pitelevän äidin voi mieltää muunnelmaksi madonna ja lapsi - aiheesta. Munchin teoksessa kristillinen aihe on siirretty sukupuolitautilin klinikalle ja perityn sairauden merkit ovat havaittavissa lapsen iholla. Perinnöllisyys oli keskeinen teema 1800-luvun lopun luonnontieteessä ja se askarrutti Munchia, joka pelkäsi perineensä vanhemmiltaan “sairauden siemeniä” – isältään taipumuksen hulluuteen ja äidiltään keuhkotautiin. Koska Munch näki oman sukupuunsa varsin lohduttomassa valossa, hän päätti jo varhain omistautua taiteelleen ja jättää perheen perustamatta.[24]

Sekä Munchin *Madonna*-teoksen eri versioita että aiheen suhdetta muihin *Elämänfriisin* aiheisiin voi siis lähestyä evoluutioteeman kautta. Lisäksi Munchin madonna-aiheen evoluutiota on mahdollista tarkastella suhteessa kristilliseen kuvatradiitioon ja aikalaistaiteeseen.

Munchin *Madonnan* suhteesta kristilliseen kuvatradiitioon ja oman aikansa taiteeseen

Kuten esimerkiksi Werner Hofmann on ehdottanut, Munchin *Madonna* voidaan liittää keskiajalta alkaneeseen mystis-eroottiseen madonnakulttiin.[25] Munchin madonnahahmon ilme on monitulkintainen – kasvoilta voi lukea ekstaattisuuden lisäksi tuskaa ja surua. Munchin teoksessa on selkeitä kosketuskohtia barokin kuviin ekstaattisista naispyhimyksistä, kuten Gian Lorenzo Berninin (1598–1680) *Pyhän Teresan hurmioon* (1645–52). Negatiivisilla tunteilla, tuskalla ja surulla, on puolestaan suurempia yhteyksiä esimerkiksi *Mater Dolorosa* - aiheeseen, joka kuvaa Marian kokemusta poikansa kärsimyksestä ja kuolemasta.

Vaikka madonnahahmo on Munchin maalauksessa Hellerin mukaan asetettu tavanomaiseen 1800-luvun poseerausasentoon, on asennolla yhteyksiä myös klassiseen kreikkalaiseen veistokseen kuolevasta Niobidista.[26] Munchin *Madonna*-teoksissa kuolemantunnelmaa ruokkii muun muassa kuvien tumma tausta. Myös madonnahahmossa on nähty viitteitä kuolemaan esimerkiksi naisen silmien ympärillä olevien tummien kuoppien vuoksi. Toisaalta naishahmon suljetut silmät voivat viitata myös uneen, mikä yhdistää Munchin teosta aiheeseen Neitsyt Marian kuolonuneen nukkuminen, jolla puolestaan on yhteyksiä aiheeseen Marian taivaaseenastuminen. Myös sikiöhahmo Munchin *Madonna*-litografiassa herättää miellelyhtymiä kuolemaan muun muassa pääkallomaisen päänsä vuoksi. Munchin teoksessa sekä madonnahahmo että hänen lapsensa on siis kuvattu kuolevaisina hahmoina. Toisin kuin kristillisessä taiteessa, Munchin *Madonnassa* pelastuksen mahdollisuus näyttyy pikemminkin lajin kuin yksilön näkökulmasta.

Kristillisen ikonografian näkökulmasta Munchin kuvaama alaston, siittiöiden ympäröimä madonnahahmo toimii maallisenä vastakuvana Marian ilmestykselle, joka toisinaan yhdistyy inkarnaatioon. Inkarnaatiossa eli lihaksi tulemisessa Neitsyt Maria hedelmöityy Pyhän Hengen välityksellä, jota usein symbolisoi taivaasta lankeava

valonsäde. Vaikka sekä Munchin *Madonna* että inkarnaatioaihe liittyvät sikiämisen tematiikkaan, visuaalisena representaationa Munchin teoksella on läheisempiä yhteyksiä erityisesti 1600-luvun Espanjassa suosittuun aiheeseen synnitön sikiäminen (*Inmaculada*), joka viittaa Neitsyt Marian omaan syntyperään. Aiheen avulla haluttiin korostaa Marian puhtautta ja tahrattomuutta.[27] Sekä Munchin teoksessa että synnittömässä sikiämisessä madonna on päähahmo, joka on usein asetettu kohtumaista taustaa vasten. Koska Munch liitti madonna-aiheeseensa ajatuksia sukupolvien ketjuista, voidaan aihe rinnastaa myös teoksiin, jotka kuvaavat pyhää sukua.

Kristillisen taiteen lisäksi Munchin madonna-aiheelle on etsitty vertailukohtia myös profaanista aikalaistaiteesta. Teosta on verrattu esimerkiksi Dante Gabriel Rossettin (1828–1882) *Beata Beatrixiin* (1872), Odilon Redonin (1840–1916) teokseen *La Mort, mon ironie dépasse toutes les autres* (1887), Fernand Khnopffin (1858–1921) teokseen *Istar* (1888), Paul Gauguinin (1848–1903) teokseen *Madame la mort* (1891) ja Franz von Stuckin (1862–1928) teokseen *Die Sünde* (1893), kuten myös moniin Max Klingerin (1857–1920) ja Nabis-ryhmän teoksiin.[28] Vaikka Munchin ja hänen aikakaistaiteilijoidensa teosten välillä on monia kaltaisuuksia, hänen madonna-aiheensa esikuvaksi ei kuitenkaan voida asettaa mitään yksittäistä kuvaa, vaan se voidaan pikemminkin rinnastaa erilaisiin kuvatyyppeihin – suoremmin ja epäsuoremmin. Munchin madonnateema liittyy läheisesti myös hänen taiteensa moniin muihin aiheisiin, kuten teokseen *Metabolismi*, jota käsittelem tarkemmin artikkelin loppupuolella.

Visuaalisten esikuvien lisäksi Munchin *Madonnan* taustalta voi hahmottaa kirjallisia vaikutteita. Esimerkiksi Charles Baudelaire (1821–1867) laajensi teoksessaan *Pahan Kukkia (Les Fleurs du mal)* (1857) madonnasymbolin merkitystä hieman samaan tapaan kuin Munch taiteessaan. Esimerkiksi runossa “Madonnalle – Espanjalaistyylinen pyhäinkuva” (“À une madone – ex-voto dans le goût espagnol”) madonnaan liitetään runsaasti perinteisiä tunnusmerkkejä kuten kruunu, sininen väri, valkoinen, kulta, hopea, valo, kynttilät, kukat, ruusut, kuu, tähdet ja käärme, jota Maria tallaa jalkoihinsa ja seitsemän veistä, jotka lävistävät hänen sydämensä. Kaikki nämä attribuutit liittyvät Marian perinteiseen ikonografiaan ja muistuttavat esimerkiksi espanjalaisista suitsukkeiden ja musiikin säestämistä pääsiäiskulkueista, joiden yhteydessä kristillisiä veistoksia, erityisesti Maria- ja Kristus-hahmoja, kuljetetaan kylien ja kaupunkien kadulla. Epätavanomaisempaa on Baudelairen runon lyyrisen minän maallinen intohimo madonnaa kohtaan, joka näyttäytyy esimerkiksi seuraavissa sanoissa: “Mustasukkaisuudestani leikkaan/sinulle, Madonnalle, kuolevaiselle./viitan, alkeellisen, jäykän,/raskaan ja epäluuloilla silatun, eikä/sitä kirjota helmillä vaan/kyynelilläni! – Niin kuin vartiokoju se/sulosi kätkee./Vaatteesi leikkaan Halustani, värähtelevästä, läikkyvästä – /Halustani, joka/nousee, sitten laskee: huipulla huojuu, aallon-/pohjassa lepää – suudelmin se/verhoaa vaaleanruusuisen vartesi.” (Charles Baudelaire, suom. Antti Nylén.)[29] Munchin tiedetään lukeneen kiinnostuneena Baudelairen lyriikkaa ja jopa kuvittaneen hänen runojaan, mihin palaan myöhemmin.

Munchin ja Baudelairen madonna-aiheita yhdistää madonnahahmon inhimillistäminen ja maallistaminen ja perinteisesti pyhäksi mielletyn naishahmon erotisoiminen. Baudelairen runossa madonnahahmoon yhdistetty mustasukkaisuus, halu ja epäluuloisuus ovat keskeisiä tunteita myös Munchin *Elämänfrissä*. Esimerkiksi teosnimessä *Mustasukkaisuus* mainittu tunne on Munchin kuvissa liitetty raamatulliseen syntiinlankeemuksen aihepiiriin. Barbara Larson on artikkelissaan “Darwin’s Sexual Selection and the Jealous Male” (2009) tarkastellut Munchin *Mustasukkaisuus*-teosta darwinismin näkökulmasta. Kuten Larson ja monet Munch-tutkijat ovat todenneet, on Munchin kuvaamilla kohtalokkailta naisilla usein pitkät hiukset, jotka toisinaan näyttävät elävän omaa elämäänsä, liukumalla tai leijaillemalla kohti mieshahmoja ja jopa ympäröimällä heidät.[30] Naisen aaltoilevilla, pitkillä hiuksilla on keskeinen rooli myös Munchin aiheissa *Vetovoima*, *Ero* ja *Madonna*. Kuten itse olen artikkelissani “Pathosformel ~ Hulmuavat hiukset taiteen tunneilmallisissa” (2012) esittänyt, voi

Munchin taiteessa hulmuavat naishahmojen hiukset mieltää Aby Warburgin (1866-1929) kuvailemiksi paatosmuodoiksi.[31] Larson puolestaan tulkitsee Munchin naishahmojen hiuksia Darwinin kautta. Darwinille esimerkiksi naisten pitkät hiukset ja miesten kasvojen karvoitus olivat universaaleja, toissijaisia seksuaalisia piirteitä – merkityksellisiä koristeita seksuaalisen valinnan näkökulmasta.[32] Myös kirkkotaiteessa, erityisesti aiheessa synnitön sikiäminen, Neitsyt Marian pitkät hiukset hulmuavat toisinaan avoimina tuulessa, vaikka monissa kristillisissä kuvatyypeissä etenkin iäkkäämmän, äitihahmoisen madonnan hiukset onkin peitetty kankain.

Kuten edellisten esimerkkien kautta olen pyrkinyt osoittamaan, voi Munchin madonna-aihetta lähestyä evoluutioteeman näkökulmasta sekä tarkastelemalla, kuinka se on kehittynyt hänen omassa tuotannossaan että suhteessa varhaisempaan taiteeseen ja kirjallisuuteen. Vaikka madonnahahmo on esimerkiksi Munchin ja Baudelairen tuotannossa saanut maallisemman ilmenemismuodon kuin varhaisemmassa taiteessa, on heidän madonnakuvauksillaan kuitenkin vankka taidehistoriallinen traditio. Toisaalta evoluutioteoria on keskeinen tausta-aate sekä Munchin litografisessa versiossa *Madonnasta* että yleisemmin hänen *Elämänfriisissään*.

***Madonna* Haeckelin evoluutioajatusten valossa**

Munchin muistiinpanot kertovat kiinnostuksesta mikroskooppisen ja makroskooppisen suhteeseen. Hän esimerkiksi hahmotteli yhteyksiä ihmisruumiin ja universumin osien välillä.[33] Taiteilija myös vertaisi itseään Leonardoan (1452–1519), joka tutki ihmisruumiiden sisältöä. Toisin kuin Leonardo, Munch halusi kuitenkin päästä käsiksi sielujen sisältöihin leikkaamalla ne auki.[34] Kun anatomia tutki analyyttisesti kuolleita rakenteita, fysiologia tutki synteettisesti elävän aineen vitaalisia funktioita. Shelley Wood Cordulackin mukaan 1800-luvun lopulla uutta, kehkeytymässä olevaa psyko-fysiologiaa voitiin hyödyntää paradigmana ruumiin ja sielun, naturalismin ja symbolismin yhdistämiseen.[35] Fysiologia, biologian osana, tutkii elävien organismien vitaalisia prosesseja, kuten lisääntyminen, kasvu, verenkierto, hengitys ja aineenvaihdunta. 1800-luvun lopussa fysiologia oli osa lääketieteen opintoja, ja alalla tehtiin paljon merkittävää tutkimusta. Tieteellisiä tutkimuksia myös popularisoitiin ahkerasti suuren yleisön saavutettaviksi. Fysiologisia ideoita käsittelevät sekä taiteilijat että kirjailijat, kuten Émile Zola (1840–1902), Fyodor Dostoyevsky (1821–1881), August Strindberg (1849–1912), Hans Jæger, Vilhelm Krag (1871–1933), Arne Garborg (1851–1924), Sigbjørn Obstfelder (1866–1900) ja Knut Hamsun (1859–1952), joista monet olivat tärkeitä myös Munchille.[36]

Kuten Cordulack on todennut, Munchin kirjoituksissa on paljon viitteitä fysiologiaan.[37] Taiteilija tutustui aikakautensa fysiologisiin teksteihin ja niiden kuvituksiin todennäköisesti sukulaistensa, ystäviensä ja tuttaviansa kautta.[38] Lukuisat ihmiset Munchin lähipiirissä tunsivat fysiologiaa: Sekä taiteilijan isä että veli olivat lääkäreitä ja monilla muillakin hänen tuttavillaan oli lääketieteellistä koulutusta. Erityisen suuri vaikutus oli lääketiedettä ja fysiologiaa Ernst Haeckelinkin johdolla opiskelleella Przybyszewskilla, joka oli Munchin ystävä ja hyödynsi sekä psykologian että fysiologian ideoita kirjoittaessaan hänen taiteestaan.[39] Artikkelissaan ”Das Werk des Edvard Munch” (1894) Przybyszewski käyttää Munchin taiteen yhteydessä toistuvasti käsitettä individuaalisuus, joka nykykäytöstä poiketen viittaa kollektiiviseen ja alitajuiseen, kaikkien ihmisten jakamaan ja intuitiivisesti ymmärtämään – persoonallisen ja tiedostetun vastakohtana. Munchin taiteen individuaalisuus, Przybyszewskin kuvailemana, liittyy myötäsyntyyseen, vaistonvaraiseen ja emotionaaliseen perustaan psykologisen elämämme taustalla. Darwinistisesti tulkittuna, lajin näkökulmasta, individuaalinen on kuolematonta.[40]

Munchin *Madonnaan* on teoksen valmistumisen jälkeen liitetty lukuisia erilaisia merkityksiä. Kuva on yhdistetty sikiämisen, syntymän ja kuoleman teemoihin, ja seksuaalisuuden rinnalla sekä teoksen uskonnollisia

että tieteellisiä merkityksiä on korostettu.[41] Aihetta on toisinaan tulkittu myös evoluutioteoriasta käsin, etenkin Haeckelin kirjoitusten kautta. Munch tiedetään tunteneen esimerkiksi Haeckelin teoksen *Anthropogenie: oder, Entwicklungs-geschichte des Menschen* (1874), jossa puolustetaan darwinistista teoriaa luonnonvalinnasta. Haeckel kuitenkin erosi Darwinin ajattelusta esimerkiksi suhteessaan perinnöllisyyteen.[42] Haeckel ajatteli, että ihmisen psyykinen elämä käy läpi samanlaisen evoluution kuin hänen muutkin vitaaliset toimintansa. Puhuessaan sielun embryologiasta eli alkiokehitysoyista Haeckel erotti viisi vaihetta ihmisen psyykkisen aktiivisuuden kehityksessä: 1) vastasyntyneen lapsen sielu, 2) pojan tai tytön sielu, 3) nuorukaisen tai nuoren neidon sielu, 4) varttuneen miehen ja kypsän naisen sielu ja 5) vanhan miehen ja naisen sielu. Vaikka Haeckel julkaisi jaottelunsa vasta vuonna 1899, ideaa oli Cordulackin mukaan kehitelty fysiologian piirissä jo 1800-luvun puolivälistä lähtien. [43] Myös Przybyszewski pohti alkiokehityksen ja evoluutioteorian suhdetta kirjoittaessaan: “Olen alku, koska kannan itsessäni koko evoluutioprosessia, ja olen loppu, koska olen viimeinen linkki.”[44]

Cordulackin tulkinnan mukaan Munchin *Madonna*-litografiassa ruumiillistuu “kypsän naisen sielu”, seksuaalisesti valmis naaras, mitä korostavat kehyksen spermakuviot ja sikiöhahmo, kuvan kohtumainen tausta ja naisen poseerauksen vihjaama avoimuus. Teoksessaan *Anthropogenie* Haeckel esitteli useita kuvia alkioista ja alkiokehityksestä. Cordulack on huolellisesti tutkinut alkion, sikiön tai vastasyntyneen hahmoa Munchin litografisessa versiossa *Madonnasta*. Hänen mukaansa hahmo on jossakin myöhäisen toisen kuukauden alkiovaiheen ja kuudennen kuukauden sikiövaiheen välillä. 1800-luvulla evoluution uskottiin toistuvan alkiokehityksessä. Munchin vihjaamassa vaiheittaisessa kasvussa sikiömuoto luo Cordulackin mukaan fysiologisen rinnastuksen rakkauden prosessiin, jota taiteilija kuvaili monivaiheisena. Hänelle rakkaus oli viettelyn, taistelun, alistumisen ja synnytyskipujen summa.[45]

Ekstaasi, joka oli keskeinen teema tietyissä 1600-luvun pyhimyskuvissa, oli pohdinnan kohteena myös 1800-luvun lopun fysiologiassa. 1800-luvulla orgasmi liitettiin myös synnytykseen, jossa nautinnon ja tuskan oletettiin yhdistyvän. Osa lääkäreistä arveli, että seksuaalinen orgasmi toistui synnytyksessä, sikiön kulkiessa synnytyskanavan läpi.[46] Seksuaalisuuden lisäksi myös rakkaus on keskeinen teema Munchin taiteessa. Kuten Heller on kuvailut, rakkaus näyttäytyy Munchin taiteessa voimana, joka saa rakastavaiset menettämään identiteettinsä asettumalla osaksi ihmiskupolvien ketjua, jatkaakseen sukua ja saavuttaakseen kuolemattomuutensa lapsen kautta.[47]

Kaikki edellä mainitut merkityskerrostumat ovat merkityksellisiä myös Munchin *Madonna*-teoksen yhteydessä. Seikka, että Munchin *Madonnaa* sekä ihailtiin että paheksuttiin omana aikanaan, kertoo ihmisten vaihtelevista asenteista uskonnollista kuvastoa ja sen muuntelua kohtaan.[48] 1980-luvulta lähtien Munchin kuvia naisista, *Madonna* mukaanlukien, on kritisoitu passiivisina ja luontosidonnaisina.[49] Perinteisessä madonnakuvastossa psykologinen ja sosiaalinen suhde äidin ja lapsen välillä ovat olleet keskeisiä, mutta Munchin litografisessa versiossa *Madonnasta* äidin ja tulevan lapsen suhdetta näyttää hallitsevan fysiologia. Kuten Cordulack toteaa, sikiöhahmo litografisen version kehyksessä rinnastaa naisen lapseen.[50]

Evoluutiosta kristallisaatioon

1800-luvulla elävän aineen psykokeemiallista perustaa nimitettiin toisinaan protoplasmaksi. Protoplasma käsitettiin hyytelömäiseksi ja elinvoimaiseksi kaikkien solujen sisältämäksi perusaineeksi. Munchinkin kirjoituksissa on huomioita protoplasmasta, joka “kehittyy pisteeseen, jossa siitä tulee olio...” Samassa yhteydessä taiteilija toteaa, että kun ihminen halusi nähdä ja kuulla, kehittyivät silmät ja korvat.[51] Munchin tuotannossa on teoksia, kuten *Mysteeri rannalla* (1892) ja *Kesäyö rannalla* (1902–1903), joissa epäorgaaniset

elementit, esimerkiksi kivet ja puunkannot, ovat saaneet antropomorfisia piirteitä. Erityisesti jälkimmäisessä teoksessa elävät olennot näyttävät kehkeytyvän mudasta. Haeckel ajatteli protoplasman toimivan eräänlaisena orgaanisena muistivarastona, jonka aaltomaisten liikkeiden kautta muistot siirtyisivät seuraavalle sukupolvelle. Robert Michael Brain on liittänyt idean protoplasma fysiikan ja insinööritieteiden aaltovoimateoriaan (*wave force theory*) ja tulkinnut tästä näkökulmasta Munchin teosta *Huuto* (1893).^[52] Aaltomuodot hallitsevat myös Munchin madonnahahmon taustaa. Tässä yhteydessä aaltomuodot voi liittää esimerkiksi Munchin madonnarunoissaan esittämiin ajatuksiin sukupolvien ketjusta tai kytkeä ne ajatuksiin ominaisuuksien periytymisestä ja muistojen välittymisestä yksilöltä, sukupolvelta, jopa lajilta toiselle.

Munchin taiteessa on myös yhteyksiä oman aikakautensa vitalistisiin ideoihin.^[53] Yleisesti vitalismi viittaa ideaan, ettei elämän prosesseja voida selittää pelkästään fysiikan ja kemian kautta, vaan elävän organismin funktiot liittyvät vitaaliseen periaatteeseen. Vitaalisesta periaatteesta käytettiin esimerkiksi nimityksiä “vitaalinen kipinä”, “energia” tai “élan vital”, Henri Bergsonin (1859–1941) terminologiaa seuraten. Vaikka vitalismilla on pitkä historiansa lääketieteen filosofiassa muinaisesta Egyptistä lähtien, ideat voimistuivat 1900-luvun alussa. Inspiraatiota etsittiin lukuisista lähteistä, kuten Gottfried Leibnizin (1646–1716) monadologiasta, romantiikan luonnonfilosofiasta ja Bergsonin, Friedrich Nietzschen (1844–1900) ja Hans Drieschin (1867–1941) kirjoituksista. Vitalismissa käsitteet, kuten originaalisuus, puhtaus, selkeys, kauneus, luonnollisuus, yksinkertaisuus ja totuus olivat keskeisiä, kuten myös valoon ja aurinkoon liittyvät metaforat.^[54] Munchin kirjoitusten vitalistiset huomiot yhdistyvät toisinaan Arthur Schopenhauerin (1788–1860) ideoihin. Schopenhauerin tekstejä luettiin ahkerasti taiteilijapiireissä Munchin ympärillä. Tietyt termit Munchin kirjoituksissa, erityisesti tahto (*vilien*), viittaavat siihen, että Munch tunsi ainakin Schopenhauerin filosofian pääideoita. Vuonna 1929 Munch kirjoitti: “Kaikki on elävää ja liikkeessä. Kuten kivellä ja kristallilla on elämä ja tahto, on myös ihmisellä. Ihmistahto – tai sielu – voidaan säilyttää vaikka ihmisruumis vahingoittuisi./Idea ihmistahdosta. Uskonto suojelee tätä ideaa.” (Edvard Munch, suom. Sari Kuuva.)^[55]

Sitaatissa on selkeitä yhteyksiä Schopenhaurin teokseen *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818/1819–1844). Kuten Schopenhauer esitti, tahto (*Wille*) löytää varimmman ja täydellisimmän objektifikaationsa ihmisessä platonisena ideana. Ihmisen alapuolella pyramidissa ovat kaikki eläimet, orgaaninen ja epäorgaaninen luonto, jotka kaikki tukevat ja täydentävät toisiaan. Ihmisen idea edellyttää kaikkia näitä alimpia kerrostumia samalla tavalla kuin puun kukat edellyttävät lehtiä, oksia, runkoa ja juuria.^[56] Vaikka maailma on Schopenhauerin mukaan laaja tilassa ja vanha ajassa ja sillä on tyhjentyvät monimuotoisuus, tämä kaikki liittyy elämäntahtoon ja suvunjakamiseen. Tahto on siksi maailman todellinen luonto ja tendenssi, ratkaisu arvoitukseen, joka on ymmärretty “elämänpuuna”.^[57] Schopenhauerin kosmoksessa individuaalisuus katoaa täydellisesti epäorgaanisessa luonnossa. Vaikka Schopenhauer kielsi yksilöllisyyden epäorgaanisessa luonnossa, hän väitti että kristallissa on piirteitä yksilöllisyydestä.^[58]

Kristallin idealla ja kristallisaatioprosessilla oli Munchille erityinen merkityksensä. Paul Nome on käsitellyt Munchin ajatuksia kristallisaatiosta väitöskirjassaan *Kunst som 'krystallisasjon'. En studie i Edvard Munchs notater om hans tro, livssyn og kunstforståelse, relatert til hans bilder* (2000) ja artikkelissaan “Edvard Munchs hellige univers” (2013). Nome tarkastelee Munchin ajattelua teologian näkökulmasta, eikä kovin syvällisesti pohdi esimerkiksi 1800- ja 1900-lukujen vaihteen taiteellisten ja tieteellisten ideoiden vaikutusta Munchin käsityksiin kristallisaatiosta. Kuten Dieter Bucharth puolestaan on todennut, saattavat Munchin ideat kristallisaatiosta liittyä esimerkiksi August Strindbergin (1849–1912) kokeellisiin kristallisaatiotogrammeihin ja hänen taiteellista luovuutta käsitteleviin teksteihinsä. Vaikkei varmasti tiedetä, tunsiko Munch Strindbergin kirjoituksia vai ei, hänellä oli joka tapauksessa läheinen kontakti Strindbergiin vuosina 1892–1896.^[59] Munchin teksteissä on lukuisia mainintoja kristallista ja kristallisaatiosta:

Uneksin yöllä. Ruumisarkku seisoi kummun päällä – ja keskellä arkku lojui nuori mies. Arkun vierellä seisoi eräänlainen äiti ja soitti kelloa. Ja äiti lauloi – kaikui kristallien maahan – ja joukko miehiä ja naisia meni alas ja toisti laulua – ja astui kristallien maahan./Tausta valaistui heti – ja suuren kuningaskunnan nähtiin loistavan kaikissa sateenkaaren väreissä. Valonsäteet rikkoutuivat timantinkirkkaihin suuriin ja pieniin kristalleihin – ja jotkut niistä muodostivat linnoja ja toiset kummallisia puita. (Edvard Munch, suom. Sari Kuuva.) [60]

Muutamit Munchin grafiikanvedokset, kuten *Hautajaismarssi* (1897), *Kristallien maassa* (1897) ja *Kristallisaatio* (1928), liittyvät edelliseen sitaattiin. *Hautajaismarssissa* on kuvattu näkymä, jossa alastomat ihmismassat kohottavat mustaa ruumisarkku kohti taivaasta. *Kristallien maassa* arkku on nostettu ihmismassojen yli kohti puhtaampaa, kirkkaampaa ja valoisampaa todellisuutta ja arkussa makaava hahmo on kohottanut päänsä kuin katsoakseen uutta ympäristöään. Myös teoksessa *Kristallisaatio* on kuvattu avoin ruumisarkku, ja arkun vierellä seisoo kellonsoittaja. Kuvan taustalla häämöttää vaalea maisema, jota hallitsevat kulmikkaat, kristallimaiset ja rakennuksia muistuttavat muodot. Vuonna 1909 Munch teki myös teoksen *Kuolema ja kristallisaatio*, joka kuvannee muodonmuutosta kuoleman jälkeen luurankohahmon ja valonsäteiden kautta, jotka yhdessä saavat aikaan liikevaikutelman. Edellisten kuvien ja tekstien lisäksi Munchin muistiinpanoissa on myös muita viittauksia kristalliin tai kristallisaatioon. Taiteilja kirjoittaa kristallista, kristallisaatiosta ja kristallien maasta etenkin syntymään, kuolemaan ja jumaluuteen liittyvien spekulatioidensa yhteydessä.[61] Lisäksi hän rinnastaa taiteen tekemisen kristallisaatioprosessiin ja taideteoksen kristalliin sieluineen ja tahtoineen.[62]

Vaikka kristallisaation problematiikkaa oli pohdittu jo ennen Haeckelia, kuten Schopenhauer-esimerkki osoittaa, teoksessaan *Generelle Morphologie der Organismen* (1866) Haeckel pyrki yhdistämään orgaanisen ja epäorgaanisen maailman, solun ja kristallin tukeutumalla oman aikakautensa luonnontieteeseen ja filosofiaan.[63] Cordulackin tulkinnan mukaan Munch löysi Haeckelin monistisista ideoista filosofisen perustelun ja lohdutuksen kuoleman fysiologiselle lopullisuudelle. Lähestymistapa rakentaa siten yhteyttä luonnollisen ja yliluonnollisen, kuoleman ja kuolemattomuuden välille.[64] Monismia käsittelevässä luennossaan vuonna 1892 Haeckel pohti kuolemattomuutta muun muassa seuraavasti:

Mitä tulee kuolemattomuuteen, tiedetään hyvin, että tätä tärkeää ideaa on tulkittu ja sovellettu hyvin erilaisin tavoin. Monismia on usein moitittu siitä, että se kieltää täysin kuolemattomuuden; tämä on, kuitenkin, virheellistä. Pikemminkin pidämme siitä kiinni, tiukan tieteellisessä mielessä, korvaamattomana, perustavana käsityksenä monistisessa luonnonfilosofiassamme. Kuolemattomuus tieteellisessä mielessä on substanssin säilyttämistä, siten samaa kuin energian säilyttäminen fysiikan määrittelemänä, tai aineen säilyttäminen kemian määrittelemänä. Kosmos kokonaisuutena on kuolematon. Se on juuri yhtä käsittämätöntä kuin se, että mitkä tahansa aivojemme atomit tai henkiemme energiat katoaisivat maailmasta, tai kuten mikä tahansa aineen tai energian partikkeli voisi niin tehdä. Kuollessamme katoaa vain yksilöllinen muoto... (Ernst Haeckel, suom. Sari Kuuva.) [65]

Samassa tekstissään Haeckel myös toteaa, että mikäli ruumis näyttää katoavan, esimerkiksi palamalla, tai tulevan uudestaan olennoksi, esimerkiksi kristallisaation kautta, on kyse pelkästään muodon tai yhdistelmän muutoksesta.[66] Munch on pohtinut kuolemattomuutta hyvin samanlaisessa hengessä kuin Haeckel:

On mieletöntä kieltää sielun olemassaolo [...]. On tarpeellista uskoa kuolemattomuuteen – Sikäli kun voidaan todistaa, elämän atomit tai elämän henki jatkaa olemassaoloaan ruumiin kuoleman jälkeen. [...] Mikään ei lakkaa olemasta – luonnossa ei ole siitä esimerkkiä. Ruumis joka kuolee ei katoa. Sen komponentit eroavat toinen toisistaan ja muuntuvat. (Edvard Munch, suom. Sari Kuuva.) [67]

Toisessa yhteydessä Munch kirjoitti:

Kostea maa höyrysi – se haisi mädäntyneille lehdille – ja kuinka hiljaista ympärilläni oli. Sitten olin tuntevinani, kuinka kostea maa kuolleine lehtineen alkoi käydä ja täytyä elämästä. Jopa alastomat oksat. Pian ne alkaisivat itää ja tulisivat eläviksi ja aurinko paistaisi niiden vihreille lehdille ja kukille, ja tuuli taivuttaisi niitä helteisessä kesäilmassa./Minä koin sen haluna saada kuolla – yhtyä, muuttua täksi maaksi, joka eli alituisesti, oli alituisessa käymistilassa, jota aurinko lämmitti alinomaan. [...] Minä tulisin yhdeksi sen kanssa, ja se kasvattaisi lahoavia yrtejä ja puita minun lahoavasta ruumiistani... Oლის ”siinä” eikä mikään katoaisi – se on ikuisuutta. (Edvard Munch, teoksessa Tøjner, 2000, 91–92, Suom. Sari Kuuva, Ks. Myös Stang 1970/1988, 123, Suom. Mikko Kilpi.)[68]

Munchin maatumisfantasioille on etsitty vertailukohtia erityisesti Baudelairen *Pahan kukista*.^[69] Etenkin Munchin *Metabolismi*-tematiikassa on selkeitä yhteyksiä etenkin Baudelairen lyriikkaan. Munchin yhteydet Baudelaireen näkyvät selkeimmin hänen piirroksissaan *Une Charogne* (1896) ja *Suudelma* (1896), joissa pariskunta suutelee intohimoisesti toisiaan kuolleen raadon äärellä. Näkymä liittyy tiiviisti Baudelairen runoon “Raato” (“Une Charogne”) ja sen seuraaviin säkeisiin:

Oli ihana kesäaamu, kun polunmutkassa/soravuoteella rietas raato/koivet ilmassa retkotti kuin himokas nainen. [...] Ja kerran tulee sinustakin, joka nyt tähtenä tuikit silmissäni, aurinkona/valaiset luontoni, oi/enkelini/tärkeimpäni,/samanlaista lokaa, samanlaista/kuvottavaa saastaa. [...] Kaunottareni, kerro silloin madolle,/joka sinua suudelmin syö,/että yhä on minulla tallella/jokaisen multiin menneen/rakastettuni muoto, olemus, ylimaallinen! (Charles Baudelaire, suom. Antti Nylén.)[70]

Baudelairen säkeet ovat todennäköisesti puhutelleet Munchia sekä kuolevaisuutta pohtivana ihmisenä että taiteilijana, muotojen ikuistajana. Kuten Cordulack toteaa, Munchin kuvastossa mädäntyneiden ruumiiden luota on aina pääsy kristallien maahan. Hänen mukaansa kristallien maa oli Munchille fraasi, jota hän käytti kuvaillessaan näkemystään puhdistuneesta, kuolemanjälkeisestä elämästä. Munch mielsi kuoleman siirtymisenä elämään ja kuolleen ruumiin välivaiheena kohti uutta kristallisoitunutta muotoa. Kristallien maa oli kuolemaa seuraava vaihe, jonka kautta fysiologinen kuolemattomuus saavutettiin. Aiheeseen saattoi myös liittyä ajatuksia siitä, että Munch oli tietoisesti päättämässä sukulinjansa ja toivoi saavuttavansa kuolemattomuuden taiteensa kautta. Munch käsitti taiteen inhimillisenä tarpeena kristallisaation saavuttamiseksi.^[71] Vaikka taiteilija oli pyrkinyt vapautumaan isänsä uskonnosta, hän kaipasi silti selitystä Jumalalle ja etsiytyi uskonnollisten kysymysten äärelle uusista taiteellisista, filosofisista ja luonnontieteellisistä lähtökohdista. Kuten taiteilija itse totesi suhteestaan uskontoon:

Kaiken kaikkiaan tullaan katsomaan, että minä olen epäilijä, mutta että en ole koskaan kieltänyt uskontoa tai pilkannut sitä. (Edvard Munch, suom. Mikko Kilpi.)[72]

Sekä Munchin taiteessa että Haeckelin ajattelussa keskeinen ajatus kristallisaatiosta on siis darwinistisen materialismin ja evoluutioteorian idealistinen kääntöpuoli. Monismia käsittelevässä luennossaan (1892) Haeckel pohti kuolemattomuuden ongelmaa esimerkiksi seuraavasti: ”Monistinen idea Jumalasta, joka yksin sopii nykyiseen tietoomme luonnosta, tunnistaa jumalallisen hengen kaikissa olennoissa. [...] Jumala on kaikkialla.” (Ernst Haeckel, suom. Sari Kuuva.) [73] Haeckelin sanoissa on selkeä yhteys Munchin pohdintaan, jossa jumaluus yhdistyy kaikkeen olemassaolevaan:

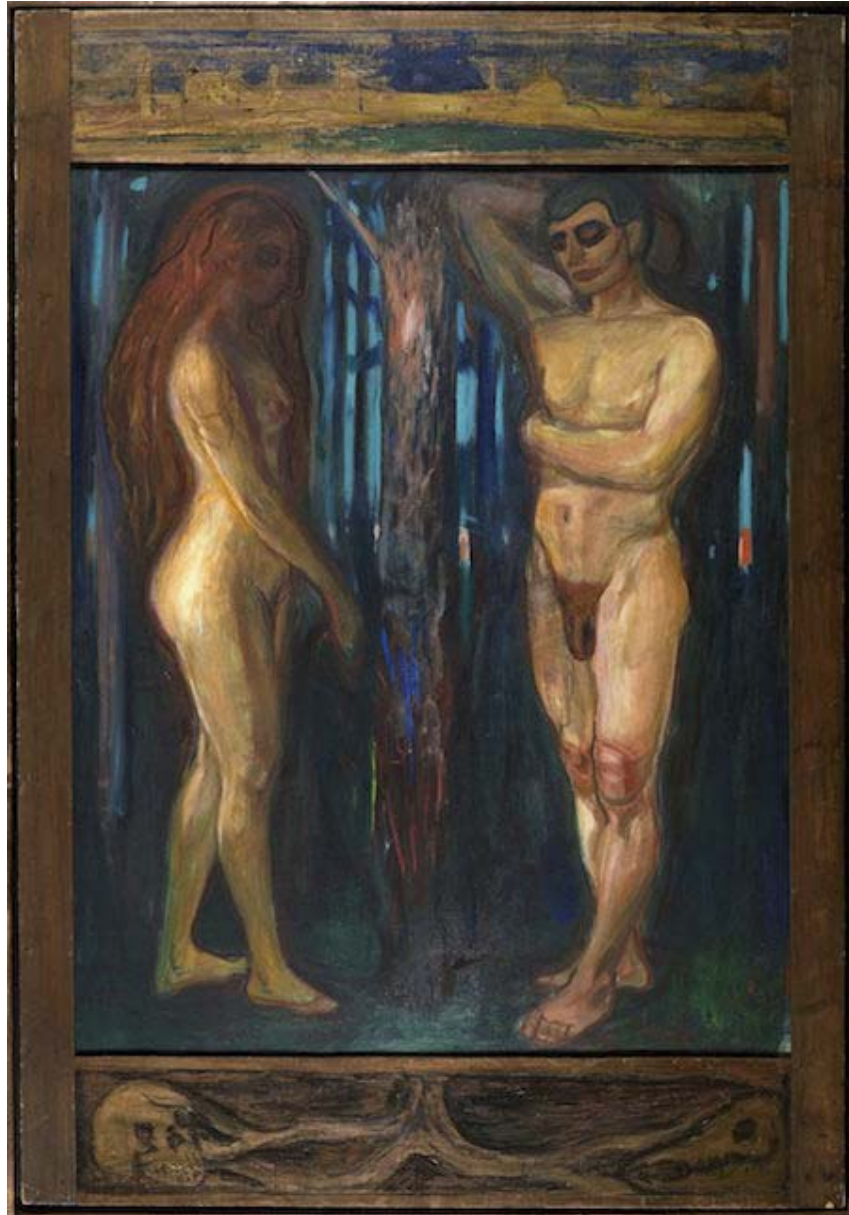
Ajattelin itsekseni, että mikään ei ole pientä, eikä mikään ole suurta. Sisällämme on kokonaisia maailmoja. Pieni on osa suurta ja suuri osa pientä. Pisara verta on maailma aurinko keskellään, ja planeetat ja tähtiäivaat ovat pisara verta, pieni osa ruumista. Jumala on meissä ja me olemme Jumalassa. Alkuvalo on kaikkialla ja valo on siellä, missä elämää on – kaikki on liikettä ja valoa./Kristallit syntyvät ja muotoutuvat kuin lapsi äitinsä kohdussa – ja kovimmassakin kivessä, elämän liekki palaa./Kuolema on uuden elämän alku./Kristallisaatio./Kuolema on elämän alku. (Edvard Munch, suom. Sari Kuuva.) [74]

Syntymään, elämään ja kuolemaan liittyvän tematiikan kautta kristallisaatio-oppi kytkeytyy myös Munchin madonna-aiheeseen, erityisesti teoksen litografiseen versioon, jonka kehyksessä voi nähdä äidin kohdussa kehittyvän ja muotoituvan lapsen. Kristallisaatioteema Munchin ja Haeckelin ajattelussa pyrkii vastaamaan yksilön hengellisiin tarpeisiin 1800- ja 1900-lukujen vaihteen materiaalisessa maailmassa.

Päätäntö: evoluutio ja metabolismi

Artikkelissani olen havainnollistanut sekä Munchin madonnasymbolin evoluutiota että luonnontieteellisen evoluutioteeman kytkeytymistä madonna-aiheeseen ja *Elämänfriisiin*. Kuten Cordulack väittää, Munchin *Elämänfriisi* käsittelee elävän organismin fysiologista toimintaa ja toimintahäiriöitä, ja taiteilija viittaa kuvissaan ja teksteissään toistuvasti fysiologisiin resursseihin ja prosesseihin, kuten aivoihin, hermostoon, verenkiertoon, hengittämiseen, ravitsemukseen, suvunjatkamiseen ja kuolemaan.[75] Madonna-aihetta ja *Elämänfriisiä* onkin mahdollista tarkastella myös aineenvaihdunnan eli metabolismin näkökulmasta.[76] Tässä yhteydessä metabolismin voi mieltää evoluution aliprosessiksi.

Madonna-aiheessaan ja muissakin *Elämänfriisin* teoksissaan Munch on käyttänyt kristillisen taiteen perinteisiä aiheita epäkonventionaalisesti. Kuvatessaan madonnan alastomana, spermakuvioiden ja sikiöhahmon kehystämänä Munch on luonut metaforisia jännitteitä, jotka ikään kuin lataavat perinteiseen madonnakuvaan uusia merkityksiä ja samalla laajentavat madonnasymbolin potentiaalisten merkitysten varastoa. Teoksen eri versioissa visuaaliset yksityiskohdat muuntuvat ja erilaisten symboliyhdistelmien kautta taiteilija on ilmaissut toisistaan poikkeavia merkityksiä. Esimerkiksi *Madonna*-teoksen litografiset versiot sikiöhahmoineen herättävät voimakkaampia mielleyhteyksiä kuolemaan kuin maalaukset, joissa on pelkkä ekstaattinen naishahmo.



Kuva 2. Edvard Munch: Metabolismi, öljy kankaalle (1898–99). Kuva: Wikimedia Commons.

Munchin madonna-aihe liittyy hänen metabolismiteemaansa sekä kuolematematiikan että sikiöhahmon kautta. Taiteilija itse mielsi *Metabolismi*-maalauksen (1898–99) *Elämänfriisinsä* pääteokseksi ja ajatteli sen sitovan yhteen eri teostensa merkityksiä. Kyseisessä teoksessa Munch on kirjaimellisesti asettanut perinteisen syntiinlankeemusaiheen uuteen viitekehykseen: Aatamia ja Eevaa esittävään maalaukseen on lisätty puiset kehykset, jotka tuovat aiheeseen darwinistiseen materialismiin, kuolemanjälkeiseen elämään ja kristallisaatioon liittyviä merkityksiä. Teoksessa kuvattu puu imee voimansa kuolleista ruumiista. Kuolemaa symboloivat ihmisen ja eläimen pääkallotkuvan kehyksen alalaidassa. Energia siirtyy kuvan alareunasta maalauksen keskellä olevan vertikaalisen puunrungon kautta kehyksen yläreunassa siluettimaisesti hahmotettuun kristallien maahan.

Metabolismi-maalauksen kohdalla voi puhua myös konkreettisemmasta aineenvaihdunnasta. Teoksen on arveltu valmistuneen vuosina 1898–99 ja siitä on otettu valokuva vuonna 1903 Leipzigin järjestetyn näyttelyn yhteydessä. Valokuvasta käy ilmi, että pariskunnan välillä on alun perin ollut kohtumainen pensas, jonka sisällä on sikiö. Sikiöhahmon kautta teos rinnastuu Munchin litografiseen versioon *Madonnasta*. *Metabolismi*-teoksen alkuperäinen nimi oli *Aatami ja Eeva*, 1900-luvun alussa siitä käytettiin myös nimitystä *Elämä ja kuolema*, ja nimi *Metabolismi* liitettiin teokseen vasta vuoden 1914 paikkeilla.^[77] Ilman kehystä teos olisi melko

tavanomainen kuva syntiinlankeemuksesta, mutta kehyksen kautta perinteinen, syntiinlankeemuksen tematiikka ikään kuin törmäytetään uusiin, katsomuksellisiin aineksiin. Törmäytysten kautta perinteiset aiheet kehittyvät sisällöllisesti ja syntyy uudenlaisia merkityskimppuja, joista osa saattaa osoittautua elinkelvottomiksi mutaatioiksi ja osa taas elinkelvoiksi ja kehityskulkuaan jatkaviksi.[78] Munchin muokkaama madonna-aihe on jatkanut evoluutiotaan esimerkiksi Andy Warholin (1928–1987) ja monien muiden taiteilijoiden teoksesta tekemissä muunnelmissa.

Munchille itselleen *Madonna* edusti koko evoluution mystiikkaa – hedelmöitymisestä erilaisten kehitysvaiheiden kautta syntymään, kuolemaan ja kuoleman kautta kristallisaatiota seuraavaan uuteen elämään.[79] Vaikka Munch yhdisti perimäänsä kristilliseen ajatteluun oman aikansa luonnontieteellisiä ideoita, ei hän kuitenkaan kieltänyt uskonnon merkitystä tai pilkannut sitä, vaan pikemminkin pyrki elinvoimaistamaan ja merkityksellistämään uskonnollisia ideoita aikana, jolloin tiede valtasi jatkuvasti lisää tilaa uskonnolta. Munchin ajattelussa kristinusko ja luonnontiede eivät siis olleet keskenään ristiriitaisia tai toisensa poissulkevia. Kuten taiteilija itse luonnehti tieteen ja mystisyyden suhdetta: ”Mystinen tulee aina olemaan olemassa. Mitä enemmän löydetään – sitä enemmän tulee olemaan sellaista, mitä ei voida selittää.” (Edvard Munch, suom. Sari Kuuva.)[80]

FT Sari Kuuva työskentelee Jyväskylän yliopiston taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella. Hän on tutkinut symbolin käsitettä, taiteen kokemista ja luomista sekä tunteiden problematiikkaa taiteen ja visuaalisen kulttuurin yhteydessä. Artikkelit on osa Kuvan post doc -hanketta (Suomen Akatemia SA250800, Elämäntansseja: Tunteet visuaalisessa taiteessa ja kulttuurissa, 2011–2015). Tutkimusta on rahoittanut myös Niilo Helanderin säätiö.

[1] Edvard Munch: Teoksessa: Stang, Ragna 1988. *Edvard Munch. Ihminen ja taiteilija*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 136 (*Edvard Munch – Mennesket og kunstneren*, 1977). “Pausen da al verden standset sin gang/Dit ansigt rummer af jordriks skjønhed/Dine læber karmosinrøde som den kommende frugt/glider fra hinanden I smerte/Et ligs smil/Nu rækker livet døden haanden/Kjæden knyttes der binder de tusind slægter/det er døde til de tusind der kommer.” (Edvard Munch: Teoksessa: Eggum, Arne 2000. *Edvard Munch. Livsfrisen fra maleri til grafikk*. Oslo: Stenersen, 196.)

[2] Heller, Reinhold 1973. *Edvard Munch: The Scream*. London: Allen Lane, The Penguin Press, 22-23, 34.

[3] Esim. Nome, Paul 2013. “Edvard Munchs hellige univers”. Teoksessa: *Munch med nye øine*. Toim. Haakon Mehren. Orfeus, 19-25; Stang 1988, 31–32.

[4] Esim. Eggum 2000, 11, 20.

[5] Larson, Barbara 2009a. “Introduction”. Teoksessa: *The Art of Evolution. Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*. Toim. Barbara Larson ja Fae Brauer. Hanover and London: University Press of New England, 12; Morton, Marsha 2009. “From Monera to Man. Ernst Haeckel, Darwinismus, and Nineteenth-Century German

Art”. Teoksessa: *The Art of Evolution. Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*. Toim. Barbara Larson ja Fae Brauer. Hanover and London: University Press of New England, 59–60.

[6] Cordulack 2002, 37.

[7] Edvard Munch teoksessa Stang 1988, 74. ”Hun lukker øinene og lytter med åpen bævende mund til de ord han hvisker ind i hendes lange utslåtte hår. [...] Disse to i det øieblik de ikke er sig selv men kun et led av de tusender slægtsled der knytter slægter til slægter./Folk skulde forstå det hellige, det mægtige ved det og de skulde ta af sig hatten som i en kirke.” (Edvard Munch: Teoksessa Tøjner, Poul Erik 2000. *Munch. Med egne ord*. Oslo: Forlaget Press, 93.)

[8] ”– Enkelte detalier som moderen med fosteret – der fremstiller i ord og tegning det høieste øieblik i menneskes liv – eller en af de tre høieste – fødselen – undfangelsen – og døden – Det skulle jo som fødsel og død være indrammet i et alter –” (Edvard Munch: Teoksessa Eggum, 2000, 190.)

[9] Bruteig 2004, 61; Eggum 2000, 190–191.

[10] ”Måneskin glider over dit ansigt – fullt av all jorderiks skjønnhet og smerte. Dine læber er som to rubinrøde orme og blodfylte som den karmosinrøde frukt – De glider fra hverandre som i smerte, et ligs smil – Nu knyttes kjeden der binder slægter til slægter – Som et legeme glir vi ut på et stort hav – på lange bølger der skifter farve fra dypviolett til blodrødt.” (Edvard Munch: Teoksessa: Eggum 2000, 200.)

[11] Eggum 2000, 199–200.

[12] Esim. Eggum 2000, 9–10; Guleng Mai Britt (2013). ”The Narratives of The Frieze of Life. Edvard Munch’s Picture Series”. Teoksessa: *Edvard Munch 1963–1944*. Toim. Mai Britt Guleng, Birgitte Sauge & Jon-Ove Steihaug. Oslo: Skira, Nasjonalmuseet, Munch Museet, 129–139.

[13] Cordulack, Shelley Wood 2002. *Edvard Munch and the Physiology of Symbolism*. London: Associated University Presses, 11, 18; Eggum, 2000, 9–10; Heller, Reinhold 1992. ”Form and formation of Edvard Munch’s Frieze of Life”. Teoksessa *Edvard Munch. The Frieze of Life*. Toim. Mara-Helen Wood. London: National Gallery, 25–37; Hofmann, Werner 1983. ”Das 20. Jahrhundert”. Teoksessa *Luther und die Folgen für die Kunst*. Toim. Werner Hofmann. Hamburg: Hamburger Kunsthalle 578; Kuuva, Sari 2010. *Symbol, Munch and Creativity: Metabolism of Visual Symbols*. (Doctoral dissertation). Jyväskylä: University of Jyväskylä, 58–59; Woll, Gerd 2009. *Edvard Munch. Complete paintings. Catalogue raisonné, I–IV*. (Transl. by R. T. Ferguson, J. C. Næss, M. Worts, K. Stieglitz & J. Nadolny). London: Thames & Hudson, 352.

[14] Ks. esim. Berman, Patricia 2013. *Munch/Warhol and the Multiple Image*. New York: American-Scandinavian Foundation; Eggum 2000; Schröder, Klaus Albrecht & Hoerschelmann, Antonia (Toim.) 2002, *Edvard Munch. Theme and variation*. Albertina: Hatje Cantz.

[15] Bruteig, Magne 2004. *Munch. Drawings*. (Transl. by Hal Sutcliffe). Brussels, Oslo: Musée d’Ixelles, The Munch Museum, 61–62.

[16] Perinteisesti kaikki Munchin kaikki viisi *Madonna*-maalausta on ajoitettu vuosille 1893–1895. Nykyään oletetaan, että ensimmäinen, Munch-museon omistama versio teoksesta on tehty vuonna 1894, Kansallismuseon (Oslo) versio vuosina 1894–95, Hampurin taidehallin versio vuonna 1895 ja kaksi yksityisomistuksessa olevaa

maalausta vuosina 1895–97. (Woll 2009, 352.) On kuitenkin myös tutkijoita, jotka pitävät Kansallismuseon versiota ensimmäisenä sen monien maalikerrosten vuoksi (Heller, Reinhold 1984. *Munch. His Life and Work*. London: John Murray, 127.)

[17] Esim. Woll 2009, 352–357.

[18] Vaikka yhden *Madonna*-maalauksen nykyinen sijainti on tuntematon, teoksen idea on muodostettu tekemällä vertailuja Munchin *Madonna*-aiheisen etsauksen ja *Tyrihans*-nimisessä satiirilehdessä vuonna 1895 julkaistun karikatyyrin välillä. Kuten Arne Eggum on kuvaillut, karikatyyri vihjaa, että maalaukseessa on ollut aikakaudelle tyypillinen leveä, matala kehys, jossa on epätyypillisesti, jopa provokatiivisesti ollut siittiökuvioita ja sikiöhahmo. Munchin tekemä etsaus kuvaa karikatyyrin käänteisenä ja kehys on osa kuvaa. (Eggum, 2000, 187–188.; ks myös, Woll 2009, 352.)

[19] Esim. Eggum 2000, 185–200.

[20] Clarke, Jay A. 2009. *Becoming Edvard Munch. Influence, anxiety, and myth*. Chicago, New Haven, London: The Art Institute of Chicago, Yale University Press, 94–96; Cordulack 2002, 63–66; Eggum 2000, 195–197; Heller 1984, 129; Woll 2009, 352.

[21] Eggum 2000, 198.

[22] Cordulack 2000, 24, 91.

[23] Biedermann, Hans 1996. *Suuri symbolikirja*. (Suom. Pentti Lempiäinen). Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY. (*Knaurs Lexikon der Symbole*, 1989), 217; Stratton, Suzanne L. 1994. *The Immaculate Conception in Spanish Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 40.

[24] Esim. Müller-Westermann, Iris 2005. *Munch by Himself*. Transl. by Translate-A-Book, Oxford . London: Royal Academy of Arts, 64–65.

[25] Hofmann, 1983, 578.

[26] Heller 1973, 53–54.

[27] Esim. Vuola, Elina 2010. *Jumalainen nainen. Neitsyt Mariaa etsimässä*. Helsinki: Otava, 36–40.

[28] Clarke 2009, 80–81, 126–128; Eggum 2000, 186–187, 190–191; Heller 1973, 53.

[29] Baudelaire, Charles (2012). *Pahan kukat. Les Fleurs du mal*. Suomeksi tulkinnut Antti Nylén, Turku: Sannakkko, 175 (*Les Fleurs du mal*, 1857).

[30] Larson, Barbara 2009b. “Darwin’s Sexual Selection and the Jealous Male”. *The Art of Evolution. Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*. Toim. Barbara Larson ja Fae Brauer. Hanover and London: University Press of New England, 183–188.

- [31] Kuuva, Sari 2012. "Pathosformel ~ Hulmuavat hiukset taiteen tunneilmaisussa. Teoksessa: *Taidetta tutkimaan: menetelmiä ja näkökulmia*. Toim. Annika Waenerberg ja Satu Kähkönen. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 233-256.
- [32] Larson 2009b, 186.
- [33] Clarke 2009, 126.
- [34] Esim. Stang 1988, 111.
- [35] Cordulack 2002, 11, 37.
- [36] Cordulack 2002, 11–20; Ione, Amy 2005. *Innovation and visualization. Trajectories, strategies, and myths*. Amsterdam, New York: Rodopi, 109.
- [37] Esimerkiksi Cordulack on todennut, Munch hyödyntää runsaasti fysiologista terminologiaa kirjoittaessaan kokemuksistaan Monte Carlon pelipöytien ääressä. Cordulack 2002, 18.
- [38] Cordulack 2002, 11–23.
- [39] Cordulack 2002, 11, 20; Gluchowska, Lidia 2013. "Munch, Przybyszewski and The Scream". *Kunst og Kultur*, 4/2013, 182–193; Przybyszewski, Stanislaw 2015. "The Work of Edvard Munch" (Transl. by Margaret Clarke.) Teoksessa: *Vigeland + Munch. Behind the Myths*. Toim. Trine Otte Bak Nielsen. Oslo: Munch Museum, 82–91. (Alkuteksti: "Das Werk des Edvard Munch", 1894).
- [40] Przybyszewski 2015, 83–84.
- [41] Bruteig 2004, 61; Clarke 2009, 80; Eggum, Arne 1995. *Edvard Munch. Malerier, skisser og studier*. Oslo: Stenersen. Eggum, 2000, 189; Heller 1984, 129.
- [42] Brain, Robert Michal 2009. "Protoplasmania. Huxley, Haeckel, and the Vibratory Organism in Late Nineteenth-Century Science and Art". Teoksessa: *The Art of Evolution. Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*. Toim. Barbara Larson ja Fae Brauer. Hanover and London: University Press of New England, 93.
- [43] Cordulack 2002, 60, 116, n. 1.
- [44] Stanislaw Przybyszewski: Teoksessa Cordulack, 2002, 60.
- [45] Cordulack 2002, 60, 62–63.
- [46] Cordulack 2002, 73–74.
- [47] Heller 1973, 22.
- [48] Esim. Clarke 2009, 94-96; Eggum 2000, 190; Hofmann 1983, 578.

[49] Esim. Jayne, Kristie 1989. "The cultural roots of Edvard Munch's images of Women". *Woman's Art Journal*, Vol. 19, No 1, 28–34; Slatkin, Wendy 1980. "Maternity and sexuality in the 1890s". *Woman's Art Journal*, Vol. 1, No. 1, 13–19; Tishkoff, Doris (2006). *Madonna/Whore. The myth of the two Marys*. Bloomington, Indiana: Authorhous, 233–242.

[50] Cordulack 2002, 120, n. 93.

[51] Munch, esim. Brain 2009, 92-93.

[52] Brain 2009, 92-110; Larsson 2009a, 12.

[53] Esim. Tøjner, 2000, 102.

[54] Sørensen, Gunnar 2006. "Vitalismens år". Teoksessa *Livskraft. Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900–1930*. Karen E. Lerheim ja Ingebjørg Ydstie. Oslo: Munch-museet, 14.

[55] "Alt er liv og bevægelse. Som stenen og krystallen har liv og vilie har osså mennesket det. Vilien til mennesket – dets sjæl – selv om menneskets legeme beskadiges så kan sjælen være reddet./Ideen vilien til mennesket. Religionen handler om at bevare denne ide." (Edvard Munch [15.4.1929], in: Tøjner, 2000, 110.)

[56] Schopenhauer, Arthur 1966, *The world as will and representation*. Vol. 1. (Transl. by E. F. J. Payne). New York: Dover, § 28, 153. (*Die Welt als Wille und Vorstellung 1*, 1818–1819).

[57] Schopenhauer, Arthur 1966. *The world as will and representation*. Vol. 2. (Transl. by E. F. J. Payne), Chapter XLVI, 570. (*Die Welt als Wille und Vorstellung 2*, 1844).

[58] Schopenhauer 1966. Vol. 1, § 26, 132.

[59] Buchhart, Dieter 2002. "Disappearance: Experiments with material and motif". Teoksessa: *Edvard Munch. Theme and variation*. Toim. Klaus Albrecht Schröder & Antonia Hoerschelmann, Albertina: Hatje Cantz, 26.

[60] "Jeg drømte om natten. En kiste stod midt på en hau – og i kisten lå en ung mand. Ved siden af kisten stod en sort mor og ringet på en klokke. Og mor sang – gak da ind i krystallernes land – og en række mend og kvinder gikk nedenunder og gjentog – så gak da ind i krystallernes land./Baggrunden oplystes med engang – et stort rige såes spillende i alle regnbuens farver. Stråler der brødes mod diamantklare krystaller store og små – og nogle dannede slotter og andre underli træer." (Edvard Munch: Teoksessa: Tøjner, 2000, 104, MM T 2702.)

[61] Ks. esim. Tøjner 2000, 104, 106, 108.

[62] Ks. esim. Tøjner, 2000, 88, 100.

[63] Corculack 2002, 95; Morton 2009, 60–62.

[64] Cordulack 2002, 94.

[65] Haeckel, Ernst 1892. *Monism: As Connecting Religion and Science: The Confession of Faith of a Man of Science*. (Translated by J. Gilchrist). London: Black, 5–6, 16/33.

[66] Haeckel, Ernst 1892. *Monism: As Connecting Religion and Science: The Confession of Faith of a Man of Science*. (Translated by J. Gilchrist). London: Black, 5–6, 16/33.

[67] “Det er dumt at benægte [...] sjælens tilstedeværelse – Man kan jo ikke benægte livsspirens exi[s]tense/[...] Man må trå på udødelighed – forså – vidt som at man kan påstå at [...] livsspiren – livsånden alligevel må exi[s]tere efter legemets død – Denne evne – til at holde et legeme sammen – at bringe stoffene i udvikling – livsånden hvor blir den af –/Intet forgår – man har intet eksempel derpå i naturen –/Legemet som dør – forsvinder ikke – stoffene går fra hverandre – omsættes – [...] De mystiske vil altid exi[s]tere – blir jo mere det opdages – jo mere vil det bli af uforklarlige ting – [...] (Munch [Nizza, 8.1.1892], The Munch Museum Archives, Litterære dagbøger, “Fiolet bok”, MM T 2760, Bl. 54r–55r; Ks. myös Heller 1984, 230.)

[68] “Det dampede af den fuktige jord – det lugted af råddent løv – og hvor stille det var omkring mig. Og dog følte jeg hvor det gjærede og levede i denne dampende jord med det rådnende løv – i disse nøgne kviste. Det skulde snart igjen spire og leve og solen skulde skinne på de grønne blade og blomsterne og vinden skulde bøje dem i den lumre sommer./Jeg følte det som en vellyst at skulde gå over – forenes med denne jord der altid gjærede – altid beskinnes af solen og som levede – levede. Jeg skulde blive et med den – og der skulde voxer op af mit rådnende legeme planter og trær og græs og planter og blomster og solen skulde varme dem og jeg skulde være i dem og intet skulde forgå – det er evigheden.” (Edvard Munch: Teoksessa Tøjner, 2000, 91–92, MM T 204.)

[69] Esim. Kuuva 2010, 100.

[70] Baudelaire 2012, 93–95.

[71] Cordulack 2002, 94–96; Nome, Paul 2000. *Kunst som ‘krystallisasjon’. En studie i Edvard Munchs notater om hans tro, livssyn og kunstforståelse, relatert til hans bilder*. (Doctoral dissertation). Oslo: University of Oslo, 50, 195–259; Woll, Gerd 1978. “The Tree of Knowledge of Good and Evil”. Teoksessa *Edvard Munch. Symbols & Images*. Washington: National Gallery of Art, 241.

[72] Edvard Munch: Teoksessa Stang, Ragna 1988. *Edvard Munch – Ihminen ja taiteilija*. Suom. Mikko Kilpi. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY, 32. (Alkuteos: *Edvard Munch – Mennesket og kunstneren*, 1977).

[73] Haeckel, 1892, 16/33.

[74] “Jeg tænkte intet er lidet – intet er stort. I os er verdener. Det små deles i det store som det store deles i det små. En bloddråbe er en verden med solsenter og kloder og stjernehavet er en bloddråbe – en liden del af et legeme. Gud er i os og vi i Gud. Urlyset er over alt og lyset hvor liv er – og alt er bevægelse og lys./Krystallerne fødes og formes som barnet i moderens liv – og selv i den hårdeste sten brænder livets ild./Døden er begyndelsen til nyt liv. Krystallisation./Døden er begyndelse til livet.” (Edvard Munch: Teoksessa: Tøjner, 2000, 104, MM T 2702.)

[75] Cordulack 2002, 12.

[76] Kuuva 2010 53–56.

[77] Cordulack 2002, 97; Høifødt, Frank 2003. “Edvard Munch – Style and Theme around 1900. Teoksessa, *Edvard Munch. Theme and Variation*. Toim. Klaus Albrecht Schröder & Antonia Hoerschelmann, Albertina:

Hatje Cantz, 54; Gilman, Claire 2006, "Catalogue of Plates", Teoksessa, *Edvard Munch: The Modern Life of the Soul*. Toim. Kynaston McShine. New York: The Museum of Modern Art, 212.

[78] Tulkinnassa on kosketuskohtia W. J. T. Mitchelin ajatuksiin mielikuvien evoluutiosta. Ks. esim. Kuuva, Sari (2016). "Metabolism of Visual Symbols: Case Madonna". *International Journal of the Image*, Vol 7., issue 2. Mitchell, W. J. T. 2005. *What do Pictures Want?* Chicago, London: The University of Chicago Press.

[79] Ks. esim. Cordulack 2002, 63.

[80] "Det er dumt at benægte [...] sjælens tilstedeværelse – Man kan jo ikke benægte livsspirens exi[s]tense/[...] Man må trå på udødelighed – forså – vidt som at man kan påstå at [...] livsspiren – livsånden alligevel må exi[s]tere efter legemets død – Denne evne – til at holde et legeme sammen – at bringe stoffene i udvikling – livsånden hvor blir den af –/Intet forgår – man har intet exemper derpå i naturen –/Legemet som dør – forsvinder ikke – stoffene går fra hverande – omsættes – [...] De mystiske vil altid exi[s]tere – blir jo mere det opdages – jo mere vil det bli af uforklarlige ting – [...] (Munch [Nizza, 8.1.1892], The Munch Museum Archives, Litterære dagbøger, "Fiolett bok", MM T 2760, Bl. 54r–55r; Ks. myös Heller 1984, 230.)