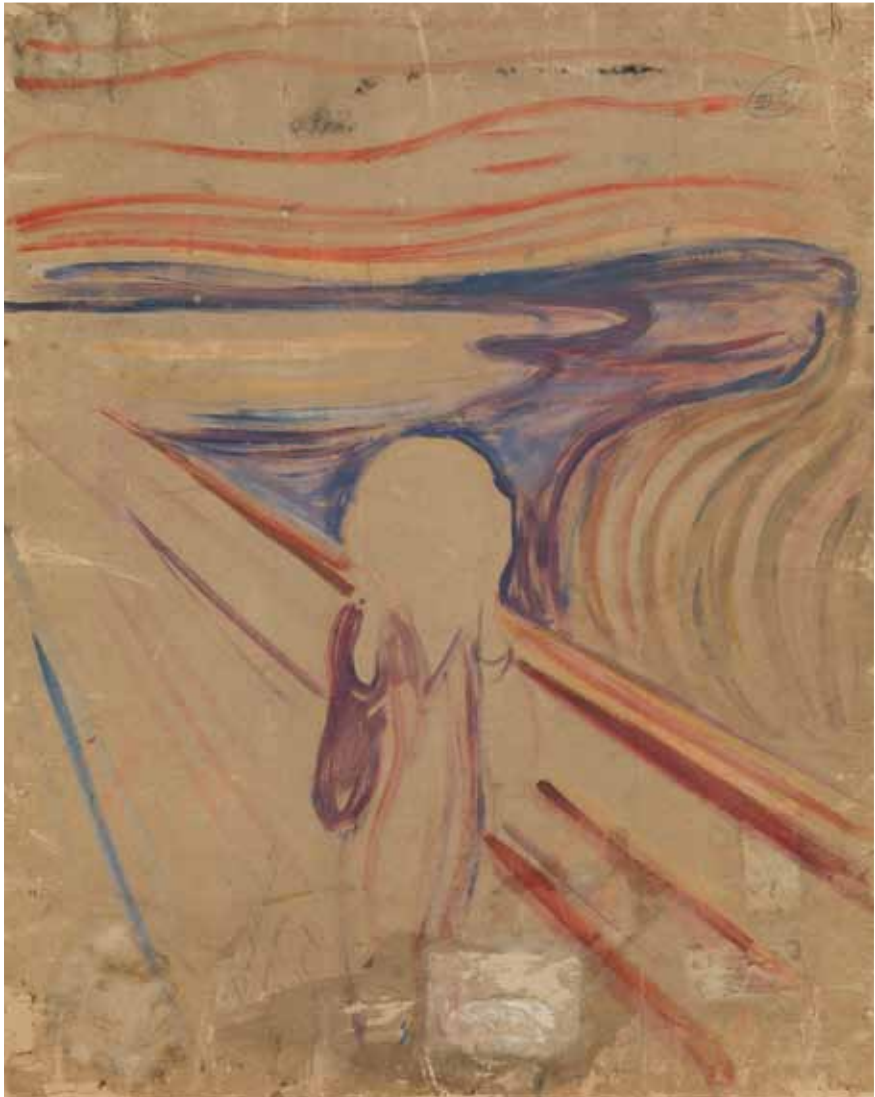


**Poul Erik Tøjner  
Bjarne Riiser Gundersen**

# **Skrik**

Historien om et billede

**press**



*Skrik* (skisse – bakside), 1893  
91 cm x 73,5 cm  
Olje, tempera, og pastell på kartong  
Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo



# Forord

---

Edvard Munchs *Skrik* er Nordens *Mona Lisa*. Det er nesten like berømt og mystisk som Leonardos flertydige kvinneportrett, og har siden fødselen blitt satt i omløp og sirkulert i en grad som ville gjort vanlige ting fullstendig nedslitt. Det har til og med – også her finnes berøringspunkter med *La Gioconda* – vært på flere ufrivillige reiser, ikke til andre museer, men til mer lys-sky destinasjoner, etter to tyverier i 1994 og 2004. Men på ett vesentlig punkt skiller det seg fra *Mona Lisa: Skrik* foreligger i flere versjoner, et faktum som likevel ikke påvirker verkets globale posisjon. *Skrik* er *Skrik*.

Men hva er egentlig *Skrik*? Er det en idé? Er det en tekst oversatt til bilde? Er det et karrieremessig særdeles vellykket grep fra en maler som siktet mot størst mulig berømmelse? Er det et bevrende autentisk uttrykk for en forpint kunstnersjel, eller er det en retorisk gest, bevisst til fingerspissene om virkemidler og visuell kommunikasjon?

I dag reiser du og vi og alle andre innom museer og Munch-utstillinger for å forsikre oss om at *Skrik* er *Skrik* – vi har jo alle sett bildet på forhånd,

som reproduksjon. Kan vi overhodet oppleve dette verket som noe annet enn for lengst fastlagt, formidlet, brukt og misbrukt i enhver tenkelig kulturindustri tjeneste? Kan man ha et forhold til Munchs *Skrik*? Kan man få et?

Et av målene med denne boken er å gjenvinne bildets historiske og kunstneriske nyanserikdom: å redde *Skrik* fra verkets egen kvelende berømmelse. Vi har satt som felles oppgave å skrive historien om *Skrik* både fra et kulturhistorisk og journalistisk perspektiv, kapitler som bygger på et stort antall kilder om dette forunderlige motivet og dets mangefasettede virkningshistorie. Vi skylder Munch-museets bibliotek, som har gjort mye av bakgrunns materialet tilgjengelig for oss, en stor takk. I tillegg nærmer vi oss *Skrik* fra en fortolkende og essayistisk vinkel, som bygger på en mangeårig beskjeftigelse med og fascinasjon for Munchs verk.

*Skrik* har hatt en forbausende evne til å sette verden rundt seg i spill, fra obskure psykologer til brutale kriminelle. Stråleglansen fra verket – selv om det er lite som fysisk objekt – står og vibrerer, og disse vibrasjonene har vi forsøkt å forfølge, kartlegge og utlegge i alle de retningene det har tatt oss. Resultatet er en montasje av en bok, som handler om sofistikerte tyverier og væpnede ran, om kunstmarked og kulturindustri, om det estetiske objektets skjebne i en verden av kommunikasjon og reproduksjon, om den personlige erfaringens merkelige nullpunkt overfor det språket eller bildespråket vi alle er henvist til å formulere oss i. Og om – ikke å forglemme – Edvard Munch.

Boken prøver å ha et kritisk blikk på Munch og alle de lagene av myter som ligger rundt hans karismatiske ikon, et blikk som bygger på vår egen samtids premisser, men som også bæres oppe av dyp respekt for kunstneren Edvard Munch. Makeløs mann.

Poul Erik Tøjner og Bjarne Riiser Gundersen





*The Scream* (sketch), 1893

# Ikon og fetisj

---

NORDENS MONA LISA SMILER IKKE. Og det er ikke så mye å le av heller. Verken i Edvard Munchs samlede produksjon – av ett tusen sju hundre og åttini malerier er det færre enn tjue hvor noen ser glad ut – eller da vi i 2008 står i den bombesikre kjelleren under Munch-museet i Oslo og ser på *Skrik*. Det har vært stjålet under stor og banal dramatikkk – noen gikk inn og løftet det ned fra veggen, bar det ut i bilen og kjørte av gårde med det – og på sett og vis er det noe trygt ved at enkle handlinger fremdeles har en plass i vår hyperkomplekse, moderne verden. Som å hente noe man glemte på hytta.

Men nå er det på plass igjen. Heldigvis. Frem og tilbake er like langt. Og likevel. Det ligger uten glass og ramme på et lite bord med hjul og puster ut. Jeg tar meg i å tenke på Andres Serranos fotografier fra likhuset, kropper uten sjel med en liten papirlapp om stortåa. For det er ikke mye psykodrama over bildet der det ligger; man får helt vondt av det, av alt det har måttet bære på sine skuldre i alle år. Det ydmyke uttrykket synes plutselig å være i slekt med kirkens relikvier, hvor den messianske fyllden av og til fremstår omvendt proporsjonal med størrelsen på splinten fra korset. Det *er* virkelig et bitte lite bilde – hvordan



kan det ha skapt så stor oppstandelse, er det lett å tenke. Men vi vet det jo. Liten tue kan velte stort lass.

Kan man faktisk komme for nær et bilde? Er det rettsmedisinerens kalde kynisme som har besatt blikket mitt? Forsvinner fascinasjonen i møtet med legenden? Ordinære museumsbesøkende tenker neppe slik, de er vant til å bli holdt litt på avstand. Og derfor tenker ofte publikum at man aldri i livet må gå for nær, at den *egentlige* opplevelsen av kunst ligger et annet og mer privilegert sted enn innenfor rammene, verkets så vel som institusjonens. Et annet sted, *behind the scenes*, sammen med kunstneren, den gang og ikke nå.

Men kanskje *kan* man komme for nær et bilde – her i kjelleren opplever man i hvert fall Munch *unplugged*. Noen har dratt ut stikkontakten. Og ordet *unplugged* er velvalgt, for er det noe *Skrik* på alle vis er, så er det et *soundtrack*. Bildet handler om lyd, og har alltid gitt gjenlyd som et angstens ikon i vår moderne ende av verdenshistorien.

Det er imidlertid helt stille i den bombesikre kjelleren under Munch-museet, og vi bøyer oss igjen over maleriet, som leger fra en annen planet, og ser hvor ynkelig det faktisk ser ut. Det er medtatt – og da tenker jeg ikke på det at konservatorene med kirurgisk presisjon har løftet hundrevis av bitte små glassplinter ut av overflaten (glasset gikk i stykker under tyveriet). Det godt synlige området med fukt nederst i venstre hjørne er langt verre. Det ser ut som om maleriet har stått ute i snøen og trukket inn vann som en annen svamp.

Men gjør det egentlig noe? Jeg tenker på en episode for mange år siden, da Joseph Beuys besøkte Louisiana Museum of Modern Art i Humlebæk. Han oppdaget at alle transportene og flyttingene hadde satt skyggeaktige, men umiskjennelige spor i en av Yves Kleins monokromer i bladgull – et hovedverk i Louisianas samling – og uttrykte glede over å kunne se også denne delen av verkets resepsjon – i verket! Og Munch selv, hva ville han ha sagt? Han som i sine siste år hadde for vane å henge

bildene sine i epletrærne for å se om de kunne stå imot naturen – det vil si: bli en del av den.

Tyveriet, ikke bare av Munch-museets *Skrik*, men også av Nasjonalgalleriets *Skrik* noen år tilbake – en enkel stige opp mot vinduet, inn og ut igjen – er slik sett en del av bildets akkumulerte dramatik. Kapitlet om tyveriet er ikke fortalt ferdig ennå, likevel kan også det føyes inn i verkets epos. Forverket handler om deg. Og det vil det fortsette å gjøre. Det tilhører alle som stiller seg foran det, og derfor kan det ikke tilhøre noen. Kanskje er det altså ikke bare det at skandinaver ikke har kriminelt format til å selge kunstverket videre til narkobaroner i fjerne stater, som forklarer at bildet bare er blitt solgt tilbake til norsk politi – fremdeles på uoppklart vis – som så har hengt det opp igjen. *It can check out anytime, but it can never leave.* Eller bør man heller snu metaforen om *Skriks* ekko på hodet? Ja, det bør man: *It can leave anytime, but it can never check out ...*

Fire år senere står jeg hos Sotheby's i New Bond Street. Det er mer stil over sakene her enn i Munch-museets konservatorkrypt. Til gjengjeld er det ingen risiko for å komme for nær bildet. Den eneste versjonen av *Skrik* i privat eie er på forhåndsvising for å fyre opp under prisanslaget. Og avstanden varmer. Det er de siste meterne frem til kunstverket som koster en halv milliard. Man føres inn i litt av en labyrint, inn i mørket, flankert av sikkerhetsfolk bevæpnet med ørebøyle – morsomt å tenke på siden dette dreier seg om et skrik – og plutselig ser man bildet henge der på en endevegg bak en snor. Man står akkurat så langt unna at man ikke får med seg alle detaljene, men må kjøpe den innbundne katalogen i rødt med en detalj fra *Skrik* preget på omslaget. Jeg står der i tjue minutter og tar notater på iPhone min. Rundt meg står mennesker som på hver sin måte er en mulig inngang til dette ikonet. Felles for de hviskende kommentarene er størrelsen på bildet. Eller rettere sagt mangelen på det. For bildet er blitt så 'stort' at det har vansker med å leve opp

til seg selv; det er og blir en liten tass. Og likevel blir det reddet av gongongen – det vet vi jo – den dagen hammeren faller i New York og en eller annen potentat på parnasset kan ta med seg trofeet hjem slik at det kan samle krefter til neste salgsreise.

Er det ikke slik at *Skrik* for lengst er blitt så etablert i vår bevissthet, i vår tradisjon, i vår kulturindustri, at vi ikke lenger behøver originalen for å forholde oss til ytringen, til budskapet i bildet, uansett hvor gåtefullt og umulig å tolke det måtte være? Er det ikke slik at virkningshistorien har lagt så mye til, dynget *Skrik så mye ned*, sirkulert og resirkulert bildet nærmest som et verdensomspennende ideogram, at det står helt klart for vårt indre blikk før vi overhodet ser den såkalte originalen? Og det er jo også slik at vi faktisk ikke kan snakke om en original hos Munch på verknivå. For det første rommer *Skrik* ine egne motiviske prologer og epiloger; de ligger som konsentriske sirkler rundt det vi kaller det egentlige motivet. For det andre argumenterer Munch selv mot anklagene om hans utbredte kopiering ved å vise til originalitet som idé snarere enn som verk.

Hvis motivet er godt nok, det vil si sterkt nok, det vil si sant nok, er det ikke uttømt med én enkelt realisering, der realiseringen forholder seg til ideen slik fremføringen av et musikkstykke forholder seg til et partitur. Ideen er som et partitur og kan realiseres i verk etter verk. Og slik vi i dag ikke har Beethovens femte symfoni oppbevart som en annen standardmeter i platina-iridium, trenger vi kanskje heller ikke annet enn et bilde av bildet for å bli minnet om ideen *Skrik*. Dette er den ytterste konsekvens av Munchs kopiering. Kopiene hans henleder oppmerksomheten på forutsetningen for at noe blir realisert: at det finnes noe ideelt å forholde seg til. Og det ideelle er ikke primalskriket på lerretet, det ideelle er *Skrik* som motiv. *Skrik* som idé.

To nesten diametrale begreper møtes i denne virtuelle diskusjonen, nemlig *Skrik* som ikon og *Skrik* som fetisj. *Skrik* som ikon er *Skriks* seiersgang verden over, som motiv, som idé, som

fortelling, som stunt, som spøk, som grep. En kommunikativ kunstner som Munch kan ikke nå *høyere*; det er internett før internett, det er et svevende tegn, det er Den Hellige Ånd, av og til i olje *på* lerret, så som pastell, deretter som oppblåsbar dukke.

Ikonisiteten har sitt motstykke i *Skrik* som fetisj. Fetisjen kan man eie og dyrke som kunsthistoriker og konservator og samler, man kan undersøke den, se på pappkvaliteten og den molekylære strukturen til den kadmiumgule fargen, man kan krangle om dateringen av den, man kan låne den ut til andre museer hvis man vil, selge den hvis man kan – og stjele den hvis muligheten byr seg.

Ikonet og fetisjen speiler på sitt tragisk-ironiske vis Munchs skjebne som kunstner. Først var han avantgardist og holdt på med underlige ting nede i Europa. Kunsten hans ble et ikon for en ny tid; folk gjenkjente en Munch når de så en. Siden vendte han hjem og ble en gammel fetisj *på Ekely*; en det bare finnes én av, full av magi. Heldigvis så full av magi at han bestandig lot ikonisiteten undergrave fetisjismen. I bilde etter bilde gjentok han sine enestående oppdagelser og bygget dermed opp sitt oeuvre – sin samlede produksjon – ved på sett og vis å bryte ned enkeltverkene. Ikonisiteten tilintetgjør fetisjismen.

Dette er en bildepraksis som i siste instans er ikonoklastisk, billedstormende; den verdsetter og tror mer på ideene bak bildene enn selve bildene. Umiddelbart høres dette ut som gammelmodig platonsk idealisme, men egentlig kan man like gjerne tolke historien som noe som peker fremover: Som en annen konseptkunstner innhenter Munch en høymodernistisk Jackson Pollock. Pollocks verker kan ikke oppbevares som idé, men er helt og holdent innbegrepet av utfoldelse i tid og rom *på* lerret. Munch foregriper dermed det visuelle cyberspace, som setter dagsorden for dagens øyne. Godt gjort.



*The Scream* (scetch), 1893  
Oil, tempera, and pastel on cardboard  
The Munch Museum, Oslo

# 1

# Skrik forsvinner

GATENE RUNDT MUNCH-MUSEET i Oslo lå tomme og søndagsstille, men bak inngangsdørene hadde salene så smått begynt å fylles. Formiddagen 22. august 2004 kunne de besøkende velge mellom to utstillinger. Den ene var en presentasjon av samspillet mellom Edvard Munch og den norske skulptøren Gustav Vigeland, to gudbenådede kunstnere og romslige egoer som gjennom store deler av livet opprettholdt en nær, men også intenst konkurrerende forbindelse. Den andre utstillingen, som fylte størstedelen av salene, var en klassisk sommeropphenging beregnet på turister og førstegangsbesøkende. Et kronologisk utvalg fra museets samling presenterte den turbulente, men også seierrike reisen som var Edvard Munchs karriere, fra hans første, forsiktig impresjonistiske studier i begynnelsen av 1880-årene til de bekjennende selvportrettene og bredbeinte monumental-maleriene som preget siste del av livet hans.

Én av dem som sirkulerte de teppebelagte utstillingslokalene, var Christina Vassiliou fra New Jersey i USA. Edvard Munch var den direkte årsaken til at 26-åringen nå befant seg i Norge. Etter å ha avlagt jussekamen ved Rutgers University i hjemstaten, hadde Vassiliou fått med seg

sin mor på en kombinert belønnings- og pilegrimstur. Målet var endelig å få se maleriet som hadde fascinert henne så lenge, bildet hun allerede eide et uoverskuelig antall reproduksjoner av, hengt opp på ulike steder i huset hjemme. Nå, i salen som rommet Edvard Munchs produksjon fra 1890-årene, sto den unge juristen omsider foran originalen – hvis «original» da er riktig ord å bruke når det gjelder en kunstner som Munch, som gjennom et langt liv ustanselig produserte nye, mer eller mindre like versjoner av sine egne bilder.

Vassiliou falt inn i fascinert, jetlag-preget kontemplasjon, men ble vekket til liv da noen nær henne plutselig ropte «Gun!». Idet hun så opp, fikk hun øye på to menn i hettejakker og mørke finlandshetter som kom stormende inn i lokalet, en av dem med en tung, blank pistol av typen Smith & Wesson 357 Magnum i hånden.

Beskrivelsene av det som fulgte, varierer. Flere øyenvitner hevder at den ene av de to gjerningsmennene rettet pistolen mot hodet til en kvinnelig vakt og ropte «Legg deg ned!» på norsk, før han viftet med våpenet i retning av noen forskremte besøkende. Senere skulle ranerne irritere seg over disse fremstillingene. De hadde jo nettopp bestrebet seg på ikke å true noen med våpen, slik de husket det, med unntak av en mannlig vakt som fikk seg et slag med pistolskjeftet da han prøvde å hindre dem på vei inn i museet. Ja, de hadde til og med tatt seg bryet med å berolige noen amerikanske turister, som i pakt med 11. september-epokens fortolkningsparadigme hadde oppfattet det væpnede inntoget som et terroranslag. «Ta det rolig, det er bare et ran,» trøstet de to bak finlandshettene.

De neste minuttene hendelsesforløp er de involverte mer samstemte om. Mens den mørkkledde raneren – han med våpenet – holdt vakt, la mannen i lys hettejakke ut på en oppskjørtet løpetur gjennom museet. Til slutt, da han hadde sprunget i sirkel gjennom utstillingslokalene og nesten var tilbake ved utgangspunktet igjen, stanset han ved en utgave av *Madonna*, den tvetydige, tilbakelente kvinneskikkelsen Munch malte fem eller seks ulike versjoner av i løpet av en kort periode i 1890-årene. Han røsket i bildet til det ga etter – de tynne vairene som festet lerretet til veggen, gjorde ikke jobben spesielt vanskelig. Deretter fortsatte han å slå maleriet hardt mot en benk, tilsynelatende for å få rammen til å løsne.

Like etterpå snudde mannen seg og gikk bort til det eneste verket i samlingen som kunne trumfe *Madonna* når det gjaldt kunsthistorisk anerkjennelse, popkulturelt gjennomslag og antall reproduserte plakativsjoner på tenåringsrom verden over. Da han dro bildet ned fra veggen, sto Christina Vassiliou ennå rett ved siden av maleriet hun hadde reist flere tusen kilometer for å se: det seismologisk gyngende motivet som første gang det ble utstilt hadde tittelen *Fortvilelse*, men som siden nesten alltid er blitt kalt *Skrik*. «Jeg vil aldri glemme de blå øynene hans», uttalte hun senere i en patosfylt featurereportasje i magasinet *Playboy*, én av utallige slike artikler som skulle trykkes i de neste ukene og månedene.<sup>1</sup>

«Henteraneren», som avisene raskt døpte mannen som hentet bildene ned fra veggen, ga et av maleriene til sin bevæpnede kollega, før de sprang gjennom foajeen og ut til en ventende bil, der en blåkledd sjåfør sto klar med åpen bagasjeromsluke. En østerriksk turist på vei til Munch-museet dokumenterte løpeturen med kameraet sitt – noe annet kunne man ikke ventet i den digitale bilproduksjonens tidsalder. Deretter forsvant den svarte stasjonsvognen ned Tøyengate i retning Oslo sentrum, med et av verdens mest berømte og lettest gjenkjennelige malerier liggende og slenge i bagasjerommet. Mer enn én aviskommentator skulle de neste dagene påpeke hvordan bildets forvridde, oppspærrede ansikt matchet den sjokkerte situasjonen perfekt.

«Klønete ranere gjorde tiårets kupp», lød forsiden av *Dagbladet* dagen etter den væpnede aksjonen. Nyheten om tyveriet hadde da gått verden over i et døgn, fra CNN og *The New York Times* til *Sydney Morning Herald* og sørafrikanske nettaviser – en global oppstandelse nordmenn flest ikke unnlot å registrere med en viss stolthet.

Den norske tabloidavisen påpekte i sin reportasje at gjerningsmennene neppe hadde visst hvor bildene hang på forhånd, at de hadde mistet maleriene i bakken på vei ut til bilen og at de hadde kollidert i en glassdør på vei inn i museet, fordi de tok feil av hvilken vei den svingte. På dette tidspunktet visste ingen av journalistene at gjerningsmennes tabeliste egentlig var enda mer omfattende. Først ved tredje forsøk hadde



ranerne lyktes i å komme unna med to av den moderne bildekunstens høyest verdsatte malerier.

Første gang planen skulle iverksettes, hadde løs mage hos én av deltagerne gjort at prosjektet ble avblåst og utsatt på ubestemt tid. Neste gang oppdraget skulle utføres, hadde to av dem møtt opp på forskjellige gatehjørner – en misforståelse av den typen man ser i stumfilmer og revyfarser. Der ble de stående og vente i flere timer før de ga opp og gikk hvert til sitt, forvirrede og frustrerte.

Når de til slutt hadde klart å møtes til avtalt tid og på planlagt sted, viste det seg at de hadde glemt avbitertangen, strengt tatt det eneste verktøyet de virkelig trengte for å hente det de hadde kommet for. I tillegg hadde ranerne tatt feil av museets åpningstid. Planen var å storme inn bare noen minutter etter at dørene åpnet, mens lokalet ennå var tomt. Isteden ankom de til museet én time senere, etter at Oslos kunstinteresserte sommerturister hadde gjort unna morgenkaffen og tilbakelagt reisen til Tøyen.

Inntrykket av kriminell profesjonalitet ble ikke styrket av at de tre gjerningsmennene bokstavelig talt hadde strødd rundt seg med spor under flukten. I timene etter aksjonen fant politi og forbigående små og store rammebiter fra Munch-maleriene spredt rundt omkring i gatene på Tøyen – ranerne hadde kastet dem ut av bilvinduet mens de kjørte, sannsynligvis fordi de fryktet at rammene skulle inneholde skjulte radio-sendere. Kjeden av forgylte trebiter ledet etterforskerne til en tennisklubb på Sinsen noen minutters kjøretur fra museet, der fluktbilen – en svart Audi A6 – var blitt etterlatt.

Politiinspektør Iver Stensrud, den flegmatiske totningen som fikk i oppgave å lede jakten på de mystiske gjerningsmennene, svarte på avisenes fremstilling med en lakonisk tørrhet som i løpet av den lange etterforskningen skulle bli et slags varemerke. «Jeg ser at noen spekulerer i at ranerne er amatører,» sa Stensrud, «men registrerer at de fikk med seg det de var ute etter og kom seg unna med utbyttet.»<sup>2</sup>

I en situasjon preget av forvirring og usikkerhet gjorde andre gjengangere i den norske offentligheten som de pleier: De holdt seg til det trygge og inntok sine faste roller i den forhåndsprogrammerte dramaturgien. Opposisjonspolitikeren Carl I. Hagen antydte at ranet dypest sett

var regjeringspartienes skyld, fordi de hadde unnlatt å bevilge nok penger til kampen mot organisert kriminalitet. Forfatteren Ketil Bjørnstad, mannen bak en mye omtalt biografisk roman om Munch, mente på sin side at tyveriet gjenspeilet den slette behandlingen kunstneren selv fikk her i landet mens han levde, som om samtlige nordmenn – både før og nå – var kollektivt medskyldige i ranet.<sup>3</sup>

Den kristne avisen Vårt Land trykket artikler om kriminelles anger og sjelsliv, mens konseptkunstnere og kulturkommentatorer kappet om mikrofontid for å påpeke hvordan tyveriet av *Skrik* og *Madonna* kunne ses som et kunstverk i seg selv, som med sin skandaløse kraft kanskje til og med overgikk Munchs malerier.<sup>4</sup> Rundt om i Norge fulgte de mange lokalavisene opp med å ringe sine museer, for å høre hvordan det *egentlig* sto til med sikkerheten. «Det kunne skjedd her», uttalte lederen ved Nordnorsk Kunstmuseum dramatisk til avisen Nordlys, mens Solveig Myhren, guide ved Holmsbu bildegalleri i Hurum, slo fast at det lille galleriet nok var like utsatt for væpnede trusler som Munch-museet inne i hovedstaden.<sup>5</sup> «Hvor trygt står egentlig de rosemalte støvlene i Kunstbanken i Hamar?» spurte Hamar Dagblad alvorlig.<sup>6</sup>

Samtidig utlovet det kulørte ukebladet Se og Hør en dusør på 100 000 kroner for opplysninger som bidro til å få bildene tilbake. Ikke så rart, egentlig: *Skrik*-ranerne hadde jo stukket avgårde med Norges utvilsomt største internasjonale kjendis. Og mens lederskribenter og museumsansatte snakket med dyp stemme om det umistelige tapet av vår felles arv, så Wilbur C. Falck, tidligere sikkerhetssjef ved Getty-museet i Los Angeles, lysere på situasjonen. «Kommer *Skrik* til rette, vil det skape en helt unik mulighet for Norge og nordmenn til å markedsføre seg ute i Norden», uttalte Falck til VG tre dager etter at bildet ble borte. «Nå tar jeg begivenhetene på forskudd, men jeg tror dette kan snus til noe veldig positivt.»

Da den 80-årige Edvard Munch døde 23. januar 1944, i den avsluttende fasen av krigen som hadde preget verdens liv de siste fire årene, var det allerede flere år siden han hadde nedtegnet testamentet sitt. Der donerte kunstneren 100 000 kroner og 100 valgfrie grafiske blad til sin yngre søster Inger, den eneste gjenlevende av de fem Munch-søsknene. Han ga

en større pengesum til niesen Andrea og nesten like mye til et fond for trengende kunstneres etterlatte. Resten - «etterlatte kunstverker, tegninger, tresnitt, litografier, raderinger, samt treplater til tresnitt, litografiske stener, samt graverede kobberplater» - gikk til Oslo kommune, byen der maleren hadde vokst opp og skaffet seg et navn, men også stedet hvor han var blitt utskjelt, latterliggjort og - i hvert fall slik han selv så det - forfulgt.<sup>7</sup>

På dette tidspunktet, i midten av 1940-årene, var imidlertid den norske hovedstadens ambivalens overfor Munch et tilbakelagt stadium. Særvingen som var bosatt på Ekely utenfor byen, hadde allerede i flere tiår hatt status som landets mest berømte bildekunstner. Derfor var det bare naturlig at tanken om et Munch-museum hadde versert i avisene en god stund, iblant også konkretisert i enkelte arkitekttegnede skisser. Etter malerens testamentariske gave til byen ble spørsmålet om en egen institusjon viet Munchs kunst enda mer akutt, uten at fremdriften i planene ble så mye bedre av den grunn.

De robuste skulpturene til Munchs kollega og rival Gustav Vigeland hadde allerede blitt tildelt et enormt parkområde og et tilstøtende museum på Oslos vestkant, i byens mer distingverte strøk. De fleste var enige om at Edvard Munchs malerier ikke fortjente noen mindre ære. Spørsmålet var bare hvor de skulle plasseres, i en raskt ekspanderende hovedstad hvor man stadig kjempet nye slag om byens geografiske og ideologiske identitet.

Innflytelsesrike aktører som Johan H. Langaard, direktør for den nyopprettede etaten Oslo kommunes kunstsamlinger, mente at «det ideelle Munch-museum» skulle ligge på Frogner, ansikt til ansikt med nettopp Vigelandsmuseet. Slik ville de to kunstneres kiving blitt institusjonalisert i mur og betong for all fremtid, en konsekvens som kanskje eller kanskje ikke hadde streift Langaard og hans støttespillere. Andre argumenterte for mer prosaiske lokaliseringer: noen luftige grøntområder i Torshovdalen, en forlatt tomt som tidligere hadde huset Foss bryggeri på Grünerløkka, et stort sandtak i Trondheimsveien i nærheten av Carl Berners plass.<sup>8</sup>

Etter hvert ble oppmerksomheten rettet mot Tøyen på Oslos østkant, et tidligere forstadsområde som i tiårene etter krigen ble rustet opp med den hardhendte optimismen som var blant epokens fremste karaktertrekk. Begrunnelsen var ikke minst sosialpolitisk: Å plassere internasjonalt anerkjente kunstsatter i et arbeiderstrøk var en perfekt symbolhandling for det sosialdemokratiske regimet i etterkrigstidens Norge. 29. mai 1963, akkurat i tide til hundreårsjubileet for malerens fødsel, åpnet det nye Munch-museet, i et nøkternt, fornuftig bygg som allerede fra fødselen av var vanskelig å elske.

«Man går fra tegning til tegning, fra planløsning til planløsning – over alt den samme engstelige, veloppdragne modernisme,» oppsummerte Øystein Parmann i Morgenbladet etter arkitektkonkurransen for museet i 1954.

Man skal forme en bygning, en ramme for Edvard Munchs kunst, og man tegner isteden margarinfabrikker, forskningsinstitutter, monteringshaller og varemesseboder, alt sammen like rettvinklet og tørt. La gå at førstepremien er det beste blant dem, det virker allikevel svært ordinært.<sup>9</sup>

Slik hadde det seg at Munchs innstendige, konfronterende malerier i mer enn 50 år hadde levd en tilbaketrukket institusjonell tilværelse i et begivenhetsfattig boligstrøk på Oslos østkant. Nå, etter det oppsiktsvekkende tyveriet av *Skrik* og *Madonna*, hadde ledelsen ved den munchske margarinfabrikken plutselig havnet i sentrum for verdens oppmerksomhet på en måte de likte dårlig.

Allerede dagen etter ranet ble det kjent at verken *Skrik* eller *Madonna* var forsikret mot tyveri, ifølge de ansvarlige fordi bildene var så verdifulle at forsikringspremien uansett ville blitt for høy. Kritikken mot institusjonen ble ikke mindre da man fikk vite at museet flere måneder tidligere hadde mottatt betydelige ekstrabevilgninger for å bedre sikkerheten.<sup>10</sup> Pengene skulle blant annet gå til leie av nye overvåkningskameraer, men var ennå ikke tatt i bruk. Da bildene fra museets eksisterende kameraer

ble offentliggjort, så man raskt at kvaliteten var for dårlig til å hjelpe noe særlig i identifiseringen av ranerne.

I tillegg kom diskusjonen om hvordan de stjalne maleriene var hengt opp. Burde ikke to mesterverk, som i ulike avisartikler ble verdsatt til alt fra 100 millioner til nærmere én milliard kroner, ha en mer solid forankring enn en sped ståltråd? Og burde det ikke finnes sperrer som gjorde passasjen inn til bildene noe mer komplisert? Aftenposten konstaterte at å stjele bilder fra Munch-museet var «nesten like lett som å rane en kiosk». Den alltid like lettantennelige stortingsrepresentanten Ulf Erik Knudsen fra det høyreopposisjonelle Fremskrittspartiet mente på sin side at institusjonens ledelse hadde utvist «grov inkompetanse».<sup>11</sup>

Museets pressede leder Gunnar Sørensen repliserte at det snart bare var ranerne som ikke hadde fått stempelet *skyldig* i denne saken, men forsøkte likevel å svare på angrepene i intervju etter intervju. Anbudsprosessen for nye kameraer var i gang, men dessverre ikke fullført. Hvis bildene var for godt festet i veggen, ville det være en fare ved en eventuell brann. Flyplassaktige sikkerhetsforanstaltninger ville forringe kunstopplevelsen så mye at de ikke var ønskelige.

Sørensen brukte også mediene til å komme i kontakt med de maskekleddede, forsvunne gjerningsmennene. Han ba dem pent om å behandle bildene så forsiktig de kunne, en maktesløs oppfordring som flere steder ble gjengitt med et dårlig skjult flir. Sørensens overordnede, Lise Mjøs i Oslo kommunes kulturetat, tok enda hardere i. Ifølge henne var maleriene så skjøre og verdensfremmede skapninger at de måtte behandles som nyfødte barn.<sup>12</sup>

To grunnleggende spørsmål overdøvet så vidt kritikken mot Munch-museets direktører. Hvem i all verden sto bak det sensasjonelle tyveriet? Og hva kunne motivet være for å stjele bilder som ifølge nesten samtlige eksperter var så godt som uomsettelige?

Den mest nærliggende tanken var å betrakte bildene som gisler. Munchs skrekkinngytende scene måtte ha blitt gjenstand for den mer bekvemme underdisiplinen av kidnapping som på engelsk har fått navnet *artnapping*, og nå var det bare et spørsmål om tid før kravet om løsepenge ble stilt.

En annen gjengangerteori i forbindelse med spektakulære kunsttyverier dukket også raskt opp, både i norske og utenlandske aviser. Hypotesen handlet om den eksentriske, hemmelighetsfulle kunstskeren som blir så besatt av sublimert begjær at han bare *må* ha et bestemt verk i sin private kjeller. «I det internasjonale kriminelle miljøet finnes ekstremt rike mennesker som kan tenkes å ha hemmelige utstillinger de hygger seg med å vise frem til sine kriminelle venner», uttalte for eksempel Henrik Bjerre ved Statens Museum for Kunst i København (han var på ingen måte alene om å mane frem lignende bilder).<sup>13</sup> «Man kan godt forestille seg at en av disse i nær fremtid vil vise frem *Skrik* og si: 'Det her fikk jeg fikset fra Oslo'»

På et kontor i London fulgte Charley Hill nyhetsrapportene fra Norge med interesse. Hill hadde tidligere jobbet som sjefsetterforsker ved Scotland Yards seksjon for kunstkriminalitet, og spilte en avgjørende rolle da Nasjonalgalleriets versjon av *Skrik* kom til rette noen måneder etter et nattlig tyveri i 1994. Etterforskeren avfeide spekulasjonene om den skrudde samleren som tøv – et slikt scenario hadde simpelthen ikke inntruffet i løpet av kunstkriminalitetens historie. Isteden lanserte Hill andre eksotiske potensielle gjerningsmenn. Han mente det kunne dreie seg om kriminelle elementer fra Balkan, som i ruinene etter Jugoslavias sammenbrudd hadde begynt å føye kunsttyverier til sin tradisjonelle cocktail av vinningskriminalitet og narkotikatrafikk.<sup>14</sup>

Charley Hills tese kolliderte imidlertid med Dagbladets kilder i Oslos underverden, som i dagene etter ranet lanserte en forlokkende teori om at aksjonen var bestilt av en velstående utlending med base i Dubai, og at transaksjonen var formidlet av en norsk finansmann med bånd til samme by. Heldigvis kunne klarsynte Grete Sandvoll Wenstrøm, intervjuet i *Se og Hør*, rydde opp i forvirringen. Hun fikk nemlig inn ganske detaljerte fornemmelser: To av ranerne var mørkhudede og hadde en forbindelse til Sudan eller Marokko; én av de tre hadde tilknytning til en kvinne som hadde deltatt i en Frøken Norge-konkurranse; bildene befant seg i nå nærheten av en jernbanelinje hvor man fraktet malm eller noe lignende, men deres endelige destinasjon lå i Tyskland. «Heldigvis kan jeg også se at tyvene blir pågrepet til slutt», sa Wenstrøm.<sup>15</sup>

Allerede dagen etter tyveriet lanserte enkelte norske og utenlandske aviser en mer alvorlig hypotese. Der ble forsvinningsnummeret på Tøyen koblet til en spesielt brutal hendelse som hadde gjort dypt inntrykk på hele Norge noen måneder i forveien.<sup>16</sup>

Den gangen var det ikke snakk om to brumlebasser med finlandshetter og pistol, men om elleve menn i hjelmer og skuddsikre vester, utstyrt med Kalashnikov- og AG3-geværer. Om morgenen 5. april 2004 gikk denne kvasikommandogruppen til aksjon mot tellesentralen til Norsk Kontantservice i Stavanger sentrum, etter først å ha parkert en brennende lastebil i oppkjørselen til den lokale politistasjonen for å avlede oppmerksomheten. Da ranerne forlot Nokas-bygningen 19 minutter senere, hadde de med seg over 57 millioner kroner i utbytte. I mellomtiden hadde de vært involvert i flere skuddvekslinger med politiet i gatene rundt Stavangers domkirkeplass. Politiførstebetjent Arne Sigve Klungland ble truffet i hodet av et av skuddene, og døde kort tid senere.

Nokas-ranets kompromissløse voldsbruk var sjokkerende, men kom som en logisk konsekvens av utviklingen i norsk kriminalitet. Siden midten av 1990-årene hadde en lang rekke banker og verditransporter blitt utsatt for en serie stadig grovere ran. Den foreløpig siste aksjonen hadde vært et brutalt anslag mot Postens brevsenter i Oslo sentrum i 2003, med et hendelsesforløp som på flere avgjørende punkter lignet kuppet i Stavanger.

Drapet på en politimann var den røde kluten som omsider fikk offentligheten og ordensmakten til å reagere, og på det tidspunktet *Skrik* og *Madonna* ble borte fra Munch-museet, var allerede fem av de tolv mistenkte Nokas-ranerne arrestert. Den antatte hovedmannen, 28-årige David Aleksander Toska fra Bergen, var imidlertid ennå på rømmen, sannsynligvis et sted i Sør-Europa.

En egen, nærmest intellektuell glede ved å planlegge spektakulære ran og innbrudd hadde gitt Toska ry i de kriminelle miljøene som en spesielt dyktig organisator. Massemediene hadde umiddelbart utnyttet auraen – og Toskas rykte som en habil sjakkspiller i yngre år – ved å gi ham kallenavnet «Mesterhjernen». Økenavnet ble perfekt underbygget av 28-åringens korpulente, lett «nerdete» utseende, et oppsyn som nå dukket

opp igjen og igjen i forbindelse de mange medieoppslagene som spekulerte i hvor Toska kunne befinne seg.

Utad benektet politiet at de så noen sammenheng mellom Nokasaksjonens drillede presisjon og Munch-ranets improviserte klossethet. Bare noen timer etter forsvinningsnummeret på Tøyen fikk de imidlertid opplysninger i fanget som mer enn antydte det motsatte. Da ringte mobiltelefonen til en av politiets mest erfarne spanere, som i flere tiår hadde jobbet mot miljøet med utspring i den såkalte Tveitagjengen – selve urkilden i den organiserte kriminalitetens historie i Norge. Mannen som nå slo på tråden, var en av spanerens betrodde kilder, som over flere år hadde bidratt med pålitelige opplysninger fra innsiden av disse kretsene. Da de to avsluttet samtalen et par minutter senere, hadde sirkelen rundt *Skriks* nye eiere snevret betraktelig inn.