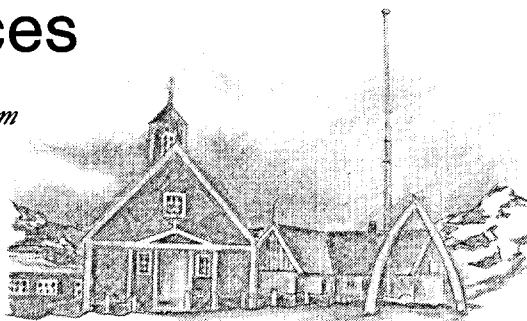


Frihedstro og fascies

Spekulationer over et maleri på Sisimiut Museum

Af Benno Blæsild



Det er forholdsvis sjældent, at verdenshistoriens store dramaer har efterladt sig materielle spor i Grønland. Måske er et billede, som nu befinder sig på Sisimiut Museum, en undtagelse.

I forbindelse med udvidelsen af kirken i Sisimiut i 1984 besluttede man at overdrage en samling malerier, der hidtil havde hængt i kirken, til det lokal-museum, som stod for at skulle indrettes. Ved overdragelsen i sommeren 1985 blev billederne foreløbig undersøgt. Ingen af de tre billeder virkede ved første øjeblik som mesterværker; men et af dem var interessant ud fra en kulturhistorisk synsvinkel. Dette maleri er i det følgende udgangspunkt for nogle overvejelser om sammenhængen mellem den »lille« historie på Grønland og den »store« – verdenshistorien.

Billedet – olie på lærred – måler 71,5×97,3 cm og er forsynet med en lakeret egetræsramme. På bagsiden findes en stærkt udvisket påskrift, som lyder: »Foræret til Holsteensborg Kirke af Poul Egede«. Ordvalget og stavemåde tyder på, at der er tale om en senere tilføjelse, hvilket også er bemærket i

grønlandsbindet af Trap Danmark, hvor der i beskrivelsen af billederne i Sisimiut kirke står: »Jesus forhøres af Pilatus. På bagsiden af billedet står skrevet: Farvel(!) til Holsteinsborg kirke af Poul Egede. Påskriften synes at være yngre end selve billedet.« (Trap Danmark, Grønland p. 489 f.) I betragtning af påskriftens tilstand er fejllæsningen af »foræret« undskyldelig.

Den Poul Egede, der kan være tale om, er Hans Egedes ældste søn (1708–89). Han havde aldrig speciel tilknytning til Holsteinsborg, og forlod Grønland i 1748, altså længe før kirken overhovedet var planlagt. Indskriften kan altså ikke lægges til grund for en aldersbestemmelse. For at nå frem til den, må man udelukkende støtte sig til billedets motiviske udsagn, idet der ikke findes anden form for signatur.

Mange lag fernis og snavs har efterhånden mørknet motivet, så før restaureringen trådte kun de lyse partier frem. Scenen var dog ikke vanskelig at identificere, Jesus' og Barabbas' fremvisning for folket i Pontius Pilatus' palads. Et tema der ofte er benyttet som motiv i

europæisk malerkunst under titlen »Ecce Homo« (se dette menneske) (Johs. Evang. 19,5).

På billedet udspilles scenen i et arkitektonisk rum. Bag persongruppen spærres det videre udsyn af en mur, dekoreret med et bueslag og to pilastre. Yderst til venstre ses en ionisk søjle, hvis kapitæl går i et med billedets overkant.

Mellemgrunden udgøres af en trappe, som Barabbas er ført halvvejs op ad. Trappen fører op til en afsats, hvor tronstolen er anbragt. Jesus er vist stående foran tronen, og Pilatus er fanget i det øjeblik, hvor han rejser sig fra den. De skriftkloge er vist neden for trappen. Bortset fra de fem romerske soldater, der tydeligvis ikke skildres som handlingsbærende, er personernes placering på trappen altså udtryk for deres moralske uangribelighed. Pilatus har jo endnu ikke vasket sine hænder; i den her skildrede scene må han nødvendigvis gå ned ad trappen for at gøre det. Trappen er en målestok for moral – ja, men også for lidelse. Jesus står flegmatisk på toppen, Pilatus er hastigt på vej ned og Barabbas er interessant nok på vej op.

Maleriet er i så nøje overensstemmelse med forlæget, at det er muligt at tidsfæstne scenen til et bestemt øjeblik. Pontius Pilatus har netop rejst sig fra sin ørnesmykkede trone og er gået et skridt frem mod Jesus. Denne har tornekronen på hovedet, røret i hånden og er ved at blive afført purpurkappen. Hændelsesforløbet er altså så langt fremskredet, at den sarkastiske latterliggørelse af Jesus som pjaltekonge er forbi. Man er nået til

det alvorlige, til Pilatus' sidste forsøg på at frigive ham.

Pilatus slår med hånden ud mod Barabbas, som er genstand for alle personers opmærksomhed. Også Jesus, hvis attitude, sikkert på grund af uformåenhed hos kunstneren, er vanskelig at tolke entydigt; men hans holdning er i hvert fald præget af tilbagelænet, betragtede resignation.

Barabbas er endnu ikke frigivet. Soldaten, der bevogter ham, har endnu sine fascies stillet som en spærring foran ham, og endnu er grebet om hans arm ikke sluppet. Barabbas' næsten nøgne krop er for størstedelens vedkommende skildret med stor anatomisk akkuratess. Han er vist let foroverbøjet, og hans ansigtsudtryk er lidende.

I hele billedet bruges lyslægningen som accentuering af enkeltdelens betydning. Således er baggrunden helt i skygge, og det samme gælder de fleste af soldaterne, mens Jesus, Pilatus og de skriftkloge rammes af vekslende mængder af lys. Den kraftigst belyste er dog Barabbas, hvis krop som nævnt også i anatomisk henseende er ofret mest interesse fra kunstnerens side.

Barabbas' betydningsmæssige særstatus ses også af, at alle billedets personers opmærksomhed er rettet mod ham. Maleriet skildrer altså det øjeblik, hvor det står klart for alle, hvem der skal frigives. Netop derfor er Barabbas' reaktion påfaldende. Han er ikke lettet eller glad, som man vel måtte forvente. Derimod vander han sig, som var mængdens opmærksomhed lige så smertefuld for ham, som den tortur soldaterne underkastede Jesus. Barabbas er det eneste



Maleriet fra Sisimiut Museum efter konservering. (Se side 117). Foto: Mikala Bagge.

lidende menneske på dette billede. Hvorfor opfatter han sin rolle i handlingsforløbet som ubærlig? Er der anden forklaring, end at han i kunstnerens øjne erkender Guds plan bag Lidelseshistorien? Hvis det er rigtigt, så ser maleren Barabbas som en person, der accepterer Jesus som Guds søn. Han er i hvert fald ikke skildret som det stupide, onde og ufølsomme monster, der traditionelt ses som Jesus' negation.

Hvad ved Barabbas kan have affødt sådan interesse hos maleren? I Markus- og Lukasevangeliene (15,7 og 23,19) fortælles, at han var en oprører, der havde begået mord under oprøret. Hans levnedsløb er tydeligvis set som en parallelt forløbende negation til Jesus'. Han har gjort alt det, som Jesus bliver anklaget for at ville. Han har øvet vold, endda myrdet. Han har radikalt søgt at vælte den bestående orden i menneskenes samfund. Så det valg Pilatus stiller folket og de skriftkloge overfor er: hvem foretrækker I, en åndelig eller en politisk revolutionær? Ved at skildre Barabbas som en reflekterende person drejer kunstneren opmærksomheden hen på det politiske oprørs moralske berettigelse i visse situationer, idet han understreger, at Barabbas' skæbne også er et led i Guds plan.

Det er den politiske oprører Barabbas, kunstneren har valgt som »helt« i sin fremstilling af lidelseshistorien, hvorimod Jesus er skildret som den ypperste tilskuere. Det menneske, titlen »Ecce Homo« hentyder til, er på dette billede oprøreren, den kompromisløse samfundsomstyrter. Et revolutionært budskab i religiøs forklædning. Efter

stilen at dømme fra 1700-tallets sidste halvdel. Sandelig et overraskende billede at finde på et kirkeloft 65 km nord for polarcirklen.

Hvorfra kan billedet stamme? Hvor når er det kommet til Sisimiut kirke?

Det sidste først. Selvom man ikke kan besvare det med bestemthed, så har det hængt her i »mands minde«, dvs. at det allerede omkring århundredskiftet befandt sig her. Det er vel troligt, at man ikke i forrige århundrede har anskaffet sig et allerede hundrede år gammelt kontroversielt maleri. Så det sandsynligste er, at det er kommet til kirken umiddelbart efter, at det er fremstillet. Det vil sige engang i slutningen af 1700-tallet at dømme efter kompositionen. Figurgruppen danner en opadgående spiral, hvis toppunkt er Jesus og Pilatus. Sådan en komposition er ikke ukendt for 1700-tallets kirkekunst – barokken og den spirende nyklassicisme. En snævrere tidsbestemmelse synes mulig. For selvom billedet indeholder tematiske og motiviske lån fra verdenskunstens mesterværker, er der flere ejendommeligheder – ikke mindst valget af hovedperson – som tyder på, at der ikke er tale om et billede efter forlæg. I 1600- og 1700-tallet var det ellers almindeligt at forsyne landsbykirkerne med lokalt udførte kopier af store mestres værker. Kun en grundig gennemgang af periodens danske kirkekunst vil kunne afgøre forholdet entydigt. En forespørgsel på redaktionen for Danmarks Kirker og på Nationalmuseets 2. afd. har imidlertid ikke bragt mulige forlæg til veje. Billedet i Sisimiut må i stedet opfattes som et selvstændigt komponeret værk, som ud

fra formen og den markerede nyklassicistiske påvirkning må tilskrives en person, som har frekventeret et af de europæiske kunstakademier engang mellem 1750 og 1800.

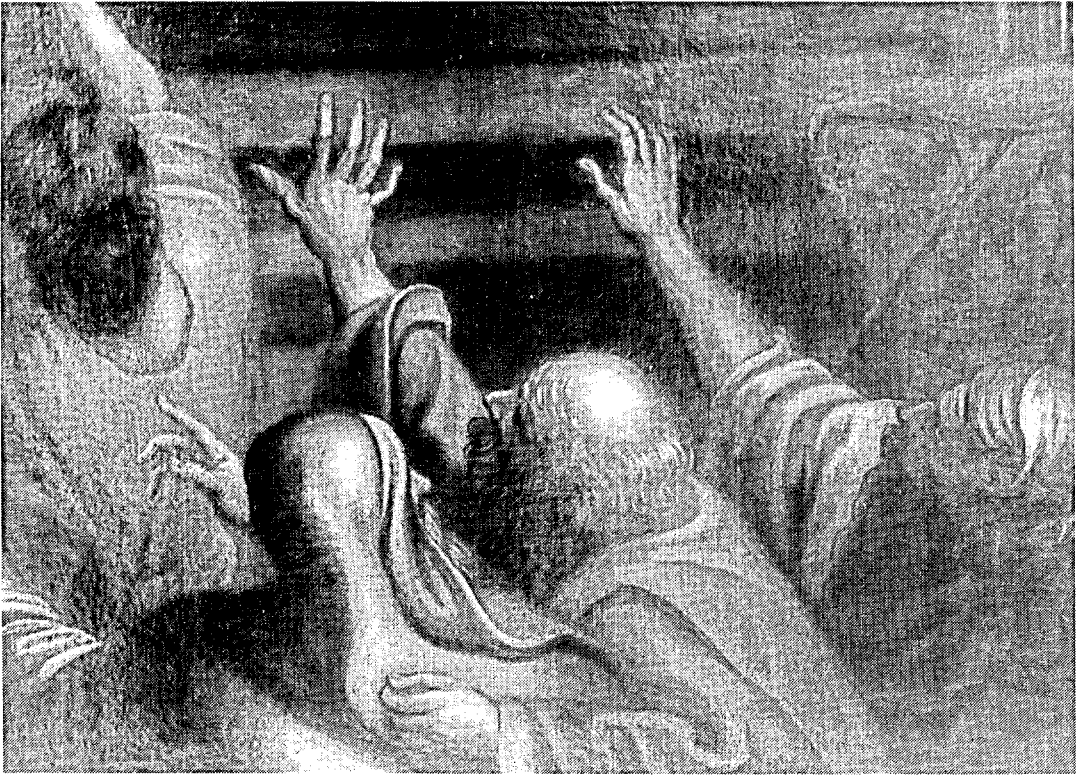
De forskellige dele af billedet er ofret meget forskellig interesse fra kunstnerens side. Baggrundens arkitektur, trapper, tronen, Pilatus' ben og fødder og et par af soldaterne er nærmest kun skygger på billedets rødgrund. Modsætningen er skildringen af Barabbas, Jesus og forgrundens skriftkloge, som er vist med skiftende grader af lysmodulation. Øksebladet på soldatens fascies står knivskarpt – lysende – ud fra billedplanet med æggen rettet mod Barabbas. De er præcist og grundigt udført med stor sikkerhed i højlysskildringen. Her er intet af rokokkens slørede uskarphed, derimod nyklassicismens nøgterne realisme. Komposition, farvevalg og personernes gestik er derimod reminiscenser fra barokkens religiøse maleri, hvis højdepunkter nåedes af bl. a. Rubens. Påvirkningen kommer særlig frem i den stereotype fremstilling af hænder med stærkt udspilede affekterede fingre.

Sammenblandingen af stiltræk er, som man kunne forvente sig det af en kunstner, der endnu ikke har fundet sine egne ben. Flere steder ses det skabelonagtige. Altså ureflekterede kalkeringer af stereotyper. Det er mest tydeligt i skildringen af hænder, men også soldaterne synes alle klippet ud af samme ark. Man må konkludere, at billedet er udført af en kunstner, som har fået nogen akademisk skoling; men som endnu ikke har fordøjet lærdommen, eller som ikke har udstået læretiden.

Motivets skuespilskarakter med dramatisk belysning og kulisseagtige rekvisitter er en afspejling af 1700-tallets verdensopfattelse, hvor teateret opfattedes som sindbillede på hele den guds-skabte verden. Ligesom hver skuespiller på teateret har sin rolle, således opfattede man til 1700-tallets midte menneskets plads i verden. Enhver var sat af Gud på netop sin plads. Hele verdens liv var dele af Guds plan.

Som bekendt var det en af de ting, der ændrede sig med borgerskabets øgede indflydelse i kølvandet på oplysnings-tidens frihedsfilosofi. Altså den udvikling, hvis mest dramatiske udtryk var den amerikanske frihedskrig (1776–83) og den franske revolution i 1789. Disse begivenheder var blandt andet resultater af et ændret verdens- og samfundssyn. Dette afspejlede sig også i kunsten. Fra barokkens højt gearede fiktion og rokokkens pikante sensualisme kom kunsten ned på jorden. Nyklassicismen var borgerskabets kunst. Skabt til dets behov, og derfor omhandlende emner, der var vedkommende ud fra dets verdenssyn. Derfor tog kunsten nu konkrete og materielle emner op. De ting, som kunne måles, vejes og rationelt betragtes, vandt indpas.

Udviklingens centralområde lå udenfor Danmark, især i Nordamerika og Frankrig samt på det idemæssige område i England og Tyskland. I Danmark ændredes opfattelsen af kongens status i anden halvdel af 1700-tallet. Fra at være gudbenådet enevoldshersker blev han – skønt stadig enevældig – opfattet som landets fornemste tjener. Der var kommet et led ind mellem kongen og Vor-



Detalje fra Sisimiut-billedet. Den midterste person er en skaldet, blond mand, vist med en løftet hånd med udspilede fingre. (Sammenlign side 116).

herre – fædrelandet. (Torben H. Col-ding: *Kunsten og fædrelandet. Dansk kunst historie.* København 1972). Den udvikling, som resulterede i nationalismen og nationalstaterne i 1800-tallet, påbegyndtes for Danmarks vedkommende med reformerne i 1770'erne.

I kunsten markerede det sig blandt andet ved, at den romerske oldtid atter blev taget ud af mølposen. Ideel i denne sammenhæng på grund af sit storslåede materielle udtryk – arkitekturen, og for sin interesse for den del af mennesket, som kunne måles og vejes – kroppen.

På billedet fra Sisimiut ses det konkrete og realitetsbetonende flere steder. Kulissen som, skønt kun antydet, består

af korrekt gengivede klassiske arkitekturelementer: bueslag og ioniske søjler. Desuden skildringen af Barabbas' krop. At lade det forvredne, lidende legeme være det dramatiske centrum for billedet, er et træk, som er typisk for århundredets slutning. Man kan sammenligne det med »Den sårede Filoktet« af Abildgaard fra 1775. Hvis man skal holde sig til tesen om, at der er tale om et elevarbejde fra akademiet, må kunstneren have været elev hos Abildgaard snarere end hos Jens Juel, der var den anden professor i denne periode.

Det mest ejendommelige enkelttræk ved »Ecce Homo« fra Sisimiut er de fasces, som den ene soldat støtter sig til.

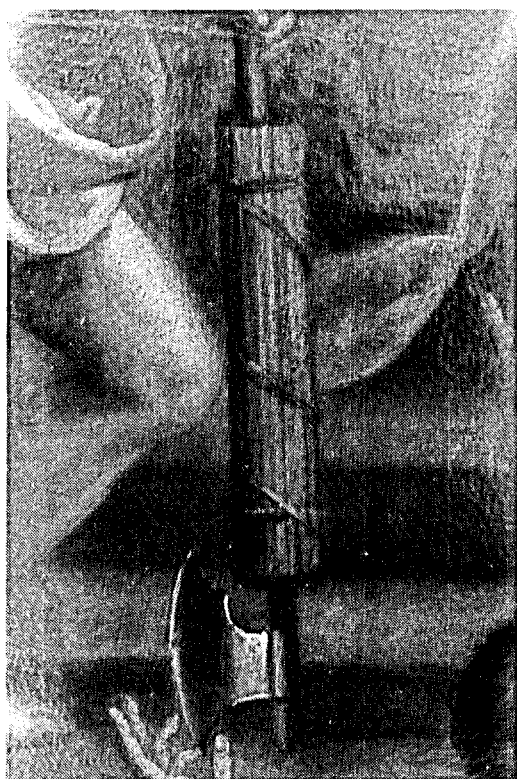
Som historisk begrundet teaterrekvisit har de en vis berettigelse; men det er usædvanligt at se dem i denne sammenhæng. Fasces var symbolet på kejserlige livvagters (lictors) autoritet. De var et vidjeknippe og en økse bundet sammen med et rødt bånd. Lictorerne afstraffede lovbrudere, risene og øksen symboliserede autorisationen til at prygle og henrette. Allerede i antikken manifesterede fasces sig som symbol på retshåndhævelse i almindelighed – justits. Som sådan forblev symbolet kendt og brugt indtil 1943.

Oplysningstidens filosoffer tog det til sig som rekvisit for den folkeretslige

Justitia, hvorfor man ofte ser fasces i hænderne på en kvinde i datidens mytologiske kunst. Under den amerikanske frihedskrig brugte republikanerne symbolet, og jacobinerne opfattede det som deres specielle kendetegn under den franske revolution. Det er dog vigtigt at forstå, at fasces opfattedes som et symbol. Derfor hører de hjemme i tidens mytologiske og allegoriske fremstillinger. Normalt indgår de ikke i romerske legionærers udrustning. På billedet fra Sisimiut anvendes de nærmest som en moderne politibetjents knippel. Det kan enten skyldes, at kunstneren ikke har været opmærksom på deres symbolkarakter, eller også har det ligget ham stærkt på sinde at inddrage den symbolværdi – de politiske associationer – de affødte i samtiden. Derved placerer kunstneren sig på den mest radikale venstrefløj i 1700-tallets politiske spektrum.

Hvis man på den foreliggende baggrund skal skitsere kunstnerens begrebsverden, hvis man vil karakterisere hans verdenssyn, så må nøgleordene være radikalitet og splittethed. Maleriet er udført af en person, som har været under indflydelse af oplysningsfilosofernes frihedsideologi; men som stadig har tænkt i barokkens absolutistiske baner. En mentalitet, som man må forestille sig har været almindelig i dannede kredse under kronprinsens oplyste enevælde i den florissante periodes Danmark.

Det kan synes småt med tilknytningen til Grønlands historie, for billedet er tydeligvis malet ind i en europæisk-dansk sammenhæng. Når det er endt i Sisimiut, må det enten være bragt herop



Detalje fra Sisimiut-billedet. Fasces.

som kirkeudsmykning, eller gennem en person med tilknytning til Grønland. Heldigvis kender man en person, som passer godt til det skitserede signalement. Det er Mathias Frerslev Dalager, hvis skæbne i Norge er fortalt af Ostermann i Det grønlandske Selskabs Aarskrift 1937, og hvis kontrovers med K.G.H.s direktion i 1792–93 er grundigt skildret af Finn Gad i to artikler i Grønland (1977 nr. 1 p. 1 ff og 1975 nr. 3 p. 67 ff). Man ved om Dalager, at han blev født i Ritenbenk i 1769 som søn af købmand C. C. Dalager og dennes grønlandske kone. I 1781 kom han i pleje hos sin kusine Frederica L. Frersleff, som boede i Helsingør. Han blev optaget på det Kgl. Kunstakademi i 1789–90. Her blev han i marts 1789 oprykket i »anden frihåndsskole« (Gad, 1977, p. 2). I efteråret 1792 søgte hans far, som da var købmand på Arveprindsens Eyland, K.G.H.s direktion om en understøttelse til ham. Den direkte anledning var, at Mathias om sommeren havde været på besøg hos forældrene, da hans kusine ikke længere kunne forsørge ham. Forældrene konstaterede at:

»Efter alles Tilstaaelse haver han Et Herlig Genie. til det Han har Applicered Sig til Hvilked og Hans arbeide den korte tiid han haver opholdt Sig her i Landet udviiser. Ved et Skielderi som han har forfærdiged, og Skiænked til Sions Kirke i Jacobshavn som er hans Føede Stæd.« (Efter Gad 1975 p. 68).

I første omgang syntes direktionen indstillet på at yde den forholdsvis beskedne sum af 50 rdl. om året. Det fandt Mathias var for lidt (ibid. p. 69), og hans

svar opfattedes af direktionen som en fornærmelse. Den afviste derfor både at tildele ham understøttelse og at optage ham i Handelens tjeneste. Afvisningen begrundedes yderligere med, at det:

». . . ved underhånden indhentede Efterretninger . . . komme i Erfaring om, at det ikke var den unge Dalager ret om at giøre at uddykke sin konst, og at han for os ret ud erklærede, at han ikke for mindre end 200 rdl. aarlig var i Stand til at opholde sig her i Byen.« (ibid. p. 69).

Desuden fandt man, at han manglede både »stadighed« og »bequemhed« til en eventuel ansættelse.

Året efter gik faderen atter i forbøn for ham og anmodede om, at han om ikke andet kunne komme i lære hos en anden købmand. Mathias selv indsendte 19. august 1793 et hvalfangstprojekt til bedømmelse hos direktionen. Det var kun en løs, økonomisk betragtet, urealistisk skitse, som direktionen ikke kunne forholde sig til. Kilden er vigtig, fordi den belyser en vigtig side af Mathias Dalagers mentalitet, hvilket kommer til udtryk blandt andet i følgende passus:

»allene fordj man er Jnfød Grønlænder (ikke kan bevilges ansættelse i Handelens tjeneste, BeB.); men Grønlændere ere og Mennesker der baade i Tænke Kraft og Føelsomhed, ja ligesaa nyttige Borgere i sin Virke kred, som deres Brødre paa andre Stæder, den grønlandske Nation bør derfor ej mere udelukkes fra at være deelagtig i en Kongelig Naades erholdelse, end som andre, eller hælst da Hans Majestæt af dette land Aarlig indhenter hvad de ved deres Vindskibelighed og

bestræbelse kan tilvejebringe. Altsaa intet Naturligere og billigere endsom det: At Landets Børn bør Æde Landets fedme.« (ibid. p. 70).

Det bemærkelsesværdige er, at han giver udtryk for, at de indfødte grønlandere havde mere ret til landets ressourcer end andre. Finn Gad tolkede ordene om, At Handelen havde afvist Dalager, fordi han var af grønlandsk afstamning, som enten beroende på en misforståelse, eller som en overfortolkning fra Mathias' side. Han anså videre Dalagers kraftige affekt for at være et udslag af rodløshed og forvirring. Bodil Kaalund er kommet frem til omtrent samme resultat i sin behandling af hans skæbne. Hun ser den som et parallelt forløb til mange nutidige grønlanderes bristede uddannelsesdrømme (Kaalund: Grønlands Kunst 1979 p. 157 ff). Rodløshed, forvirring og følelsen af at være efterladt i en marginalsituation er afgjort vigtige elementer bag Mathias Dalagers ord og gerninger i begyndelsen af 1790'erne; men der er ingen grund til at tro, at den i øvrigt yderst velbegavede Dalager handlede aldeles ustruktureret eller ude af trit med datidens danske samfundsliv. Faktisk passer hans udsagn ganske godt overens med de dengang aktuelle emner i den censurfrie offentlige debat.

Dalager anfører selv som grund til sin fordring på ret til hvalfangst i de grønlandske farvande, at:

»Havet er en levning af det første Fællesskab, altsaa til fælles for alle Mennesker, ingen undtagen.« (Gad 1975 p. 71).

Som Gad anfører, er argumentet hentet i frihedsfilosofien, nærmere bestemt hos

Rousseau. Gad tillægger det ikke anden betydning end eksempler på forvirringen i Mathias' sind. Et udblik over datidens politiske klima i Europa viser, at Dalagers argumentation ikke er ret langt fra samfundsdebatten i 1790'erne. Friheds- og folkeretsideer kan Dalager have opsnappet mange steder i den florissante periodes meningsliberale danske samfund, hvor især den franske revolution affødte ivrige debatter. Begivenhederne under jacobinernes regime skabte røre i hele Europa i 1790'erne.

En anden kilde har været meget nærmere Dalagers hverdag – Det kgl. Danske Kunstakademi. Dets struktur ændredes i 1771 således, at der for første gang taltes om elevernes borgerrettigheder i dets statutter (Colding 1972 p. 116). Samtidig blev de udenlandske kunstnere, der hidtil havde tegnet akademiet, erstattet med danske lærere, som en betoning af det nationale. En af disse lærere var N. Abildgaard, som nærede en dyb sympati for jacobinernes handlinger i Frankrig. Liberaliseringen af styrelsen af Kunstakademiet var ikke noget enestående eksempel, men udtryk for den almene reformånd. Store dele af det danske samfund så således med sympati på forandringerne i Frankrig, i hvert fald indtil 1792.

Hvis billedet i Sisimiut er malet af Mathias Dalager umiddelbart før hans rejse til Grønland i 1792, må det opfattes som politisk kunst. Netop i de år var forståelsen for oprørere, der myrder under oprøret, et »varmt« emne i debatten. Maleriets motiviske og stilistiske ejendommeligheder bliver et radikalt politisk argument, når man ser det i lyset

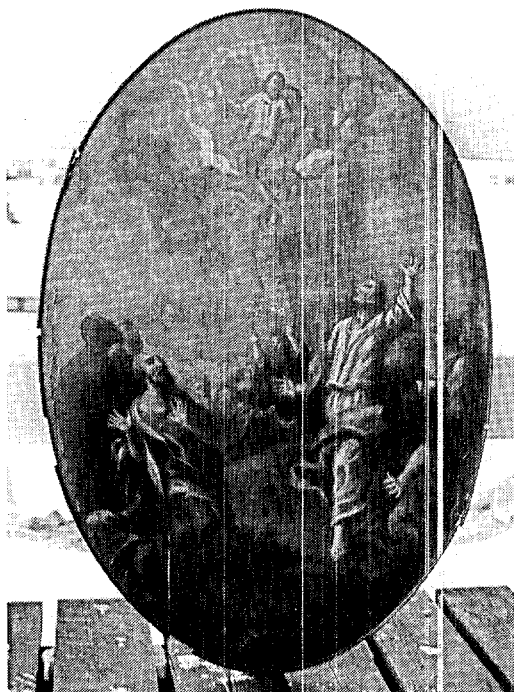
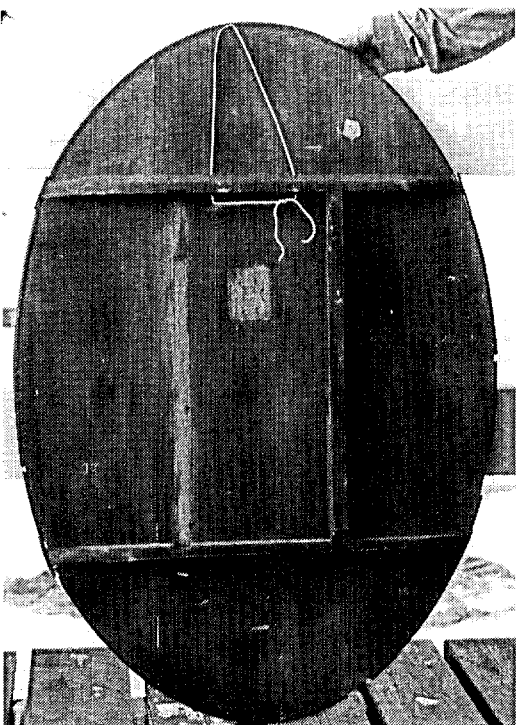
af den bølge af oprør, reformer og revolter, der prægede den vestlige halvkugle i 1700-tallets sidste halvdel. Billedet har placeret dets ophavsmand på det politiske spektrums venstrefløj. En position, der i øvrigt ikke er uforenelig med Dalagers artikulerede holdninger, som vi kender dem gennem kilderne.

Om Dalager har set sig selv som jacobinernes åndsfælle, eller som en ark-tisk pendant til slaveoprørsføreren L'Ouverture på Haiti, kan ikke bevises ud fra de kendte kilder. Men det er muligt, at K.G.H.s direktion – under påvirkning af de dramatiske begivenheder i samtiden – kan have opfattet ham som en sådan. Det er meget muligt, at den grønlandske koloniadministration ud fra den opfattelse, at revolter og ulydighed nu var ved at tage overhånd, ikke har villet tage nogen chancer med en sværmerisk og opfarende kunstnerspire af grønlandsk oprindelse, som oven i købet kom fra en familie, der i forvejen gav direktionen besvær i ny og næ. Sværmerier havde man på det seneste haft nok af. Affæren i Evighedsfjorden med Habakuk og Maria Magdalena lå jo kun tre år tilbage. Det havde været spændende, hvis direktionen havde uddybet, hvad man mente med udtrykkene: at det ikke var Dalager »ret om at gøre at uddyrke sin Konst«, og hvad hans manglende »bequemhed« beroede på. Der kunne i hvert fald godt her gemme sig hentydninger til et upassende politisk engagement. I så fald misforstod Dalager ikke Handelens afslag. I den foreliggende situation kan der have været tale om reel uvilje mod hans person og hans holdninger. Hans vrede kan så

ses som det unge radikale og romantiske gemyts sammenstød med en forstokket koloniadministrations reaktionære embedsmænd.

Hvis direktionen nogensinde havde opfattet Dalager som en potentiel kilde til uro, så ændrede den under alle omstændigheder holdning. I 1794 tilbød man ham faktisk en ansættelse. Men Dalagers engagement var åbenbart kølnet, for han ville hellere nøjes med de 50 rdl., som kontroversen startedes over (Gad 1975 p. 74). Måske skal også afsvalingen af gemytterne ses i relation til samtidens politiske opinion. Det danske åndslivs billigelse af den franske revolution fik nemlig en brat afslutning i 1793, da jacobinerne henrettede Ludvig XVI. Det var efter næsten alle danskeres mening at gå for vidt. Da den svenske konge Gustav d. 3. tillige var blevet skudt i Stockholms opera året før, svingede den politiske opinion brat mod højre i 1793. Så i 1794 var liberalismen på kraftigt tilbageslag, måske også hos Dalager. Han fik i 1796 en stilling som tegnelærer i Thronheim, hvor han opholdt sig resten af sit liv.

Alle disse overvejelser har ingen værdi, hvis det ikke kan lade sig gøre at sandsynliggøre, at det er Dalager, der har malet billederne i Sisimiut. Det er som nævnt ikke signeret, og der foreligger ingen sikre oplysninger om, hvordan det er endt i kirken. Men der findes et billede på Grønland, som ligner Sisimiut-billedet meget. Det er det ovale maleri fra Zionskirken i Ilulissat, som er udført på en gammel bordplade. Finn Gad har i et tidligere nummer af Grønland (nr. 1, 1977) tolket det, som det



Bagside og forside af det ovale maleri fra Ilulissat.

billede C. C. Dalager nævner, at sønnen havde udført under opholdet hos forældrene. (Brevet til direktionen 1792). En sammenligning mellem de to billeder afslører en række lighedspunkter. Det er først og fremmest den stereotype personfremstilling, der går igen. Der spores en markant stivhed i personernes holdning trods deres manierede gestik. Ansigtstrækkene er på begge billeder ofte så groft gengivet, at de nu og da virker ufrivilligt karikerede. Hænder er skildret – oftest set fra håndryggen – med udspilede fingre efter barokskabelon. Dertil kommer, at flere personer på de to billeder er ikklædt næsten ens gevandter. Således går sammensætningen blå-rød kofte og toga igen begge steder.

Den dramatiske lyslægning går også igen.

Der er iøvrigt flere kunstneriske svagheder, som er identiske. Således en gennemgående mangel på tyngde i legemsskildringen. Ofte virker det, som om kroppene svæver over underlaget. Begge billeders rumgengivelse er desuden en smule flad. Det vil sige, at perspektivlinierne ikke forsvinder i korrekte flugtpunkter.

Hvis man accepterer, at malerierne kan tilskrives samme maler, så mangler man stadig at bevise, at det virkelig er Dalager, som har udført dem. Desuden er det fortsat en gåde, hvordan billede nr. to – Sisimiut-billedet – er kommet til Grønland. For at tage det sidste først.



Detalje af Ilulissat-billedet. Skaldet, blond mand, vist med løftede hænder og udspilede fingre.

Når Dalager var på Arveprindsens Eyland i sommeren 1792, så har han to gange samme år været i Sisimiut, nemlig mens skibet lagde til her på såvel ud- som hjemtur. Det kan synes påfaldende, at det kun er i Sisimiut, Dalager har afsat sin kunst; men det kan vi heller ikke vide. Manglende kendskab til malerier fra de øvrige byer kan udmærket skyldes manglende eftersøgning. Eventuelle øvrige billeder kan være gået til grunde eller senere fjernet fra Grønland igen.

Gad tolker Ilulissat-billedet som udsprunget af en økonomisk nødvendighed. Således at Dalager ikke skulle have haft råd til at have et billede med til sine forældre. Dette argument er ikke overbevisende. Hvis hans midler var små, hvad vi må gå ud fra, skulle man netop forvente, at han havde taget sine billeder med på turen. Chansen for at afsætte dem til en fordelagtig pris må have forekommet væsentlig større i Grønland end i København, der var udstyret

med en relativ overflod af kompetente kunstnere. Man skulle snarere forvente, at han havde taget så meget med som muligt, i håb om ad den vej at finansiere sin ekspedition. At Dalager, som faderens brev beviser, faktisk malede et billede i Ilulissat, er vel forståeligt nok. Han har sikkert ønsket at brillere med sine evner, så forældrene kunne se, at han virkelig havde talent for maleriet.

En fremtidig eftersøgning på kirkelofter og i lignende gemmer må kunne belyse, hvorvidt Dalager virkelig har finansieret sin rejse ved at sælge malerier undervejs.

For nærværende må man, både med Himmelfarten i Ilulissat og med Ecce Homo i Sisimiut, nøjes med at konstatere, at der intet er til hinder for, at de er udført af Mathias Frerslev Dalager omkring 1792. I en vis grad øges sandsynligheden derfor vel af, at der er to kendte billeder, som det er muligt at tilskrive samme kunstner.

Begge billeder er gode eksempler på, at et kunstværk kan have en kulturhistorisk værdi, som langt overstiger dets kunstneriske. Her er der tale om malerier, der hverken idag eller i deres samtid har været betragtet som stor kunst; men de er alligevel tidstypiske og vigtige kilder til datidens holdninger og verdenssyn.

De er også fremragende eksempler på, at selvom Grønland ligger langt fra Europa, så har politiske begivenheder og kulturelle strømninger på kontinentet gennem mere end 200 år haft en konstant, omend indirekte indflydelse på udformningen af det grønlandske samfunds rammer.