

Kolonial skam og borgerlig stolthet: Historien om et ukjent maleri

Sigrid Lien
Universitetet i Bergen
Sigrid.lien@iie.uib.no

Keywords

Unknown family painting, Bergen, colonial culture, post-colonial present, West-Indies, Denmark-Norway, visual culture, images as historical sources, performing the past.

Abstract

The article discusses an unknown painting which was commissioned by a wealthy merchant family in Bergen, around the beginning of the 19th century. The painting is more precisely a representation of the unhappy love story between a merchant's son and a beautiful black woman from the Danish-Norwegian colony, St.Croix. It thus also presents itself as an entrance to a history which for a very long time has been absent – both in history writing and in the way museums are presenting the past: the history of local colonial engagement. The painting's original context is researched through a number of different sources: old trading archives, family stories, literary accounts and recent scholarly text on colonial culture. But the article also emphasises how the image of and the story about the unhappy couple may be seen as something more than a passive source of knowledge about the past. It is also demonstrated how the painting also has the potential of regaining, loading or negotiating history. As a source to an underlying stream of repressed memories, it actively and repeatedly projects past into future.

Kjærlighet og hustukt

En dag rundt semesterstart høsten 2010 banker det på kontordøren min. Jeg får besøk av en gammel bekjent. Han har med seg et bilde som han vil vise meg – en digital kopi av et gammelt oljemaleri (fig. 1). Dette ble opprinnelig malt direkte på veggen i huset til en av hans forfedre, bergenskjøpmannen Hans Henrich Harmens (1767–1825). Da Harmens hus i Øvregaten skulle selges en gang på slutten av 1800-tallet, ble lerretet med bildet skåret ned. Det nå innrammete maleriet i ovalt

format befinner seg slik fremdeles i familiens eie. Det er ikke signert og malerens identitet er ukjent.

Snart sitter vi bøyd med kopien mellom oss og studerer bildet som sjangermessig sett kan karakteriseres som et gruppeportrett. Til høyre står et ungt par, til venstre en eldre mann. Klesdrakt og hodepryd – mennenes knebukser, lange splittjakker og hvitpudrete parykker med hårpisk, indikerer at vi tidsmessig befinner oss på slutten av 1700-tallet eller muligens i begynnelsen av 1800-tallet. Det gjør også

den unge kvinnens romerskinspirerte frisyre og rikt draperte hvite kjole i empirerestil. Sjalet hun bærer er rødt med perleprydet kantbesetning. Hun er for øvrig tidstypisk framstilt i stilisert, nærmest skulpturell, klassisk profil. Samtidig markerer den eldre mannens trekanthatt og noen av detaljene i hans drakt et generasjonsmessig skille mellom portrettsubjektene. Ett av de mest iøynefallende trekk ved bildet er likevel kvinnens hudfarge. I motsetning til de to mannskikkelsene er hun sort i huden og mørk i håret. Topografien og arkitekturen i bakgrunnen har også en noe eksotisk karakter. Det marine landskapet med åpent hav og fjern horisontlinje, er uten fjord, fjell og knudrete knauser. Den grå murbygningen til høyre bak kvinnen har heller ikke mye til felles med lokale vestnorske forhold. Scenen utspiller seg altså på et ikke lokaliserbart sted.

Men den spenningsfylte relasjonen mellom portrettsubjektene i forgrunnen er også bemerkelsesverdig. Kvinnen står med lutende holdning og hodet ydmykt bøyet. Den unge mannen som sørgmodig betrakter henne, har sin ene hånd i hennes og den andre rettet, som i en forklarende eller kanskje appellerende gest, mot den tredje personen i bildet – den eldre mannen. Hans avvisende kroppsholdning og strenge blikk understreker representasjonens konflikttematikk. Subjektenes kroppsholdning, gester og ansiktsuttrykk får oss til å tenke at det er en ulykkelig kjærlighetshistorie vi bevitner – en streng far og ung, umulig forelskelse på et fjernt, ukjent sted. Antagelsene bekreftes gjennom historien som har gått fra den ene generasjonen til den andre i slekten Harmens. Som etterkommer av den eldre mannen i bildet, Hildebrand Harmens (1736–1813), kan min bekjente fortelle om hvordan Hildebrand nektet sin sønn, Christopher Har-

mens (1774–1829) å gifte seg med en ung farget kvinne som han hadde hentet med seg hjem fra den daværende dansknorske kolonien, karibiske St. Croix. Derfor har bildet også fått tittelen ”Hustugten”.

Men maleriet er definitivt noe mer enn en framstilling av tuktet ulykkelig kjærlighet. I vår tid er det nærliggende å se det som en konkret representasjon av lokalt koloniale engasjement og dertil hørende rasisme. Slik utgjør maleriet en del av den historien som så lenge har vært fraværende både i historieskrivningen og i museenes

Figur 1. Anonym, Hustugten, ca.1820, olje på lerret, privat eie.



formidlingspraksis, til tross for at store mengder av gjenstandene som befinner seg i kulturhistoriske museer nettopp har sin bakgrunn i koloniale eller koloniale relaterte aktiviteter: handel, sjøfart, oppdagelsesreiser og misjonsvirksomhet. Selv om maleriet i dag er i privat eie og dermed utilgjengelig for offentlig skue, var dets opprinnelige plassering – som vil bli utdypet senere – av representativ karakter. Det er ikke desto mindre gåtefullt. For hvorfor ble det egentlig malt? Hvorfor ble en slik ”vanskelig” historie, som tilsynelatende involverer både skam og stolthet, funnet verd forevigelse? Men maleriet er ikke bare interessant i lys av dets opprinnelige intensjonalitet og kontekstualitet. Dets mening lar seg heller ikke fange inn innenfor en enkelt forklaringsmodell. Bildet har, som jeg vil vise i denne artikkelen, et liv i historien, noe som også gjør det til en skueplass i kampen for historisk artikulasjon.

Detektivarbeid i arkivet

I det rikholdige arkivet etter familien Harmens ved Universitetet i Bergen finnes referanser som kan tilføre den spinkle fortellingen vi så langt har fått fram, og dermed også selve opplevelsen av bildet, større fylde.¹ I familiens stamtavle, forfattet av Georg Harmens i 1892, framgår det at Harmenslekten var av tysk opprinnelse. Den første bergenske Harmens, Johan Cordt Harmens (1692–1770), kom til byen tidlig på 1700-tallet, der han etablerte seg med krambodhandel og ølbryggeri.

En generasjon senere slo hans sønn Hildebrand, den eldre mannen i oljemaleriet, seg opp som en av byens rikeste borgere. Han var først og fremst fiskehandler. En gjennomgang av hans ennå bevarte handelsarkiv har vist at han eksporterte tørrfisk, saltet fisk, sild, tran og skinn til

forskjellige europeiske byer, nærmere bestemt i Nederland, Tyskland, Russland, Danmark og Frankrike. Samtidig importerte han korn, salt, hamp, tekstiler, vin og brennevin, tobakk og malt.² I familiehistorien karakteriseres han som en dristig handelsmann som ved sin død etterlot sine arvinger hele seks tønner gull. Her legges det for øvrig til at hans kolossale formue ikke bare skyldes de gode konjunkturerne for handel og skipsfart på slutten av 1700- og i begynnelsen av 1800-tallet. Hans ”strengt gjennomførte økonomi” blir også anført som en medvirkende faktor til hans forretningsmessige suksess. Hildebrands åpenbart sparsommelige innstilling er også noe som er blitt bemerket av historikere som i senere tid har gått gjennom hans korrespondanse. Det blir fortalt at han prutet på det minste beløp, provisjon, renter, porto og lignende og gledet seg hver gang han hadde spart assuransepremie. Og for å spare på papir ble hans brev ofte skrevet med så små bokstaver at de må leses gjennom et forstørrelsesglass.³

Hildebrands sønn, Christopher er selvsagt også omtalt i stamtavlen. Det oppgis at han overtok farens bolig og hans handelsstue på Bryggen, i tillegg til en annen større eiendom, gården Slettebakken. Vi får dessuten vite at han var ugift, og at han – etter sin plutselige død i 1829 – ble gravlagt ved siden av sin far på den såkalte Tyskerkirkegården ved Mariakirken i Bergen. Men er så historien om Christophers ulykkelige kjærlighetshistorie fullstendig fraværende i stamtavlen? Ikke helt, for noen har i ettertid tilføyet en ytterligere opplysning i universitetets arkiverte eksemplar: ”Det var ham som ble forlovet med kreolerinden” står det med knudret håndskrift under avsnittet om Christopher.

Denne opplysningen følges av henvisning til en lokalhistorisk krønike fra 1875

forfattet av Jens Gran, med tittelen *Skizzer af Bergenske Forholde fra ældre og yngre tid – af en Bergenser*.⁴ I krøniken hvis forfatter teoretisk sett selv kan ha møtt både far og sønn Harmens i sin egen levetid, finnes nok en liten brikke i det historiske puslespillet som knytter seg til Harmensfamiliens maleriklenodium. Den gir anledning til et tettere kjennskap med Hildebrand Harmens som betegnes som en meget konservativ mann, en representant for ”den hensvundne Tid”.

Konservatismen var i følge forfatteren ikke minst noe som kom til uttrykk i form av en pompøs klesstil. Gran beskriver hvordan Hildebrand og andre velhavende bergenskjøpmenn av samme generasjon helt fram til 1814 vandret rundt ”med stærk pudret Paryk, langt Kalvekryds og dertil hørende Manchetter, i Knæbuxer, Silkestrømper og sølvspændet Sko samt i den stadselige beredskjødede Silkekjole”.⁵ Den røde drakten (kjolen) som den gamle kjøpmann Harmens bærer i maleriet, var ikke bare et kjent innslag i bybildet. Den ble også oppfattet som et ytre kjennetegn for hans urokkelige tradisjonsbevissthet. Kanskje gjorde sønnen Christopher et lite opprør da han under en utenlandsreise i 1795 som handelshusets ambassadør, benyttet anledningen til å skaffe seg ny, moderne klesdrakt. Han ekspederte også en kasse med sine gamle, avlagte klær tilbake til faren i Bergen.⁶

I Grans krønike inngår maleriets tilblivelseshistorie som et ytterligere eksempel på Hildebrand Harmens konservatisme og dominerende personlighet. Opptakten er historien om sønnens utenlandsreise som altså resulterte i at Christopher brakte med seg en kvinne med ”sydlig teint” hjem som sin forlovede⁷. Sannsynligvis skjedde også dette i 1795, som vi vet var den yngste sønnens reiseår. Faren Hildebrands reak-

sjon på parets ankomst skildres som følger:

Han kom altsaa hjem med denne sydlanske Dame, og presenterede sig selv og hende for Faderen, hvis Samtykke han udbad sig til deres Gifte. Men den Gamle, som var af den stive og kolde hanseatiske Natur, der ikke let lader sig bedaare af Følelsernes Indtryk, modtog de Forlovede ikke alene med Lige-gyldighet, men viste endog en alvorlig Vrede mod Sønnen, der havde den Dristighed at ville slutte en Forbindelse, som laa saa langt udenfor den gamle Skatteborgers Smag. Alle Sønnens Bønner og Paakaldelser nyttede ikke; Faderens Nei var urokkeligt, og antagelig ledsaget af forskjellige Slags Trudslar. Hva blev altsaa Følgen af denne uhyggelige Sammenkomst? Følgen blev, at Elskeren maatte bringe sin udkaarede Brud, efter Faderens Befaling, tilbage til hendes tidligere Opholdssted, og derefter selv vende ene hjem.⁸

Christopher Harmens sørgelige skjebne etter hjemkomsten til Bergen blir også omtalt. Det fastslås at hans mislykkete forsøk på å inngå ekteskap førte til at han forble ugift resten av sitt liv – og at hendelsen på flere vis kom til å sette spor i ham: ”[...] hans Sind blev alvorlig og noget barsk, og [...] hans Haar tidlig hvidt. I byen gikk han derfor bestandig under navnet ”Hvidebjørnen”.⁹ Det er likevel maleriet som i størst grad opptar krønikeforfatter Gran. På samme måte som vi nå gjør i ettertid, undrer han seg over hvorfor det i det hele tatt ble malt. For ville det ikke være mer nærliggende å tro, skriver han, at de involverte, på bakgrunn av den ”omtalte uhyggelige Familiescene mellem Fader og Søn”, selv ville ”søge at bringe [denne] i Forglem-

melsens Mørke”?¹⁰ Når dette ikke skjedde, og den gamle fader angivelig skal ha vært den som sørget for å få bildet malt, leter forfatteren etter årsaker. Rasespørsmålet er påfallende fraværende i dette. I stedet spekuleres det på om bakgrunnen for farens sterke markering av denne sørgelige historien kan ha ligget på det religiøse plan:

Da den fremmede Dame var af anden Religions-Bekjendelse end den, hvortil han og hans Familie hørte, saa tør jeg antage at denne Omstændighed kan have foranlediget den gamle til at afvise Forbindelsen, og at han av samme Grund heller ikke har havt nogen Betænkelighed ved at lade sammenkomsten male, for at vise det Standpunkt han indtog i religiøs Retning.¹¹

Spekulasjonene vedrørende Hildebrands religiøse bekjennelsesbehov framstår imidlertid som nokså luftige. Ikke minst fordi det i etterskriftet til stamtavlen blir tilføyet at det ikke var Hildebrand selv, men Christophers halvbror, Hans Henrik, som fikk bildet malt. I familiehistorien antydes det at han på denne måten ville framstille begivenheten som et advarende eksempel for sine egne sønner, slik at de ikke skulle gjøre noe lignende under sine egne utenlandsreiser.¹² Men kanskje finnes det også andre mulige grunner til at maleriet ble til? La oss søke svar på dette spørsmålet ved å se dette kulturhistoriske objektet i lys av den estetiske praksis det opprinnelig var innskrevet i.

Handelsborgerskapets familieportretter: dansk-norske forbindelser

Som vi har sett, blir Hildebrand Harmens karakterisert som en gammel hanseat i den

omtalte bergenskrøniken. Og i korrespondansen som er bevart etter ham, framgår det at han til tross for å være andregenerasjonsinnvandrer, holdt på det tyske språket gjennom hele sin levetid. Selv brevene som han sendte til sine sønner under deres utenlandsreiser, ble skrevet på tysk. På 1750-tallet, i Hildebrands ungdomstid, dannet det hanseatiske kontor en by i byen, et lukket samfunn som var preget av tysk språk, kultur og til dels også jurisdiksjon.¹³ Men dette bildet endret seg i løpet 1700-tallets siste del. Mye tyder på at Hildebrand Harmens var en av dem som medvirket til at den lukkede tyske kjøpmannskulturen gradvis åpnet seg for nye kulturelle og ikke minst økonomiske forbindelser. Vi skal heller ikke glemme at Bergen under Harmensslektens glansperiode også var det dansk-norske monarkiets nest største by, og at Hildebrand blant annet hadde tette handelsforbindelser med Danmark.¹⁴ Dette gjør det nærliggende å studere det bergenske veggmaleriet i relasjon til tilsvarende portrettpraksis i Danmark på samme tid. Et egnet eksempel finner vi i familiebildet til Niels Ryberg, en forretningsmann som på mange vis var Hildebrand Harmens danske motstykke.¹⁵

I 1797 lot enkemannen Ryberg seg portrettere sammen med sin sønn og sin svigerdatter. Resultatet ble det som i Danmark kalles det Rybergske familiebilde (fig. 2). Bildet ble malt av Jens Juel (1745–1802) som var sin tids mest populære portrettmaler. Hans tekniske ferdigheter har ganske åpenbart vært langt mer solide enn dem den ukjente maleren bak Harmens familieportrett kunne utvise.¹⁶ Det er likevel ikke usannsynlig at det Rybergske familiebilde tjente som forelegg for den ukjente bergensmaleren. For det bergenske maleriet som i følge tilføyet i Harmensfamiliens stamtavle skal ha vært



malt omkring 1820, er bygget opp på samme måte som det danske, med portrettsubjektene i bildets forgrunn, mellomgrunn med vegetasjon og arkitektur, og tilskyende himmel med lysende horisontlinje i bakgrunnen. Også i det danske familiebildet er det to generasjoner som representeres for etterslekten. Dette markeres tilsvarende gjennom forskjellene mellom den yngre og den eldre generasjons klesdrakt, selv om den unge Ryberg i større grad har latt seg påvirke av de mer naturlige og demokratiske franske motene etter revolusjonen enn Harmens junior. Parykken er

borte, likeens knebuksene. Begge bildene har dessuten en komposisjonsstruktur som framhever generasjonsskillet: Familiefedrene er symbolsk plassert til høyre foran tunge trestammer, altså ved roten av "familietreet", og de unge til venstre.

Om vi så beveger oss fra motiv og estetiske virkemidler til spørsmålet om portrettenes mening og funksjon, kan vi med sikkerhet fastslå at både det danske og norske familiebildet var laget med representative formål for øye. Det Rybergske familiebilde var utført i et format som forteller at det var beregnet på å henge til

Figur 2. Jens Juel, Det Rybergske familiebilde, 1797.

Olje på lerret, 253 X 336.5 cm, Statens museum for kunst, København.

beskuelse i en enorm sal. Maleriet vakte for øvrig stor oppmerksomhet da det ble malt. Dette var ikke bare fordi Juel i motsetning til sin tidligere produksjon og etter forbilder innenfor samtidig europeisk billedkunst, her valgte å portrettere sine subjekter i friluft, men også på grunn av det ambisiøse formatet.¹⁷ Harmens familieportrett er i et langt mer beskjedent format, men hørte som nevnt opprinnelig hjemme på veggen i en borgelig, bergensk storstue. Dette var imidlertid også et sted som hadde en halvoffentlig karakter. I storstuene ble det inngått vielser og avholdt likskuer og de var innredet nettopp med tanke på slike representative funksjoner. Slik beskrives dette i den tidligere nevnte bergenskrøniken:

Jeg ved ikke selv hvorledes, men sandelig, det forekom altid mig, naar jeg betraadte mine Bedsteforældres eller mit Barnehjems Storstue, som om jeg grebes af en Følelse, lig den, som naar jeg træder ind i en Kirke. De Gamles Storstue havde, efter Datidens Leilighed, altid noget udpræget stadseligt ved sig, som Følge af den Forrang den indtog blant Husets øvrige Rum. Det var almindeligt, at den, blant andre Udmærkelser og Fortrin, ogssaa var udstyret med Væggemalerier, som den tid var meget i Brug hos velhavende Familier og som til dels kunde have noget Kunstværd, [...] ¹⁸

Gjennom sammenligningen mellom familiebildene finner vi også markante kontraster. I motsetning til det bergenske familieportrettet er for det første geografien i Rybergportrettet klart identifiserbar. Den nyklassisistiske bygningen i bakgrunnen er Fredriksgave – Rybergs praktresidens. For det andre er det her en harmonisk familie-scene som skildres. Patriarken er verdig

plassert i naturlige omgivelser på eget gods, omgitt av egen familie. Far og sønn møter hverandres blikk, og sønnen peker mot landskapet bak seg, som for å framvise noe. Det hører med til historien at bildet ble malt da sønnen stod klar til å overta farens eiendommer og handelshus. Med sin ektefelle ved sin side, viser han med hånden at han vil ivareta farsarven.¹⁹

I Harmens' familieportrett er det derimot ikke faderlig aksept, men avvisning i fjerne og ukjente omgivelser som representeres. Hunden – symbolet for trofasthet – som figurerer sentralt i det danske familieportrettet, er talende nok fraværende i det bergenske. Sønnen har sviktet, men ved å adlyde sin far og forsake sin kjærlighet, kan den opprinnelige orden likevel gjenopprettes og stafettpinen føres videre, også i det bergenske handelshus. Til tross for de påpekte forskjeller har maleriene likevel et felles ideologisk omdreiningspunkt med familien som kjerneverdi: Den faderlige autoritet består og farsarven kan videreføres til neste generasjon. Slik er det også en økonomisk transaksjon vi er vitne til i begge familiebildene.

Koloniale relasjoner – slavedrift og slave av drifter

Hva var så grunnlaget for disse handelsborgernes økonomiske maktposisjon? Vi har allerede fastslått at Hildebrand Harmens formue var basert på eksport av fisk og import av andre varer. Men han drev også med rederi og befraktning og hans engasjement på dette feltet var økende utover 1700-tallets siste del. Fra 1774 var det særlige gunstige forhold for farten i middelhavet og til De vestindiske øyer. Dessuten førte den amerikanske frihetskrig som brøt ut i 1776 til gode tider for norske redere, på samme måte som revolusjonskrigene fra

1792 og framover.²⁰ Harmens holdt seg våkent orientert om markeds- og politiske forhold ute, og var fleksibel nok til å engasjere seg i foretakender som lå utenom det vanlige om dette så lovende ut. For eksempel gikk han ikke av veien for å operere som krigsprofitør da han sendte to av sine skip til Vestindia for å kjøpe kanoner og krutt i 1777 og 1779. Han utnyttet med andre ord krigssituasjonen i de amerikanske kolonier for skaffe seg inntekter.²¹

Ryberg var på samme måte en mann som hadde slått seg opp fra beskjedne forhold, til å bli en av Danmarks rikeste menn. I ung alder etablerte han seg som forretningsmann og skipsreder i København. Han handlet blant annet med slaver fra Afrika og med sukker fra de vestindiske koloniene. Han er ikke uten grunn blitt karakterisert som en rå finansmann og skånselløs imperialist.²² Familiefedrene som blir hedret og adlydt i familieportrettene, var altså begge involvert i dansk-norsk kolonial handel.

Harmensmaleriets økonomisk-historiske bakteppe kan slik i seg selv bidra til å undergrave den utbredte forestillingen om Norge som et unntak i den større historien om europeisk kolonialisme: Et lite og uskyldig land som selv var offer for flere hundre år med dansk og svensk kolonialisering. Nyere historieforskning er også i ferd med å vise oss et alternativt bilde av denne historien. I *Kolonitid*, den første av en rekke publikasjoner i kjølvannet av et større tverrfaglig, bergensbasert forskningsprosjekt, blir det fastslått at nordmenn, ” – ved siden av å ha betydelige økonomiske interesser i koloniene – på alle måter, også mentalt, var minst like koloniale som befolkningen i Europas koloniland.”²³ Det blir også påpekt at det primært var gjennom skipsfart og utnyttelse av havressurser at nordmenn gjorde seg gjeldende på den globale arena. For – som det heter i teksten:

”norske sjømenn og kapteiner kunne dukke opp hvor det skulle være”.²⁴

I *Eld og vatn. Nordmenn i Sør-Amerika* går forfatteren Kjartan Fløgstad tettere inn på historien om hvordan nordmenn også kom til å dukke opp i Vestindia.²⁵ Han beskriver hvordan dette først fant sted rundt midten av 1600-tallet, altså omkring to hundre år etter den europeiske oppdagelsen av Amerika. Da meldte Danmark-Norge seg for alvor inn i kampen om naturrikdommene på det nye kontinentet. Den første gruppen av norske utvandrere til den nye verden var kuriøst nok en flokk kriminelle vestlendinger som var dømt til slaveri på festningen i Bergen. Mot sin vilje måtte disse mønstre på et dansk-norsk skip som manglet mannskap til overfarten i 1672. Året etter at de første festningsslavene ankom St. Thomas, kom også de afrikanske slavene, fraktet på norske skip, støttet av norsk kapital. Fløgstad beskriver hvordan Norge opptrådte som det han kaller en *kolonisert kolonialmakt*, som aktivt deltok i den såkalte trekantshandelen der europeerne kom seilende til Gullkysten, Guinea og Vest-Afrika med blant annet glassperler, speil og våpen. Her ble det lastet slaver som ble ført over havet og satt i land på St. Thomas og andre kolonier i Det karibiske hav. Og når slavene var losset, kunne skutene ta med seg vestindiske kolonialvarer tilbake til København.

I 1733 kjøpte Danmark St. Croix fra Frankrike, og i dansk historieskrivning blir det framhevet hvordan denne øyen ble spesielt viktig for den dansk-norske økonomien bare noen tiår senere.²⁶ De urolige politiske forholdene fra midten av 1750-tallet i Nord-Amerika og i Europa fikk konsekvenser for den internasjonale handelen. Blant annet fikk prisen på sukker en bratt stigning. Sukkerøyen St. Croix gikk dermed over til stordrift, noe som førte til

at antallet slaver, innført på dansknorske skip, ble fordoblet. Under den nye intense driftsformen lot de hvite plantasjeieerne regelrett slavene sulte og arbeide seg i hjel. De betraktet også retten til slavekvinnens kropp som en selvfølge. Ethvert slaveopprør ble slått ned med bestialske grusomhet.²⁷

Fløgstad betegner disse forholdene som "imperialistisk utbytting i si reinaste og råaste form."²⁸ Han beskriver også hvordan bergenske kjøpmannsredere for alvor kom inn i farten på Vestindia mot slutten av 1700-tallet. Det var ikke få anløp av bergenske skip i hovedhavnen på St. Croix. Og her veves Christopher Harmens kjærlighetshistorie og det resulterende familiemaleri inn som en kort passasje. Maleriet blir pregnant karakterisert som "ein dramatisk versjon av møtet mellom gryande romantisk kjærleik og forretningssans, mellom den rike verda og den fattige, mellom kroppens drifter og forretningslivets slavedrift".²⁹

Koblingen mellom kolonial økonomi og det intime liv har også representert et nytt fokus innenfor nyere kolonialhistorisk forskning. Blant annet har det i flere studier vært påvist hvordan statlige demografiske krav med hensyn til tilvekst av bestemte sjikt av den koloniserende befolkningen, kunne bli stilltiende motarbeidet innenfor det enkelte hushold gjennom ulike intime relasjoner mellom den lokale befolkningens kvinner og europeiske menn. Disse relasjonene som i seg selv må sees som et resultat av kolonialismen, forekom også i Vestindia.³⁰ Kanskje var det nettopp i en slik intim husholdsrelasjon Christopher Harmens kjærlighetshistorie hadde sitt utspring. Som antropologen Ann Laura Stoler minner om, var de forskrevne kulturelle distinksjonene noe som noen ganger måtte læres med smerte. For seksuelle drifter, affeksjon og kjærlighet kunne overskride både rase- og klassegrenser.

Det å krysse grensene ble ikke gjort uten store omkostninger.³¹

Når maleriet på denne måten blir betraktet i lys av kolonialhistorien, trer de mange nyansene i dramaet klarere fram, også på detaljnivå. For eksempel blir fargene i den unge kvinnens klesdrakt, hennes hvite kjole, og ikke minst det tilhørende røde sjalet, potensielt meningsbærende på en ny måte. For gjennom slike små tegn ville sannsynligvis en 1700-tallsbetrakter med erfaring fra de vestindiske koloniene raskt kunne bekrefte hennes sosiale status. Det er rimelig å anta at Christopher Harmens forlovede var mustis, altså tilhørende den delen av befolkningen som hadde dels afrikansk og dels europeisk bakgrunn. Det å definere eller spesifisere afrikansk herkomst, ble for øvrig oppfattet som maktpåliggende i det dansk-norske Vestindia fordi det utover 1700-tallet hadde vokst fram en gruppe av ikke-europeiske frie personer av blandet bakgrunn. Disse som ble kalt frie fargete, eller "freedmen", var verken slaver eller fullstendig frie borgere. De ble oppfattet som sosiale avvikere av verste sort og en trussel mot det hvite herredømmet. Derfor ble de også pålagt å signalisere sin sosiale identitet gjennom lett gjenkjennelige trekk i klesdrakten – en rosett i hatten eller et skjerf laget av røde eller hvite bånd eller av lær.³² I framstillingen av den unge sorthudete kvinnen i Harmensmaleriet, er sjalet og kombinasjonen av rødt og svart i klesdrakten, tydelig aksentuert. Slik kan maleriet indirekte vitne om kolonimaktens sterke interesser for fysisk framtredden, og om tendensen til å se hudfarge i relasjon til juridisk og sosial status.

Som et oppkomme i en strøm av undertrykte minner

Hvordan erindrer så en kolonisert kolonialmakt som Norge sin fortid? Her kan det trekkes paralleller til nylige studier av tidligere koloniserte samfunn der det blant annet har vært satt fokus på spørsmålet om erindringens rolle i bearbeidelsen av smertelig historie. Antropolog Jennifer Cole, som har undersøkt hvordan folk i en liten landsby på Madagaskar forholder seg til en fortid under fransk koloniherrdømme, beskriver denne erindringsbyggingen som en bestemt form for sosial praksis. Denne kjennetegnes av det hun kaller en kvasi-undertrykkelse av koloniale minner der visse stadig nærværende resultater av kolonial fortid nå tas for gitt, selv om de, absorbert av minner og glemt som historie, på en stille måte fremdeles strukturerer landsbyboernes samtidige virkelighet.³³ Cole tegner et bilde av disse mekanismene der hun sammenligner erindringene av den koloniale fortid med en underjordisk vannåre som upåaktet følger sitt løp. Men så kan det altså skje at noen uforvarende kommer over et oppkomme, et sted der kilden har slått seg opp gjennom jorden. Selv om slike underjordiske kilder er naturfenomener, kan også minner virke som slike oppkommer av historisk konstruerte relasjoner. Med sine latente spenninger og motsetningsforhold, ligger de der, like under overflaten.³⁴

Gjennom hundreårene som har gått siden det ble malt, har Harmensfamiliens gruppeportrett virket som et slikt uventet oppkomme i den underliggende erindringsstrømmen etter dansk-norsk kolonial fortid med tilhørende slavehandel og statlig organisert rasisme. Når erindringsstrømmen treffer overflaten, trekker den også her med seg innebygde motsetninger og konflikter knyttet til et bredspektret skjæ-

ringsfelt: lokal identitet/ verdensborger-skap, kolonialist/ kolonialisert, svart/hvit, hersker/ slave, kjærlighet/forsakelse og fadelig autoritet/ ungdommelig opprør. Denne "reforhandlingen" av historien finner vi eksempel på allerede i den tidlige medieringen av den ulykkelige kjærlighets-historien, der den unge kreolerkvinnens bakgrunn og sorte hud ganske enkelt er forsvunnet ut av fortellingen.³⁵ I bergens-kroniken fra 1873 er forfatteren, Jens Gran, ikke lenger sikker på hvor Christopher Harmens reise egentlig gikk, men "formoder" at det var til "Spanien", og at det var en kvinne derfra den unge mannen brakte med seg tilbake til sitt hjem i Bergen. I kontrast til familiens egne historier om begivenheten, der den unge kvinnen blir beskrevet som en farget kvinne fra St. Croix, blir hun altså trekvart århundre senere framstilt som en spansk kreolerinne.

Fortellingen dukker imidlertid opp i ny variant nærmere hundre år etter at maleriet ble malt hos en annen bergenskronikør, Hans Wiers Jenssen. Hans novelle "Hustugt" fra 1910 hviler tungt på Grans versjon. Den er bygget opp på samme måte med en innledende karakteristikk av den strenge far (som her er omdøpt fra Hildebrand Harmens til Georg Heinrich Kühlemann). Så følger beretningen om den ulykkeligsalige episoden og maleriet. I denne versjonen er forloveden en spansk "kreolerinde", på samme måte som hos Gran. Men hos Wiers Jenssen er etnisitets-/rasespørsmålet igjen tilbake i fortellingen. For det er ikke bare den unge kvinnens katolske tro, men også hennes blandete etniske bakgrunn som blir utslagsgivende for familiens avvisning. Dette poenget utfoldes blødmefylt og overtydelig i en ordveksling mellom kjøpmann Kühlemann og hans madam:

”Men Smaapigen kan jo være bra, selv om hun er fremmed, og tænk om han elsker hinner, Hinrik?” ”Ka? Elske en Katolikk?! Eg gjer en god Dag i hele Elskingen, for den gaar over, men katolske Barnebaren, som verken kan faa kristelig Daab eller Optugtelse, de gaar ikkje over! Eller kanskje du har Løst til at gaa til Spot og Spee paa dine Gamle Dager som Bedstemor til halve Negerunger? Ja for eg har ikkje.”³⁶

Og så, med nye hundre års mellomrom, dukker fortellingen om maleriet igjen opp, innbakt i en komisk bergenshistorisk musikal, *Peder Paaske*, som hadde premiere på Den Nationale Scene i Bergen i februar 2011. Gunnar Staalesens tekst til oppsetningen baserte seg på Wiers Jenssens variant, med tilhørende harmoniserende parodiering av fortidig fremmedfrykt og rasistiske fordommer. Teaterets egne fotografier av

forestillingens kreolerinne, Maria, synliggjør hvordan Christopher Harmens forsmådde forlovede i løpet av de to hundre år som er gått siden maleriet ble malt, er blitt forvandlet i minnestrømmens virvlende bevegelse – fra ydmyk sorthudet skjønnhet med klassisk profil, til en intenst og erotisk utfordrende skikkelse med grotesk overdrevne negroide trekk, med andre ord en velkjent rasistisk stereotypi (fig. 3).

Denne sene skrekkinngydende representasjonen kan oppfattes som en parallell til de britiske romaners ”mad woman in the attic”. Også i det bergenske lystspillet alluderes det til kolonial fortid. Teaterets parodierte framstilling av kreolerinnen minner om den velkjente romanfiguren i Charlotte Brontës *Jane Eyre*: den hjembrakte elskerinnen fra Vestindia, som med sin eksotiske framtoning og truende galskap må stues bort for at den etablerte sosiale orden skal opprettholdes.³⁷ Men i den bergenske ”vandrehistorien” blir hun sendt hjem med første båt – eller som i en ytterligere, harmoniserende variant av historien, tilført en lykkelig skjebne annetsteds. I en julefortelling om ”tragedien” publisert i *Bergens Tidende* i 1912 gifter forfatteren Henrik Jansen henne bort til en fransk admiral ved navn Choiseuls, som hun møter på et juleball i Bergen før den planlagte hjemsendelsen.³⁸

Og endelig: Et søk på nettet kan fortelle om den aller seneste dreiningen i denne fortellingens vandring. Fortellingen om Christopher Harmens kjærlighetshistorie og maleriet er nå også å finne på nettstedet, som blant annet ”Modern Ghana” og ”Afrin.org”. Disse nettstedene er etter alt å dømme opprettet som ledd i en politisk bevisstgjøringsprosess. De bidrar til å synliggjøre ukjente historier om afrikansk tilstedeværelse i Europa og Norge i kolonial tid – med andre ord det som på en av disse sidene ironisk karakteriseres som ”a nice hidden



Figur 3. Leif Gabrielsen, Dorina Marie Eldøy-Iversen i rollen som den spanske kreolerinnen Maria, Pressefotografi for forestillingen *Peder Påske*: Den Nationale Scene, Bergen, februar 2011.

african history” og på en annen ”som et stryke norsk historie som er ukjent for folk flest”.³⁹

Det nokså ukjente familieportrettet som havnet på kontorpulten min en tidlig høstdag i fjor, framstår slik som alt annet enn en taus påminnelse om erindringstap og utilgjengelig fortid. På samme måte som det i nyere forskning har vært sagt om fotografiet, har maleriet potensial til å gjenvinne, lade, fornye eller ”reforhandle” historien, slik at nye stemmer og perspektiver på fortiden får komme til uttrykk. Maleriet har i seg selv et liv i historien, det fotohistorikeren Elizabeth Edwards har kalt en sosial biografi.⁴⁰ Dette performative aspektet handler om noe langt mer enn passivt å lese bilder inn i ulike kontekster: Som et oppkomme i en strøm av undertrykket erindring og bortstuet historie, kan maleriet igjen og igjen, projisere fortid inn i nåtid, som en serie av overlappende, simultane og ofte motsetningsfylte historier.

Noter

1. Georg Harmens 1892. *Stamtavle over familien Harmens*, Bergen.
2. Eldrid Munck 1971. *Handelshuset Hildebrand Harmens. Drift og ekspansjon 1768–1795*, Hovedoppgave i historie, Universitetet i Bergen.
3. Ibid, s.107.
4. Jens Gran (1794 – 1881) 1875. *Skizzer af Bergenske Forholde fra ældre og yngre Tid af en Bergenser*, Fr.Nygaard, Griegs bogtrykkeri.
5. Ibid, s. 4.
6. Munck, op.cit.s.107. Det skal finnes bevart et skrift fra denne reisen i Universitetsbibliotekets manussamling. Da denne artikkelen ble skrevet, viste det seg beklageligvis å være umulig å lokalisere dette.
7. Gran op.cit.s.30.
8. Ibid s.28.
9. Ibid s.31.
10. Ibid s.28.
11. Ibid s.31.
12. Disse opplysningene er hentet fra et dokument datert 10.04.1955, forfattet av Odd Harmens og skaffet til veie av Ralph Wilson.
13. Espelid, Knut 1972. Pastor Schönfeldt og kirkeverge Nordmann : Mariakirken i en overgangstid 1752–1781, Bergen: Kyrkjesogelaget, s. 69–110.
14. Munck, op.cit.
15. Se Peter Larsen og Sigrid Lien 2008. *Kunsten å lese bilder*, Spartacus, for en mer inngående lesning av det Rybergske familiebilde.
16. Det er ikke usannsynlig at det var bergensmaleren Johan Georg Müller (1771–1822) som fikk i oppdrag å utføre Harmensfamiliens gruppeportrett. Johan Georg Müller var virksom som dekorasjonsmaler og tegnelærer i Bergen i tiårene rundt 1800 og hadde bl.a. J. C. Dahl som elev. Han tok også kunstutdanning i København i 1790. Müller blir karakterisert som en typisk representant for overgangen fra den laugsbundne til den frie kunst – og malte for det meste etter forelegg og på oppdrag i tidens klassisistiske stil. Se for øvrig: Sylvi Evjenth's artikkel om Johan Georg Müller i Leif Østby (red.) 1982–86, *Norsk Kunstnerleksikon*, bind 2, Oslo: Universitetsforlaget, s.1030–1031.
17. Charlotte Christensen (red.) 1996. *Hvis engle kunne male –: Jens Juels portrætkunst*, Det Nationalhistoriske Museum på Fredriksborg: Christian Ejlers' Forlag, s. 8 og 177.
18. Gran, op.cit., s. 24–25.
19. Larsen og Lien, op.cit. s.87
20. Munck, op.cit. s.71.
21. Ibid, s.105.
22. Larsen og Lien, op.cit. s.88–89.
23. Kirsten Alsaker Kjerland & Knut M.Rio 2009 (red.). *Kolonitid, Nordmenn på eventyr og big business i Afrika og Stillehavet*, Scandinavian Academic Press/ Spartacus Forlag, s.6.
24. Ibid s.8.
25. Kjartan Fløgstad 1999. *Eld og vatn. Nordmenn i Sør-Amerika*, Oslo: Universitetsforlaget.
26. Per Eilstrup og Niels Erik Boesgaard 1974. *Fjernt fra Danmark. Billeder fra vore Tropekolonier, Slavehandel og Kinafart*, Lademans Forlagsaktieselskab, København, s. 94–95.
27. Ibid s. 67–131.
28. Fløgstad, op.cit., s. 51.
29. Ibid, s.69.
30. Ann Laura Stoler 2002. *Carnal Knowledge and Imperial Power. Race and the Intimate in Colonial Rule*, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, s.11.
31. Ibid, s.11.
32. Rachel E.C.Layton 1998. ”Race, authenticity and colonialism”. I: Tim Barringer & Tom Flynn (red.), *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*, Routledge, London og New York: Routledge. s.83–84.
33. Jennifer Cole 2001. *Forget Colonialism? Sacrifice and the art of memory in Madagascar*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, s.1.
34. Ibid s.281.
35. For en nærmere diskusjon om bilder som skueplass for kampen om historisk artikulasjon eller

- reforhandling av historien, se: Christopher Morton & Elizabeth Edwards (red.) 2009. *Photography, Anthropology and History. Expanding the Frame*, Farnham: Ashgate, s.1–24.
36. H. Wiers-Jenssen 1912, *Tante Mine fortæller. Historier fra de gode gamle Dage*, Kristiania: H. Aschehoug.
37. Se: Edward W. Said 1994. *Culture & Imperialism*, London: Vintage Books, s.73.
38. Henrik Jansen, julefortelling i Bergens Tidende, julaften 1912 [?]. Kilde: Odd Harmens, se note 11.
39. Se <http://www.afrin.org/> og <http://www.modernghana.com/thread/15257/149526/1>
40. Elizabeth Edwards 2001. *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford/ New York: Berg, s.11–21.
- Litteratur**
- Alsaker, Kirsten Kjerland & Rio, Knut M. (red.) 2009. *Kolonitid, Nordmenn på eventyr og big business i Afrika og Stillehavet*, Oslo: Scandinavian Academic Press/ Spartacus Forlag.
- Barringer, Tim & Flynn, Tom (red.) 1998. *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*, Routledge, London og New York: Routledge.
- Christensen, Charlotte (red.) 1996. *Hvis engle kunne male –: Jens Juels portrætkunst*. Det Nationalhistoriske Museum på Fredriksborg: Christian Ejlers' Forlag.
- Cole, Jennifer 2001. *Forget Colonialism? Sacrifice and the art of memory in Madagascar*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Edwards, Elizabeth 2001. *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford/ New York: Berg.
- Eilstrup Per og Boesgaard, Niels Erik 1974. *Fjernt fra Danmark. Billeder fra vore Tropekolonier, Slavehandel og Kinafart*. København: Lademanns Forlagsaktieselskab.
- Espelid, Knut 1972. Pastor Schønfelt og kirkeverge Nordmann: Mariakirken i en overgangstid 1752–1781. Bergen: Kyrkesogelaget.
- Fløgstad, Kjartan 1999. *Eld og vatn. Nordmenn i Sør-Amerika*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Gran, Jens 1875. *Skizzer af Bergenske Forholde fra ældre og yngre Tid af en Bergenser*, Bergen: Fr. Nygaard, Griegs bogtrykkeri.
- Jansen, Henrik 1912. Julefortelling i Bergens Tidende, julaften 1912 [?].
- Harmens, Georg 1892. *Stamtavle over familien Harmens*. Brosingsamlingen, UBB's Spesialsamling.
- Larsen, Peter og Lien, Sigrid 2008. *Kunsten å lese bilder*, Oslo: Spartacus.
- Layton, Rachel E. C. 1998. "Race, authenticity and colonialism". I: Tim Barringer & Tom Flynn (red.), *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*, Routledge, London og New York: Routledge.
- Morton, Christopher & Edwards, Elizabeth (red.) 2009. *Photography, Anthropology and History. Expanding the Frame*, Farnham: Ashgate.
- Munck, Eldrid 1971. *Handelshuset Hildebrand Harmens. Drift og ekspansjon 1768–1795*, Hovedoppgave i historie, Universitetet i Bergen.
- Said, Edward W. 1994. *Culture & Imperialism*, London: Vintage Books.
- Stoler, Ann Laura 2002. *Carnal Knowledge and Imperial Power. Race and the Intimate in Colonial Rule*, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press.
- Østby, Leif (red.) 1982–1986. *Norsk Kunstnerleksikon*, bind 2, Oslo: Universitetsforlaget.
- Wiers-Jenssen, H. 1912. *Tante Mine fortæller. Historier fra de gode gamle Dage*, Kristiania: H. Aschehoug.