

# PALLE NIELSEN

*Af Ole Sarvig*

Danske Grafikere 6



Fra Den fortryllede by IV, 1962-63. Ætsning, 31,7 × 24,5.

# Palle Nielsen

af Ole Sarvig

Carit Andersens Forlag

København 1966



Ved Charenton 1948.  
Træsnit, original størrelse.

Denne bogs snævre udvalg betegner en vandring gennem en stor nutidig grafikers værk, og det vil i Palle Niensens tilfælde sige: gennem den »verden«, der som strofer af billeddigte opstod gennem arbejdet. Vi følger ham i øjeblikke af vaagenhed, af intens identifikation med de skikkelser, der som i en film komponeret med nerve, af lys og rum, færdes i denne hans vision af tiden, skikkelser, som »forholder sig til rummet, paavirkende det og under paavirkning af det.«<sup>1)</sup> – De totale panoramaer, der konstituerer og definerer hans verden saa komplet, at filmkunstnere har kunnet udnytte dens tilsyneladende absolutte eksistens<sup>2)</sup>, og han selv i en lignende proces angribe dens autenticitet i collager, er her – bortset fra aabnings- og slutningsbillederne – udeladt: Flugtens rygvendte skarer eller dramatiske, oftest profilvendte skikkelser ses her i »den Palle Nielsen'ske by's« rum, bag dens hus-væseners nakker, strejfende og handlende foran deres bryn.

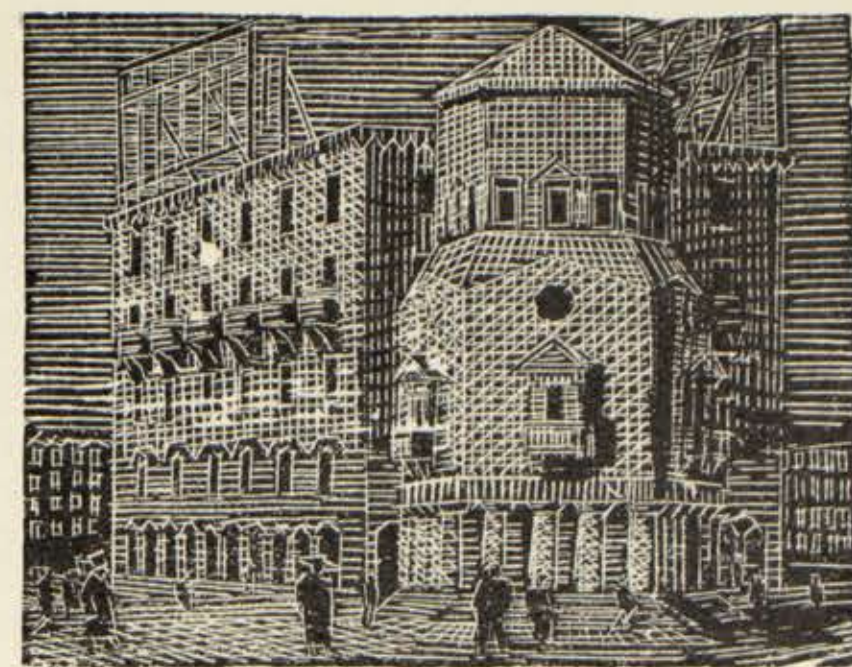
Vi følger ham paa vejen til denne vision, fornemmer modningens tavshed bag de første billeder i aar, da Palle Nielsen –

1) »...« = her og fremover citater af Palle Niensens egne, tildels trykte notater til arbejdet. – Ref.: Œuvre-kataloget i »Hvedekorn« nr. 5-6, 1963.

2) *Palle Nielsen Træsnit* (1958) af Kristian Begtrup. – *En Tarantella om Efteråt* af Torgny Wickman, Svensk Journalfilm, 1962. Ref.: S. F. C.

født og opvokset i Gammelholmskvarteret i det indre København – havde det privilegium at kunne identificere sig med dette bybilledes rest af kulturel virkelighed og saaledes begynde et *helt* forløb, som de store i modernismen. Men hvor f. eks. den unge Picassos Barcelona er et clair-obscur i blaalige toner, er den tidlige, tildels endnu ukendte, skønt flittigt tegnende, Palle Nielsens by en art romanverden, hvor »kvartererne med de lange, lige gader... beboes af folk med helt andre skæbner... mærkelige kunstnere, gale seere,« og hvor »gamle lærdudseende mænd tar fodbad i store graa køkkener / ser op over aviser trykt med andre bogstaver / besøger andre gamle mænd i lejede værelser...«, mens »entrédøren klirrer, spejlet bruges og w.c.'et bruser...«: altsaa en næsten surreal verden med mindelser om Kafka, Buñuel og Bruno Schultz, men ogsaa en københavnsk Otto Rung'sk, der vel er en kriminalverden blandt »gamle mænd i slag og kappe med reparerede brillestel«, men samtidig jo med Dostojevskij'ske solglimt ind over slidte trapper, hvor »unge selvfornægtende piger hilser med venlige ord / uselviske glæder, rørende gaver...«

Det er paa denne baggrund forstaaeligt, at Palle Nielsen i disse aar foruden de kunstnere, han siden klart har placeret sig i forhold til og afstand fra – Hogarth, Goya, Daumier, Segonzac, Ensor, Masereel – ogsaa med veneration træder ind i dansk tegnekunsts tradition, som den repræsenteres af for eksempel Niels Skovgaard; og det er lykkeligt befrugtende, at det blir Erik Clemmesen paa »Skolen i Strandgade« og senere Aksel Jørgensen paa Kunstakademiet, der sammen med kolleger og kammerater fra »Grafisk Skole« formidler saavel de nævnte som andre kunstneriske horisonter under Palle Nielsens afsluttende uddannelse. – Han staar nu efter sin langsomme modning og sytten aars magtfulde udfoldelse af arbejdets visioner og »rapporter« som den fornemste repræsentant for den kreds af yngre grafikere, der blev frugten af især den sidstnævnte lærestol, og som alene formaaede at tage den kunstneriske udfordring fra det foregaaende tiaars Cobra-Gruppe op.



Fra Den fortryllede by I, 1951.  
Træsnit, original størrelse.

Men først og fremmest er Palle Nielsen sig selv, gaar sin egen vej med selvpaaagte tunge forpligtelser, som den – af ham selv formulerede – »altid at gøre mere, end man faktisk kan«, og hans indflydelse er, saa lidt som Cobra-Gruppens, begrænset til det nationale. – Efter 1948, da han kommer hjem fra Paris med de første grafiske blade som vidnesbyrd om mødet med impressionismens klima og sin egen iboende lys-drift, der rigt orkestreret skal genopstaa og bekræftes i de senere aars store serier, er han fuldt til stede i sin kunst og forpligtet af den til det yderste.

Han afskriver »den personlige haandskrift«, han gør sig det svært i kampen for »uskyldigheden, den voksne kan naa...«, (men som) »... først kommer, naar dygtigheden er naaet, dygtigheden forstaaet som den fulde beherskelse af midlerne.« – »Kun ved den største anstrengelse er det af og til muligt at stable et billede paa benene,« noterer han som en Hamlet med bog i haand, og et af de første resultater af denne holdning er det (s. 14) gengivne træsnit til Mørkning i Junglen af Albert Maltz. De fem træsnit til denne bog er hans første, selv-satte, illustrationsopgave som grafiker, efter at han som tegner allerede har bevæget sig i

saa forskellige verdener som Maupassants, Stevensons, E. Goncourts og, fra de hjemligere omraader, Goldschmidts, Børge Rudbecks og H. C. Andersens. Det blir hurtigt vanskeligere for Palle Nielsen at illustrere. Hans »by«, hans »verden« blir i eminent grad hans egen og passer kun sjældent sammen med litterære tekster. Den er et »indbildningskraftens« city med forstadsomraader, der baade skræmmende og »vidunderligt« strækker sig uden for den romanens by, han skylder sin modning og inspiration, men nu som et *Anderswo*, et sted udenfor, »hvor (en)hver indtræden synes at skylle alle beboere bort,« som de færdes ved bagsiden af bankerne, mellem de forraadte templer, paa vej mod deres skæbne. Palle Nielsen har opdaget, at han kan »befare fladen som et plan . . . , færdes i dette rum . . . , der er dannet af utallige skæringer.« Det er, som om han bogstaveligt gaar ind bag ved spejlet, som lyset over Marnen endnu blænder i (s. 13), og ved hvis ramme Albert Maltz-skikkelsen blir liggende, – da han første gang trykker træblokkens omvendte billede af det, han ser. Han finder senere saavel lyset som de forenklede dramatiske figurer igen, og i svimlende perspektiver, men han har en lang vej at gaa.

Den fører ham først gennem mørke, som i en faldende dag: Spejlet er saa stille, xylografiernes formater saa smaa, at forblændingen næppe mærkes. »Udbryderkonge«, »Ventesal«, »Syndflod«, »Passion« virker sammen med gadebillederne fra Hamburg i serierne fra 1948, 1949 og 1950 stadig som sete steder eller begivenheder. Først »Antikrigsbillederne« (s. 16) afslører, at det er huskede billeder, visioner, som da ejendommeligt nok kulminerer i drømmens, det paa den anden side af spejlet levende, Frederiksberg-agtige sted: miniaturemesterværket »Den fortryllede By« (s. 7, 9, 11).

Man maa tænke paa strofer fra Auden's »En kvæld, da jeg gik mig i staden . . .«, naar man betragter disse tidlige xylografiers og træsnits spind af lys og skygger, hvori et sind er helt til stede, netop » . . . i jernbanebroens skygge . . .« (s. 15), ved indkørslen



Fra Den fortryllede by I, 1955.  
Træsnit, original størrelse.

til melankoliens eftermiddagsriger, de utrolige fyrrer, hvor ogsaa spidsborgeren over alle taler til de skarer, han vil forføre i krigene eller ofre til dunkle magter i storbyernes undergrund, men over hvilke monumenter, »som vold ikke bider paa«, skal staa tilbage (»Den store Verdensbunker« s. 18). Men ogsaa i interiøret fra Hamburg (s. 18) og den filmisk-filosofiske meditation over skikkelser og rum, »hvor(i) dramaet foregaar, samtidig med, at dramaet forklares af rummet« (s. 17), hører man som i Audendigtet »bræen banke i skabet,« mens efterkrigen summer videre langs de atter reparerede perroner i dybet, ad hvilke slægten atter strømmer myterne i møde under lampernes bruserstraaler (»Orfeus og Eurydike I« s. 19).

I 1952 bryder lyset ind igen, og teknikken, tildels formaterne, ændres radikalt. Det er de senere store linoleumsserier, der langsomt forberedes i dette aar, men hurtigt med andre slaende resultater som »Strejke«-træsnittet fra 1953 med det mesterligt beherskede buede rum omkring de liggende skikkelser i tilsyneladende dagklarhed (s. 22) og det beslægtede linoleumssnit fra samme aar »Svævende mennesker« (s. 23), der dristigere eller blot mere

direkte end før demonstrerer Palle Nielsens oplevelse af, »at der i billedkunst og paa fladen er love . . . , hvis realitet er aabenbar for dem, der først har akcepteret fladen geometrisk«. Allerede træsnittene fra 1952 med den for dette aar typiske titel »Den barmhjertige Samaritan«, der (s. 20 og 21) gengives i to versioner, viser instruktivt en af Palle Nielsens veje til forenkling og dramatisering af sine skikkelser.

Der er interessante stadier paa vej mod det store værk »Orfeus og Eurydike II«. I det (s. 26) afbildede træsnit fra illustrationsserien »Mord i Gaslys« begynder han at »trylle« med selve billedrummet, og han noterer sig allerede absolutte sejre i denne nye, tilsyneladende frie leg med lyset i linoleumsserien »Den fortryllede By II« (s. 24 og 25). Forholdet er blot det, at disse resultater er fremgaaet af en eminent dygtighed, der muliggør en art impressionisme i Palle Nielsens *egen*, allerede skabte, ekspressionistiske verden. Arbejdet med fortætningen af denne og dens skikkelser fortsætter i Brecht-træsnittene »Til dem, der kommer efter os« (s. 26) og i »Soldaten og Barnet«, en serie, hvori han blandt andet for første gang – og faktisk som den eneste siden Léger og før pop-kunsten – behersker teknikens genstande i hele deres væsens symbolik, dette saaledes at forstaa, at den stærkt syntetiserende form hæver dem ud af f. eks. tegneseriernes symptomverden og ind i kunsten, hvor udtrykket staar for noget, et sind har set (s. 27). Ligeledes begynder han at beherske ikke blot en svæven i rummet, men den voldsomme bevægelse og eksplosionernes ejendommelige statiske erindringsbilleder oplevet i forhold til den by, han mediterer videre over i træsnittene »Vejen til Byen« – for dog, ved begyndelsen af 1955, at træde ind i dét større rum, der ofte pludselig søger den, der saa grundigt som Palle Nielsen har forberedt sig paa at naa det: han ankommer til den fuldt udfoldede myte i »Orfeus og Eurydike II«, hvor al hans viden om billedrummet nu, som i en genkendelse af motivet fra sindets dybeste lag, stilles i nutidsdramaets og passionens tjeneste.



Fra Den fortryllede by I, 1953.  
Træsnit, original størrelse.

Denne »genopstandne« myte, der forløser de kræfter i Palle Nielsen – som i 1952–53 kort havde strejft motiver af denne art, endog pietà-scener – betegner formodentlig en af de dyrebare muligheder for den kunstneriske bevidstheds arbejde idag: den uformodede genkendelse og tilegnelse af en myte, der er væsentlig nok til at beskrive »vor situations fuldstændige haabløshed« og det, »at der i erkendelsen af dette ligger et haab« – som denne om de elskende paa verdens sidste kyst, ved underverdenens begyndelser, disse som ikke maa se hverandres ansigter, saaledes som i det hele taget det tyvende aarhundredes repræsentative kunst ikke synes at skimte ansigtet paa den, som lider i dens egne billedrum, der beskriver omverdenen, eller som smelter ind i rummets baggrunde, omverdenens rester.

Palle Nielsen har nu i ti aar beskæftiget sig med passionens store motiver, og han har naaet resultater og skabt værker, der rigeligt taler for sig selv. – Som han i »Orfeus og Eurydike II« naar en art filmisk monumentalitet sammen med en grafisk forfinelse – som i den fantastiske brug af storbyens ledningsnet (s. 28 og 29) og i snitmønstrenes »farver« mellem rent hvidt og rent sort (s. 30 og 31) samt driver sin evne til at fange bevægelsen til et dramatisk højdepunkt (s. 32 og 33), – fortsætter han sin beretning om passionen i billeder, der næsten er futuristisk opløst

af bevægelsen i »Klagesange's« træsnit (s. 35-37), men i dette forhold atter – som før ved indbruddet af lyset – i Palle Nielsens egen mytologiske verden, den han selv angriber og prøver at sprænge i sine »collager«. Men den synes at »hævne« sig paa ham, saa at sige krybe op bag ryggen paa ham i den nye tekniks, raderingens rent dæmoniske *baggrunde* af en næsten byzantinsk pragt – især for de større raderingers vedkommende i »Den fortryllede By IV« (s. 2, 40, 41 samt omslagets bagside). Det er en streng, dunkel smykkepragt, »der,« som han konstaterer, »opstaar af sig selv«, og som han derfor i sin forpligtelse overfor billedrummet maa hævde sig overfor og (i kontrast til den generelle tendens i kunsten idag) hæve sig selv over som bevidsthed ved dels at betragte denne dæmoni som en del af et drama, der ogsaa har andre stemmer, dels at fortsætte sin »vandring« tæt under disse mure (s. 38 og 39: »Den fortryllede By III« samt det titellose billede paa omslagets forside) – og da i realiteten vandrende ned over den samme kyst mod den flod, hvor alle billeder »glemmes«, »lades tilbage«, som han skriver i sin note til »Orfeus II«, fordi det væsensagtige, der lever paa den anden kyst, kun anende kan opleves i billedkystens »varsler«, som allerede er Palle Nielsens domæne.

Her strejfer han i de allerede mange mesterlige linoleumssnit til »Orfeus III« (s. 42-46) om som paa øer i strømmen for at fange de sidste billeder, ja det allersidste, synes det, før alt sløres af tidens regn, og slægterne blot blir som skum fra den bølge, der hæver sig mod billedkysten og Orfeus' hærgede by.



Seinen ved Austerlitz, 1948. Træsnit, original størrelse.