

Palle Nielsen
i n m e m o r i a m

Sophienholm
2002

PALLE NIELSEN in memoriam

Sophienholm
23. marts – 9. juni 2002

Katalogredaktion: Mikael Wivel

Udstillingstilrettelæggelse:
Mikael Wivel i samarbejde med Benedicte Bojesen

Design og produktion af udstillingskatalog:
Erik P Grafisk Design

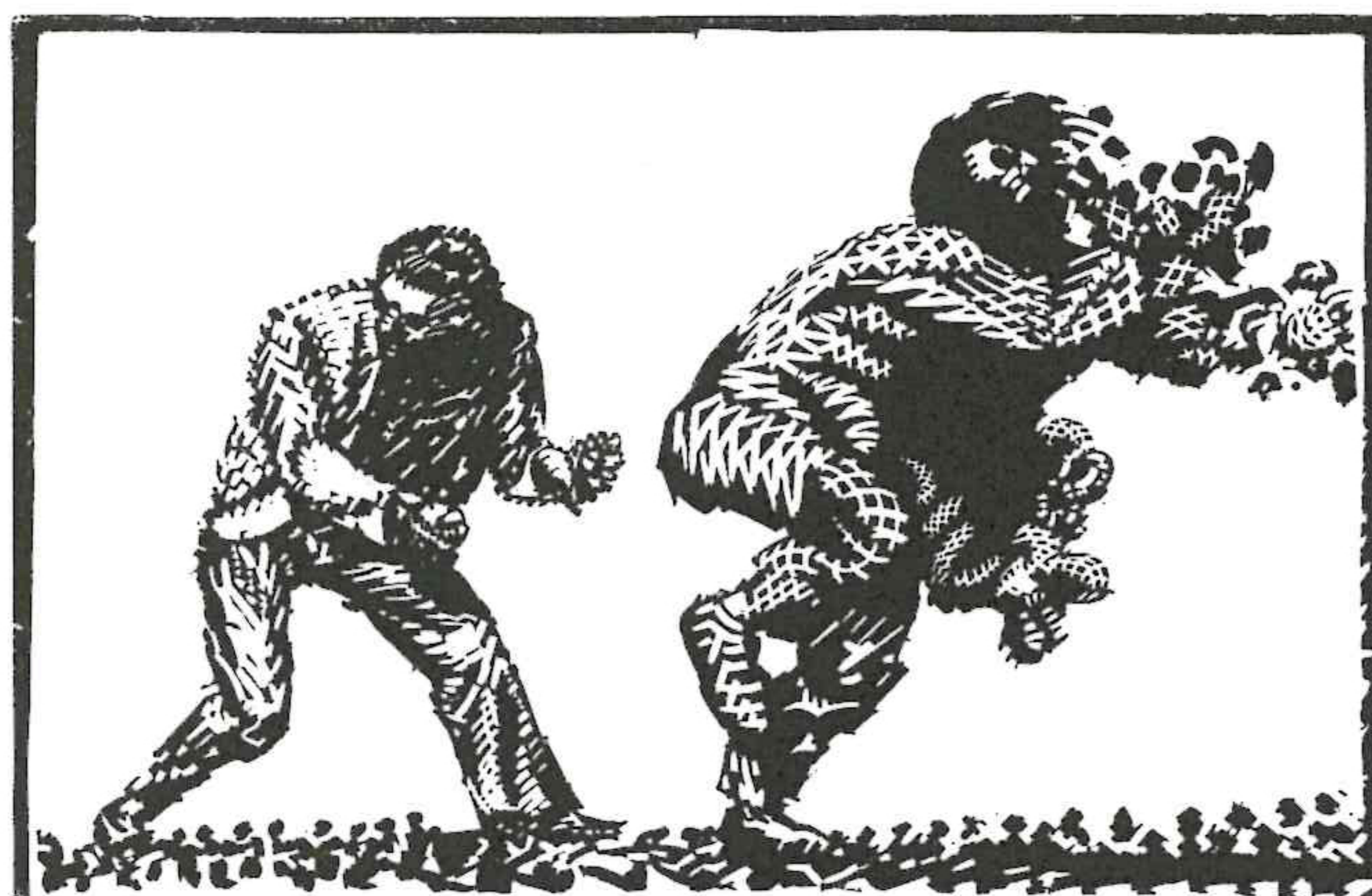
Repro og tryk:
Special-Trykkeriet, Viborg

Fotografer: Eli Ponsaing, Jørgen Watz,
Jakob Skou-Hansen, Statens Museum for Kunst

© Forfatterne, fotografene og Sophienholm

ISBN: 87 87883 84 8

Sophienholm
Nybrovej 401
2800 Kgs. Lyngby
Tlf. 45884007



Omslagsillustrationer

Forside:
Fritlagt detalje af
Uden titel. Fra
"Serien uden navn".
Formskæring.
Linoleumsnit.
215x335 mm.

Bagside:
Engel. Bly på papir.
Papirmål, 230 x 350 mm

MIKAEL WIVEL

Med Hamlet ved hånden

*”The time is out of joint; O cursed spite
That ever I was born to set it right!”*

Shakespeare, Hamlet, I, 5, 181-182

Med fare for at gå Karl-Heinz Stockhausen i bedene kunne man med nogen ret hævde, at terrorangrebet på USA den 11. september for mange danskere også var en slags æstetisk oplevelse – et *deja-vu*, simpelthen.

Vi havde jo set det før og vidste, at præcis sådan så det ud, når et fly fløj ind i en skyskraber – og sådan, når den eksploderede og styrtede sammen og spredte sin sky af støv og aske i gaderne og sendte mennesker på vild flugt mellem hverandre, hid og did, med åbne munde, tomme øjne og rædsel i kroppen.

Vi vidste, at det ville være sådan. Vi var velforberejede – eller burde i al fald have været det. For Palle Nielsen havde jo anskueliggjort det for os i sine billeder, igen og igen, lige fra han for alvor begyndte at se det for sig, for mere end fyrré år siden. Detaljeret, nøjeregnende og med en mærkeligt saglig omhu havde han gjort rede for forløbet, så det ikke var til at misforstå.

Med en særegen fascination fulgte han med sit indre øje flyet på dets bane henover byen, nedover boulevarderne og videre ind gennem facaderne, hvor det forsvandt i et inferno af eksploderende brændstof – og efterfølgende registrerede han, hvordan menneskene blev løftet af lufttrykket og hvirvlet rundt mellem

hinanden som avner for vinden, hvordan de blev presset op langs murene eller slynget hen ad jorden, børn såvel som voksne, og hvordan de snappede efter vejret og skreg deres smerte ud i det tomme, udeltagende rum.

Intet var ham tilsyneladende fremmed i situationen. Reportagerne i fjernsynet den 11. september og fotografierne i aviserne i dagene efter bekræftede således til fulde, hvor skarp han havde været i sine indre observationer, og hvor præcis han havde været i sin redegørelse for dem på papiret. Eksemplerne er legio – et af de mest dynamiske ligger som et forløb på syv snit midt i Anden Del af suiten ”Orfeus og Eurydike” fra 1970 (s.144-147) – og et af de mest forbløffende finder man som et *still* i hans *story-board* til filmen ”Opbrud” fra 1966. (s.30)

Palle Nielsens forestillingsevne synes at have været uden ende, når det gjaldt menneskeskabte katastrofer – ligesom hans vilje har været det, til at omsætte dem i billeder af lydefri præcision. Uden at ryste på hånden har han, dag efter dag og år efter år, gjort rede for sine sorte syner med en nærmest skræmmende omsorg for såvel helhed som detalje. Kun meget få kunstnere i vesterlandet har evnet at mobilisere samme foruroligende konsekvens i deres arbejde, og man kan da også

undre sig over, hvordan han har fundet kræfterne til det. For det smukke eller bevægende er jo, at kræfterne har været der, hele tiden, og at hans værk derfor aldrig har tabt højde.

Inspirationen ligger lige for. Her er der intet at undre sig over. Fra verdenskrigens afslutning i 1945 og frem til nu har det ikke skortet på stof, der kunne sætte en dæmoniseret fantasi som Palle Nielsens i svingninger og fodre den med motiver. Ulykkerne har stået i kø, og de trykte og elektroniske medier har til stadighed været fulde af billeder og beretninger, som måtte kalde på et anfægtet menneskes protest.

Men hvorfor blive ved at protestere, som nu Palle Nielsen, når katastrofekursen tilsyneladende var lagt fast, og de enkelte detonationer blev afviklet i et stadigt mere accelererende tempo? Hvorfor bevare håbet, når alt håb var ude? Palle Nielsens svar var det enkle og dybe, at netop denne desillusionerede erkendelse indebar et håb om forandring. Et spinkelt håb, ganske vist – men det eneste vi har, og derfor dét vi må arbejde videre ud fra, når det først er erkendt.

Det var for Palle Nielsen tale om et ansvar, som han tog på sig. Ligesom sin fjerne landsmand og beslægtede i ånden, Hamlet, havde

han indset, at verden – eller tiden – var af lave og at han – ene mand og af en grum skæbne – var blevet udset til at rette den op.

2

Men ét er at indse, hvor galt det er fat og hvor ene man er om arbejdet – noget ganske andet er at gøre noget ved det. For hvordan griber man sagen an, hvordan kæmper man imod vanviddet, når billeder er det eneste våben man har?

Palle Nielsen valgte lige fra starten at gå sin helt egen vej og udmønte sin protest mod tingenes tilstand i billeder af en type, som bestemt ikke var *en vogue* i tiden, sådan som den var dengang sidst i 1940'erne. Hvor avantgarden herhjemme, Jorn & Co., foldede sig fabulerende ud, med børnetegninger og etnografika som afsæt, og hvor de mere traditions-tyngede, Søndergaard & Co., praktiserede en stofligt sanset og stærkt ekspressiv naturalisme med afsæt i de klassiske modernister fra årene før første verdenskrig.

Det var de to spor der var, hvis man ville være med i legen – og begge førte frem mod abstraktionen og dermed mod den endelige forflygtigelse af ansvaret. Men der er jo altid an-

dre veje at gå, hvis man har mod til det og ved hvad man vil – og især, hvad man *ikke* vil. Som nu Palle Nielsen, der bestemt ikke ville være med i legen på de betingelser. Han havde andre og vigtigere ting at tage sig til end at manøvrere i smult vande. Verden var af lave, og det var på høje tid at stille skarpt på problemerne.

Palle Nielsen var allerede dengang i den hel-dige situation, at han kunne tegne, hvad han ville – han var uddannet som reklametegner på Kunsthåndværkerskolen og havde et par år været ansat i branchen, men var så skiftet over til udelukkende at beskæftige sig med illustrationer – til bøger, til ugeblade, til aviser. Og det var her han tog afsæt, da han for alvor gik i gang med sit projekt – i den såkaldte trivial-kunst, sådan som denne manifesterede sig via bogillustration, bladtegning og tegneserie.

Vi har i Danmark en fremragende tradition indenfor disse genrer, som aldrig er blevet anerkendt efter fortjeneste. En tradition, som kulminerede netop i de år, hvor Palle Nielsen startede ud – med kunstnere som Storm P., Sikker Hansen, Adolf Hallman, Ib Andersen og Arne Ungermann i spidsen. De tegnede alle steder, men især i Politikens ugentlige til-læg ”Magasinet”, som også Palle Nielsen bi-drog til fra tid til anden. Han var simpelthen

én på holdet, om end endnu i andet geled. Dette tilsyneladende ydmyge udgangspunkt er værd at holde sig i mindet, når man skal følge ham på den vej, han valgte væk fra hovedsporene i den danske tradition og videre ind den billedverden, der efterhånden blev helt hans egen – og som nok engang blev uhyggeligt nærværende for os andre, den dag flyene ramte Tvillingetårnene i New York.

Selv lagde han senere afstand til denne tidlige fase i sin karriere, som efter hans egen mening først begyndte i 1949 – med illustrationerne til Børge Rudbecks bog om Paris og med den lille, xylograferede serie, som han karakteristisk nok valgte at kalde ”Passion”. Alt hvad der var gået forud, betegnede han som sin ungdoms synder og forbeholdt sig ret til at fornægte.

Men denne personlige afstandtagen – eller redigering af værket – kan vi andre måske nok, sådan retrospektivt, tillade os at se stort på. Det er jo det samme menneske, der har tegnet billederne på begge sider af 1949, selv om han op til da endnu ikke havde fundet sin bestemmelse og ligesom Hamlet taget den på sig. Kimen til det kommende ligger der selvfølgelig et sted i de tidlige ting – såvel på det narrative som på det visuelle plan. Der er tale om øvelser af både fortællende, stilistisk og æstetisk natur, og de er stort set aldrig trivielle. Selv har han

endnu ikke vidst, hvor det bar hen ad – men det ved vi nu, og denne viden kaster lys tilbage på disse ungdommelige forsøg.

I 1945 illustrerede han Stevensons morbide roman om Junkeren af Ballantrae. Han gjorde det med pen og tusch – og med en tynd, søgende streg, som forlenede illustrationerne med noget foruroligende og lettere ubehageligt, som måske nok svarede til romanens egen tone, men som adskilte dem klart fra dem, man som ung læser havde vænnet sig til at se i bøger af samme art. Hvor en tegner som Poul Steffensen allerede tidligt i århundredet havde sat normen for genren med sine mange illustrationer til Ingemanns og Carit Etlars historiske romaner.

Steffensens tegninger var episke i tonen og deklamatoriske i udtrykket og tydeligvis rundet af det officielle historiemaleri, sådan som dette var blevet praktiseret af folk som Carl Bloch, Laurits Tuxen og Otto Bache. Men fremfor alt var hans tegninger solidariske med den tekst, de synliggjorde. Og her ligger den afgørende forskel – for Palle Nielsens illustrationer var ikke solidariske, ikke på samme naive plan, i al fald. Man fornåm umiddelbart, at han snarere forholdt sig ironisk til teksten og lagde en vis underfundig distance ind mellem sig og den.

Det lå selvfølgelig i talentet, som var alt for stort og vildtvoksende til sådan en lille, triviell opgave – han kunne simpelthen ikke lade være at lægge sit eget til og digte videre. Hvilket medførte at illustrationerne, udover det fortællende element, fik tilført en psykologisk dimension, som tidligere havde været genren fremmed.

Men også på det æstetiske plan var illustrationerne anderledes. Stregen var letløbende og havde et grotesk eller manieret præg, som i virkeligheden peger langt frem i værket. Det virkede som om Palle Nielsen ligesom hvirvlende havde søgt sig vej ind omkring motiverne og ladet dem komme til syne undervejs i forløbet i en strøm af krøllede, snirklede strukturer, som stedvist blev afløst og holdt i ave af en rigdom af rumskabende krydsskraveringer.

En tegning som den, hvor fortælleren, Ephraim Mackellar, en mørk novemberdag står på Craig Head og ser Junkeren blive sat i land, er i så henseende retningsgivende – ikke bare for illustrationernes originale karakter, men også for alt det, der siden skulle komme. Vi ser en mand stå lidt skævt på en skrænt et sted i verden og iagttage en anden, der står nede på stranden – en robåd er på vej ud over havet mod et større skib, der ligger for anker,

og en bævne brænder på en fjernere klint og sender sin røgfane op mod den dunkle himmel. (s.32)

Der er noget decideret foruroligende eller uheldssvangert over scenen – og det er enkelt nok nu at krydsklippe til de scener i første del af ”Orfeus og Eurydike”, hvor sangeren panisk bevæger sig langs kysten og ser sin elskede blive ført bort over havet til en ukendt egn af underverdenens politi (s.33 og 129-133). Kimen til det kommende ligger således klar i denne lille, fordringsløse illustration til Stevenson – såvel når det gælder scenen, som når det gælder den ekspressive og lettere manierede fortolkning af den.

3

Vejen fra de bundne illustrationsopgaver til den frie, selvstændige opdatering af Ovids fortælling om Orfeus og Eurydike gik via ti års intensivt arbejde med serien som kunstnerisk udtryk. Palle Nielsen havde midt i 1940erne besluttet sig for at frigøre sig fra den mere kommercielle del af sin praksis og i stedet helt og fuldt give sig kunsten i vold. Han søgte derfor ind på Erik Clemmesens tegne- og malerskole for at lære noget andet, end det han allerede kunne – noget, der kunne danne

modvægt til den farlige virtuositet, der lå ham så let i hånden.

Erik Clemmesen var en klog mand og en god lærer, og da han havde forstået hvor Palle Nielsens særlige talent lå, gav han ham en bog, der kunne inspirere ham til at arbejde videre med det illustrative på et mere solidt grundlag. Det drejede sig om den belgiske grafiker Frans Masereels timebog *”Mon livre d’heures”* fra 1919 – en fortælling, som uden ord, men via 165 groft skårne træsnit, skildrer en ung, anonym idealist på hans brydsomme vej gennem den moderne verden.

Masereel var erklæret socialist og serien var, ligesom andre serier han skar, klart på de svages side – og den ramte Palle Nielsen som et kølleslag, såvel på grund af sit budskab som på grund af sin form. For her, i det serielle, så han omsider en mulighed for, som kunstner, at få sin vrede over tingenes tilstand kanaliseret ind i et styret og målrettet forløb – og i årene efter tegnede og skar han så en lang række små ”billedhistorier” i Masereels ånd. Nogle lagde sig tæt op ad forbilledet, andre var mere selvstændige – men fælles for dem alle var en vilje til at få et budskab igennem, narrativt, følgerigtigt og ungdommeligt moraliserende.

Masereel var socialist og hans billedhistorier bar klart propagandaens præg, og Palle Nielsens havde til en start samme, lidt bombastiske karakter – moralske fabler af satirisk, stedvis opbyggelig art. Men efterhånden ændrede de sig i retning af det gådefulde, det uforudsigelige og det mere alment eksistentielle. Han var måske nok socialist af overbevisning, men han var også humanist og som sådan optaget af den kristne tematik.

Dette kommer direkte til udtryk i den første grafiske serie, han selv anerkendte, nemlig *”Passion”* fra 1949, hvor det er brudstykker af Kristi lidelseshistorie, han varierer over. Ikke entydigt satirisk, men snarere med en klar og alvorlig vilje til at overføre og opdatere den store fortælling, så den kan udspille sig her og nu, som lærestykke i efterkrigsårenes Europa.

Kristus er en ung mand i jakkesæt, der kommer til storbyen på cykel og her forkynder sit budskab mellem de fattige i slumkvartererne. Han helbreder de syge på gaden og samler sig tilhængere og sætter sig op imod magten, som symboliseres af biskopper, generaler, kapitalister og politikere. Det går naturligvis galt, som det skal, han bliver forrådt, fanget, pint, dømt og hængt – men opstår så igen, på gådefuld vis, og sidste gang vi ser ham er på

en banegård, hvor toget holder ved perronen og venter på at føre ham videre.

Og videre kom han jo også – i værket. For den unge mand er på mange måder en forløber for den Orfeus, der skulle beskæftige Palle Nielsen livet ud. Begge er ensomme oprørere, Hamlet-skikkelser, der sætter sig op imod kræfter der tilsyneladende er større end dem selv, i håb om at ændre på tingenes tilstand og gøre denne verden til et bedre sted at leve. Og begge er de da også, set med denne optik, en slags stedfortrædere for kunstneren selv. Ikke at Palle Nielsen opfattede sig selv som hverken Kristus, Hamlet eller Orfeus, men et eller andet sted var han på det rene med, at han som kunstner havde en mission her i verden, som forpligtede og som ikke ville lade ham i fred, før den var løst til fælles bedste.

Orfeus-skikkelsen kom til ham via en drøm, hvis ydre ramme var fastlagt af de stærke indtryk han modtog på sine rejser ud i Europa, i årene umiddelbart efter verdenskrigens afslutning, men hvis indre tilskyndelse fortaber sig et sted i hans egen, komplicerede psyke. Han var blevet gift med sin kollega Elsa Bendixen i 1946, og det han drømte var, at han så hende dø uden at kunne gøre noget som helst ved det. Scenen var banegården i Kiel, hvor hun

sad døende inde i toget, mens han stod afmægtig ude på perronen, hamrende på den snavsede rude.

Drømmen udløste en vrede i ham og en overvældende trang til protest. Det var for galt, det her, og ikke til at finde sig i! Men da han havde fået den lidt på afstand og dens høje grad af realisme havde fortonet sig, forstod han den bedre som en kombination af hans egen, udtalte hypokondri og så selve verdenssituationen, som den var netop da, i 1951, under den kolde krig. Hypokondrien havde sendt drømmen af sted gennem vindingerne, men det var verdenssituationen som sådan, den dybest set handlede om. Det var jo præcis her, det var for galt!

Ligesom så mange andre i tiden havde også Palle Nielsen en til vished grænsende fornemmelse af, at Tredje Verdenskrig var under forberedelse og kunne bryde ud når som helst – oven i købet mellem tidligere forbundsfæller. Og da han, igen som så mange andre, havde Anden Verdenskrig i frisk og forfærdende erindring, var det et mere end skræmmende scenario for en mand med netop hans fertile forestillingsevne. Noget måtte gøres – og her er det så, at han henter Orfeus-temaet ind som den lignelse, der skal synliggøre hans vrede.

Sådan som Palle Nielsen fortolkede myten om Orfeus og Eurydike, beskæftigede den sig med et halsstarrigt oprør mod det uafvendelige – i hans egen, øjeblikkelige situation den kommende verdenskrig, men i Orfeus' mytiske univers den død, som på urimelig vis havde frarøvet sangeren hans elskede og dermed hans inspiration og hele livsgrundlag. Orfeus nægter at acceptere dette vilkår og sætter ikke bare sit liv, men også sin kunst ind på at ændre det. Og det samme gælder for så vidt Palle Nielsen – heller ikke han vil acceptere tingenes tilstand og sætter derfor sin samlede kraft og sit store talent ind på at påpege situationens alvor ved at gennemleve den i billeder, der på trods af alt holder håbet ved lige.

4

Orfeus er igen en ung mand fra tiden, altså fra 1950'erne, iført jakkesæt, blød hat og lang overfrakke – og vi følger ham fra det øjeblik, han har fået vished om Eurydikens død. Der er i bogstaveligste forstand tale om en flyvende start – Orfeus kommer tumlende lige ind i historien, han snubler og falder og ruller ned ad en trappe, indtil han når bunden – og her tager han så sin beslutning. Han nægter at acceptere det uafvendelige, rejser sig som et menneske og påbegynder sin lange, ensomme

vandring gennem civilisationen i håb om at finde sin elskede igen og kalde hende tilbage til livet. (s.8-13)

Serien, som falder i tre dele, men egentlig aldrig afsluttes, skildrer denne vandring, skridt for skridt og i tableauer af stor og uforglemmelig prægnans. Der er tale om en form for lidelsesvandring, altså en passionshistorie, men opdateret, moderniseret og selvstændiggjort i forhold til Kristus'. At den aldrig afsluttes, hverken lykkeligt eller tragisk, er naturligvis en pointe – for de misforhold i verden, som var dens egentlige udspring, bedredes jo heller ikke. Summen af menneskeskabte ulykker var konstant den samme og holdt til stadighed kunstneren i ånde. Det gik ikke an at slutte af og sætte punktum.

Tværtimod får man en klar fornemmelse af, at Palle Nielsen blev mere og mere overvældet af ulykkernes omfang og af sit arbejdes lighed med Sisyfos'. Lige meget hvor ofte han rullede stenen op, så lå den alligevel, straks efter, nede for bjergets fod. Når man gennemgår hans efterladte papirer, støder man således ind imellem på notater, hvor han med karakteristisk systematik regner øjeblikkets mest aktuelle tragedier op: krige, hungerkatastrofer, forurening, atomudslip etc. De er ligefrem nummereret og visse af de værste er delt op i

underpunkter. Der var tale om en slags løbende status, der skulle minde ham om, at tiden var knap og han måtte videre i programmet.

Serien om Orfeus' vandring fletter sig da også, ligesom punkterne, ud i andre og beslægtede serier – ”Mennesker og Begivenheder” er en af dem, ”Miraklernes Tid” en anden, ”Angstens Serie” en tredje og ”Ignalina” en fjerde. Der var ligesom ingen ende på vandringen, anden end den der blev markeret af kunstnerens egen død. Verden var gået ham i blodet, og den kaldte uafsladligt nye billeder frem. Og hans egen, personlige hypokondri blev følgelig lidt efter lidt udvidet til at omfatte klodens dårligdomme som helhed.

De nævnte serier er alle udført som rækker af linoleumsnit, en teknik Palle Nielsen gjorde til sin egen, og som uden tvivl er hans væsentligste bidrag til den vesterlandske grafiks historie. Han arbejdede også med træsnit, radering, litografi og stengravure på meget højt niveau, men det var i linoleumsnittet han fandt sin bestemmelse og var mest sig selv – måske fordi teknikken var rundet af det 20. århundrede og dermed i højere grad i pagt med den motivverden, han arbejdede med, end de ældre og mere traditionstyngede.

For Palle Nielsen havde ingen berøringsangst overfor sit eget århundrede, snarere tværtimod. Og det er en af årsagerne til hans store originalitet. Hans værk er fyldt med referencer til øjeblikket og den moderne tids frembringelser, såsom fly, helikoptere, hangarskibe, destroyere, lyntog, biler, motorcykler, indkøbsvogne, gangstativer, varmeapparater, maskingeværer og håndvåben. Det hele hørte med, hvis man skulle give en fyldestgørende skildring af verden og forstå den, som den var. Han var på én og samme gang både fascineret og frastødt af disse ting og skriver selv et sted sådan om sit forhold til dem – modsat vennen Ole Sarvigs:

”Jeg er ikke kold overfor f.eks. hangarskibe og motorcykler o.s.v. Jeg ved hvad de er ude på. Uden ambivalent forhold til disse fænomener kan de ikke skildres. Man må også elske dem lidt. F.eks. var Sarvig *ren* overfor disse fænomener og derfor blev hans behandling (når de optrådte i hans verden) jammerlig. Han forstod ikke biler og undervandsbåde, var støvsuget for det måske syndefulde forhold til disse, hans tids frembringelser. Selv om et hangarskib er konstrueret til mord og drab, forstår jeg på anden vis hvad fænomenet udtrykker og imponeres – måske ikke det rette ord – men alligevel.” (Manus, 1988, privateje)

Ambivalensen, friktionen mellem fascination og frygt, medfører at de nævnte ting glider naturligt ind i værket og forlener det med en moderne dynamik og et nærvær, som en mere generel eksistentiel fortolkning ikke ville kunne have mobiliseret. Tilstedeværelsen af alle disse moderne frembringelser gør, at du ikke kan vise billederne fra dig, selv om du måske har mest lyst til det. Ligesom Palle Nielsen selv, bliver du som betragter umiddelbart fascineret, fordi du pludselig ser tingene med hans dæmoniserede blik og genkender dem som andet og mere end blot harmløse hjælpemidler.

Som serie udgør ”Orfeus og Eurydike” – med de nævnte aflæggere og udfletninger – et dybt originalt storværk i europæisk grafik. Vi er allerede langt fra Masereel og hans mere propagandistiske samtidsskildringer. Den kolossale koncentration, Palle Nielsen var i stand til at mobilisere i de enkelte snit, helt ud i de mindste detaljer, og den uendelige variationsrigdom han opnåede i sin delvist abstraherende redegørelse for de forskellige stoflige strukturer, skyder værket ind i forlængelse af tidligere tiders store, grafiske passionsserier.

Albrecht Dürers og Lucas Cranachs fra 1500-tallet kunne nævnes, også de er jo ikke bare visionære, men fyldt med samtidige referencer og udført med intens omsorg for detaljen.

Men den mest nærliggende parallel er dog Goyas serie ”Krigens rædsler”, som han udførte mellem 1808 og 1820, og som i 85 raderinger skildrer forløbet og eftervirkningerne af den franske besættelse af Spanien.

Serien som helhed udgør den stærkeste protest mod krigens vanvid, der nogensinde er blevet sat i billeder. End ikke vor egen tids fotografer har været i stand at overgå den i deres reportager fra diverse krigsskuepladser. (s.94) Goyas serie er det endelige udsagn og som sådan uudslettelig af mindet. Der var tilsyneladende intet, der undgik hans opmærksomhed – og intet der var for ondt til at fordybe sig i. Det hele skulle med, hvis det skulle være sandt, og han detaljerer sig følgelig i rædslerne med forfærdende akkuratesse.

Det er det spanske folks lidelser, der er Goyas ærinde, men fordi han var så stor en billedskaber og beherskede sine – ja, *æstetiske* – virkemidler så suverænt, rækker serien ud over tid og sted og får almen karakter. De omtalte fotografer har således til fulde bekræftet både sandheden og holdbarheden i hans udsagn. Derfor er det også klart, at en kunstner, der som Palle Nielsen havde valgt at fordybe sig i en beslægtet tematik, nødvendigvis måtte forholde sig til Goyas eksempel. Ikke kopierende eller parafraserende, men som en stadig inspiration og udfordring.

Også hos Goya var der tale om en slags opdatering af Kristi Passion, med det anonyme, spanske folk i den stedfortrædende rolle. Der er såvel forhånelser og hudflettelse som korsfæstelser og gravlæggelser i serien, kun er de opdateret og aktualiseret for tilfældet. Akkurat som hos Palle Nielsen – og ligesom hos denne drejer det sig ikke om en logisk fremadskridende fortælling, men snarere om en række af enkeltstående udsagn, der via deres mængde kommenterer og uddyber hverandre. Også de korte, suggererende titler, som Palle Nielsen har givet sine snit, genfindes hos Goya. Som i øvrigt, ligesom Nielsen, tog udgangspunkt i *sin* egen tids trivialkunst: flyveblade og anden folkelig grafik.

Der er, kort sagt, tale om et svar på langs af tiden – hvor Palle Nielsen, ligesom sin store forgænger og ledestjerne, snitter sig vej ind i samtiden uden at glemme alt det, der var gået forud. Og via dette dobbelte blik lægger han yderligere nogle alen til den store, figurative tradition i den vesterlandske kunst.

5

Palle Nielsen så mere og klarere end de fleste og følte en forpligtelse til at vidne om det han så – i håb om at afværge yderligere kata-

strofer. Nogle ville sige, at han havde en troldsplint i øjet, andre at han drev rovdrift på vores kollektive angst. Men i Hamlets fædreland har vi nu ikke noget at lade ham høre. Vi bombarderes dagligt med billeder, der fortæller os om ulykker overalt på kloden, om alt det der er for galt – så hvorfor ikke tage disse informationer alvorligt og op til kunstnerisk behandling?

Det er bestemt ikke et arbejde, der er uden omkostninger, og Palle Nielsen var da også, ligesom Hamlet, til stadighed bytte for tvivl og anfægtelser. Og det blev værre med årene. For kunne man overhovedet tillade sig at fordybe sig æstetisk i andres ulykke, når man selv sad trygt og godt i sit smukke hus i Kongens Lyngby? Var der ikke en modsætning indbygget i processen? Skulle man ikke hellere rejse ud til brændpunkterne og gøre noget praktisk ved tingene?

Palle Nielsen valgte at blive hjemme og gøre det praktiske i atelieret. Det han kunne, var det at lave billeder. Det var hans mission – og via disse billeder kunne han synliggøre eller tydeliggøre problemerne, så andre kunne blive inspireret til at rejse ud eller måske bare til at rejse sig. Men anfægtelser havde han ligefuldt – og når de blev for voldsomme, valgte han at give dem kunstnerisk form ved

at sætte også dem i billeder. For på den måde at forklare sig og blive dem kvit.

To af hans mange publikationer beskæftiger sig direkte med denne eksistentielle problematik. Den ene kaldte han, betegnende nok, for "Narcissus" og den anden, uhyggeligt nok, for "Katalog".

Den førstnævnte udkom i 1989 og er en relativt kort billedhistorie, der på rent illustrativ vis og med en tynd, anskuelig streg fortæller om de anfægtelser, der nødvendigvis må gribe en kunstner af hans egen type. En kunstner der, som han selv så præcist udtrykker det i sit forord, "er besat af indignationspessimisme", og som på grund af denne særlige konstitution lader sin protest komme til udtryk i "negative billeder".

"Han laver billederne til sig selv og andre, i håb om at afvende det ubeskrivelige ved at beskrive det. Men han befinder sig langt fra begivenhederne, nedsunket i grafikkens vidunderlige verden", skriver Palle Nielsen og fortsætter advarende: "Han er dømt iagttager, men han skal passe på spejlbilledet". Derfor titlen "Narcissus".

Det, det drejer sig om, når man som han er dømt til at iagttage, er at holde sig virkelighe-

den for øje og glemme sit eget lille, ligegyldige jeg. Bogen beskriver dette skisma på smukkeste vis, idet den veksler mellem billeder af kunstneren, der står op med solen, der ser ud af sit vindue, der sidder ved sit tegnebord, der afleverer resultaterne på redaktionen – og så billeder ude fra den store, voldelige verden, som oven i købet ind imellem trænger sig nærmest korporligt på, i atelieret.

Bogen munder ikke ud i nogen endegyldig løsning. Naturligvis ikke. Når man er "dømt iagttager", må man tage dommen ad notam og fortsætte sit arbejde. Den anden bog, derimod – *Kataloget* – har fået en finale føjet på af nærmest apokalyptisk vælde. Den blev udgivet i 1983, men tegningerne til den, mere end 800 i antal, var blevet til i årene inden, om aftenen især, når Palle Nielsen var træt af at arbejde med sine mere omstændelige, grafiske blade og følte trang til at lade talentet folde sig frit og uhæmmet ud.(s.90-101)

Der er fortrinsvis tale om penseltegninger, som er grove i strengen og lynsnare i deres fastholdelse af motivet. Det er igen kunstneren versus verden eller kunstneren i verden, der er temaet – men selv om også han er ramt tvivl og anfægtelse, vælger han her at give sig hen til verden og kaste sig ud i en beskrivelse af den, der, som bogens titel antyder det, bestræber sig på at være total.

Dette er selvfølgelig en umulighed, ikke mindst når man som Palle Nielsen er ramt af indignationspessimisme. Således er der bestemt ikke tale om en hvidbog, men snarere om det modsatte – nemlig et katalog over denne verdens samlede vanvid. Lutter sorte syner, som gentages og varieres fra side til side, som om samtlige tv-aviser var gået amok og bare fyldte på og på og på med død, lemlæstelse og ulykke, lige for øjnene af os, aften efter aften. En voldsspiral af stadigt accellererende styrke, set og skildret på nærmeste hold.

Vi ser tegneren færdes midt i dette menneskeskabte inferno – og vi ser hvad han ser, når han med åbne øjne lader sig hvirvle ind i det. Det er først og fremmest krigen, der er hans ærinde – ligesom det var Goyas – krigen i byerne, krigen i ørkenen, krigen på havet. Der gives ingen pardon, tegneren er med overalt og nedfælder stakåndet det han ser – gadekampe, sammenstyrtende huse, synkende skibe og afmægtige beslutningstagere med ørene døvet af høretelefoner.

Men fremfor alt har han blik for de uskyldige, for dem det altid går ud over – nemlig civilbefolkningen, mænd, kvinder og børn, som panisk forsøger at gå i læ for kugleregnet og finde midlertidigt skjul i porte, i parker, ved havet eller indendøre, hvor de sidder, lammede

af skræk, og kryber sammen som dyr under vinduerne, bag gardiners og varmeapparaters fortrolige, men lidet skærmende dække. (s. 93, 95 og 96)

Serien er tilsyneladende tegnet med rivende hast, og undervejs igennem den er det tydeligt, at pessimismen bliver afløst af ren og uforfalsket indignation. For på mærkelig vis virker det, som om den er blevet til på et overskud – ikke bare af talent, men også af en vilje til at se en ende på vanviddet og – meget atypisk Nielsen – til at komme med en løsning, én gang for alle.

Således lader han serien munde ud i en panoramisk suite af tegninger, der på nærmest filmisk vis skildrer et søslag på floden Styx – den flod der skiller menneskenes verden fra de dødes rige, og som spiller så central en rolle også i ”Orfeus og Eurydike”. En flotille af hangarskibe nærmer sig over de oprørte vande, der er fly der letter, og der er fly der lander, der er mænd på broen, der er mænd på dækket og der er mænd i maskinrummet. Men lige lidt hjælper det, alt og alle går til grunde – flyene forsvinder, skibene rammes, eksploderer og synker.

Sådan slutter det hele – og Palle Nielsen følger et enkelt af de store skibe på dets vej ned

mod bunden. Det kolossale skrog synker og synker, i tegning efter tegning, mens flammerne slukkes og luftboblerne sydende stiger mod overfladen. Vi er glimtvis inde i skibet og ser de druknende, men især er vi udenfor, hvor vi tilslut ser skibet nå bunden, mens blåhvaler, så mærkeligt, cirkler undersøgende omkring det. (s. 98-101)

Blidt og stille glider deres store, strømlinede kroppe hen over det martrede skrog, hvor helikoptererne nu ligger med knækkede vinger og kanonerne omsider er tavse. Naturen vinder tilslut, synes Palle Nielsen at ville sige. Besværgende måske, men uden det ringeste spor af tvivl.

6

Ligesom ”Krigens rædsler” er også ”Katalog” en moderne passionsfortælling, hvor det enkelte, navnløse menneske har indtaget Kristus’ plads. Scenariet er tiden op imod årtusindskiftet, men Palle Nielsen antyder glimtvis sin egen fortællings forankring i Den store, ved at skyde billeder ind som uvilkårligt leder tankerne i retning af kristen ikonografi. Bl.a. en række barmhjertighedsbilleder, der vækker mindelser om renaissancens Pieta-fremstillinger – mennesker, der bøjer sig over

hinanden, mennesker der holder om hinanden, mennesker der løfter hinanden og mennesker der trøster hinanden, midt i inferno.

Men fremfor alt er der en række Madonna-fremstillinger, som hører mellem de mest bevægende i serien. Dels de mange, hvor Palle Nielsen gennemlever eller genopfører Barne-mordet i Bethlehem – ude på gaderne eller ude ved bredderne af Styx, hvor mødre griber ud efter deres børn i et sidste og sikkert forgæves forsøg på at redde dem fra at blive kuglernes bytte. Men især i de billeder, hvor vi ser mødre sidde indendøre med deres børn på skødet, nær vinduer hvor virkeligheden trænger sig på. Kun en tynd og skrøbelig hinde af glas skiller dem fra det uafvendelige.

Et af de smukkeste af dem viser en ung kvinde, der sidder i vindueskarmen og trøster sit barn, mens horder af biler tordner forbi på gaden udenfor. Konfrontationen er klar – mellem blødt og hårdt, mellem fredfyldt ro og stum dynamik, mellem liv og død. Kvinden er måske ikke Jomfru Maria, men hun ligner hende, sådan som hun blev fremstillet i renaissancen af kunstnere som Rafael og Giovanni Bellini. Men de yndige egne bag disse to maleres madonnaer er blevet afløst af det trafikhelvede, der danner baggrund for de flestes hverdag, kloden over. (s.92-93)

Motivet var ét, som Palle Nielsen i stigende grad skulle beskæftige sig med i tiden efter og især i sine sidste år, hvor han i en række, såkaldt ”åbne tegninger” indkredsede det med en flydende og mærkeligt lydefri streg, som kan minde om Picasso (s. 52,53,56 og 57). Om og om igen tog han temaet op og tegnede sig ind omkring det – ikke uheldsvangert som før, men med uophørlig interesse for den tidløse skønhed, det rummede. Og sideløbende hentede han også *Bebudelsen* ind som motiv og gav dermed plads for noget så fjernt som engle i sit værk – med og uden vinger. (s.43 og 48-51)

Der er noget drømmende over disse sene tegninger, som om Palle Nielsens øjne tilslut søgte hvile i det entydigt gode, nu hvor de så længe havde brændt sig sorte på det entydigt onde. Det kan der være mange grunde til, og den væsentligste er måske den, at han selv fik børnebørn og så motivet for sig i sin hverdag, som et alternativ og et fristed for psyken.

En anden grund kunne være den, at han i stadig højere grad begyndte at beskæftige sig med ældre kunst, med Rafael, Bellini & Co. Det skete som et led i hans undervisning på kunstakademiet i København. Hvor det gik op for ham, at hans elever overhovedet ikke vidste, hvem de pågældende var. De havde

rent faktisk aldrig hørt om dem! Men det kom de til – i en række, nu legendariske forelæsninger, ledsaget af hans egne, tegnede analyser, gennemgik Palle Nielsen den vesterlandske billedkunst, sådan som den havde taget form gennem århundrederne, fra Albrecht Dürer til Frank Stella. Fundamentet, simpelthen.

Denne pædagogiske fordybelse i de gamle mestre medførte, at han nu begyndte at tegne kopier efter billeder på de museer, han besøgte, både her og i udlandet – en praksis han aldrig tidligere havde magtet. Ikke nøjeregnende kopier, men små, hurtige rids, som han beskedent kaldte for ”Notater”. På få minutter kunne han med stor præcision hente det væsentlige ned i sin blok – til senere brug. (s.38 og 39)

Notaterne efter den ældre kunst hører mellem hans mest indtagende – og mest muntre – og er i slægt med dem, han tegnede ude i naturen eller i de byer han besøgte. I Dyrehaven, langs Øresunds kyst, på Langelinie, men også i Rom, Venezia, London og New York. De små, fordringsløse tegninger fungerede som et fristed eller som en ventil, hvor han kunne lette trykket og give sin henrykkelse frit løb – og dermed for en stund lægge Hamlet-syndromet bag sig. (s.76,77 og 116)

Men jo mere han gav sig hen i dem, jo mere indarbejdet teknikken blev – jo mere kom den også til at virke inspirerende ind, når syndromet igen meldte sig med sine ubønhørlige krav. Palle Nielsens sene arbejder indenfor de grafiske teknikker blev således friere i foredraget end før, de blev løsere og mere åbne – og også mere manierede. Og på den måde knyttede han på smukkeste vis forbindelsen tilbage til sine tidligste arbejder – til Stevenson-illustrationerne, eksempelvis. Ligesom han vedkendte sig slægtskabet med sin ven og eneste jævnbyrdige i generationen, Svend Wiig Hansen.

Der var tale om en logisk konsekvens, om en hjemkomst og en accept af den særlige egenart, der havde præget hans værk hele vejen igennem. En egenart, som dybest set bundede i Den store tradition i vesterlandsk kunst. Det sene værk rækker således på smukkeste vis tilbage til den stilepoke i renaissance, som kaldes *manierismen* – til den sene Michelangelo, til Tintoretto og El Greco. Til de fodlette, højt udtrukne og psykisk bevægede figurer, som disse giganter benyttede sig af i deres fortolkning af mytestoffet.

Denne tradition findes da også levende i den tidlige danske modernisme, som var Palle Nielsens umiddelbare forudsætning – med

fremragende eksponenter i Willumsen, Oluf Hartmann og Jens Adolf Jerichau. Derfor er det heller ikke tilfældigt, at han viede en af sine serier til den sidstnævntes gådefulde komposition, ”Hekuba”. Ligesom det heller ikke er tilfældigt, at det eneste, der for alvor betog ham i hans lærer, Aksel Jørgensens værk var dennes stærkt manierede træsnit fra 1928 til Oehlenschlägers digt ”Nordens Guder”. (s.40,41 og 42)

Mindelser om disse vilde snit dukker op gang efter gang i det sene værk, bl.a. i serierne ”Lethe” og ”Mennesker og begivenheder”, hvor Palle Nielsen med en mærkelig tungsin-dig omsorg fokuserer på mennesker – og her især kvinder – som bevæger sig stadigt og stundesløst mellem hverandre. Rytmiske forløb, der udspiller sig i byernes gader og parker efter en ældgammel og af de fleste længst forglemt koreografi. (s.43-45 og 48-49)

Med erindring i blodet, men stadig med Hamlet ved sin side, genkalder Palle Nielsen sig i sine sidste år disse kultiske bevægelser mellem menneskene og giver dem blivende form og hverdagsagtigt præg. Og han tegner sig på den måde ud af verden og ind i traditionen. Som en mester, der er i stand til at svare, som der bliver spurgt, på langs af tiden. Kvalificeret, medlevende og ansvarsbevidst.