



UDC 821.113.4

Anastasia Lomagina

St Petersburg State University,

Herzen State Pedagogical University of Russia

JOHANNES V. JENSENS EKFRASE I ”KONGENS FALD” SOM ”INTERFERENS”

For citation: Lomagina A. Johannes V. Jensens ekfrase i ”Kongens Fald” som ”interferens”. *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 346–356.
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.208>

Artiklen analyserer en erindringsscene fra Johannes V. Jensens tidlige historiske roman ”Kongens Fald” som ekfrase, der har et afsæt i en række ”Vanitas”-stillebener fra flamsk eller nederlandsk baroktid og landskaber fra samme tidsperiode. Det, at romanen mange gange bruger billedkunst fra baroktiden som impuls, sker som resultat af en strategi og et sanseligt eksperiment, for at synliggøre selve epoken. De vigtigste barokke koncepter, som flettes ind i teksten ved hjælp af det intermediale samspil, er et konstant ”memento mori” og menneskets og slægternes ubetydelighed over for naturens love. Ekfrasen, som er en af mange slags i romanen, fremstår i sin mimetiske men impli-citte form. Teksten låner flere kompositionsprincipper fra billedkunsten: rum, akser, belysning, samlingspunkt, synsvinkel og perspektiv. Ekfrasen, med dens farver og stil, som forvandles efterhånden ved hjælp af heftig brug af billedsprog: metaforer, sammenligninger og hyperbler, ændrer sig fra beskrivende til fortolkende. Beskrivelsen er bygget efter rytmen, som er fyldt med gentagelser og metriske bølger. Det intermediale samspil mellem det metriske/musikalske og det visuelle fokuserer læserens opmærksomhed på det kunstlige ved beskrivelsen og danner spændingen mellem virkelighed og dens afspejling i kunst og tydeliggør kunstnerens og narratorens tilstedeværelse.

Keywords: Johannes V. Jensen, ekfrase, *Kongens Fald*, intermedialitet, dansk modernisme, barok, Vanitas.

*Min Bevidsthed ytrer sig som Interferens.
Johs. V. Jensen ”Interferens”, 1901*

Johannes V. Jensen (1873–1950) er en af de danske forfattere, hvis tekster afspejler den hurtige overgang fra symbolisme og dekadence-

forsøg i hans tidlige værker til realisme, darwinisme og hjemstavslitteratur.

En af de romaner, som hører med til de tidlige eksperimenter, men som allerede bærer præg af den store nye stil, er ”Kongens fald” fra 1901. Selvom forfatteren selv forholdt sig ret kritisk overfor sin tekst i sine senere interview, blev denne roman kåret som ”århundredets bog” af danske læsere i slutningen af det XX århundrede [Jørgensen, 2021, s. 140]. Romanen er både en historisk roman om Danmark under Hans den Is og Christian den IIs tid, et opgør med dekadence, et forsøg på at finde frem til danskernes drømmende ånd, som blev årsagen til store nederlag i flere krige, som Danmark led under i løbet af flere århundreder, og et farverigt, lyrisk, sanseligt billede af Barokken, som giver fornemmelse af tidens sjæl.

Begrebet ”interferens”, som er en del af et naturvidenskabeligt verdensbillede, bruges til at beskrive processen, når flere lyd- eller lysbølger påvirker hinanden ved at forstærke eller dæmpe den samlede effekt hos iagttageren. Det hedder også et af Johs. V. Jensens centrale digte, hvis første variant stammer fra 1901, samme år, som den tredje af de tre små tekster ”Forårets Død”, ”Den store Sommer” og ”Vinteren” udkom, som er blevet til tre dele af en af Danmarks vigtigste romaner i det XX århundrede. Både N. B. Wamberg og L. Handesten understreger, at interferens-motivet i forfatterens ungdomsdigtning er mest omfattende [Wamberg, 2017], og det gælder stilarter og genrer, spændingen mellem de yderste fløje af antiteser, men også samspil mellem forskellige media i teksten [Handesten, 2009].

Denne artikel er et forsøg på at se nærmere på effekten af interaktionen af tre strategier, der mødes i en af de mest kendte episoder i ”Kongens fald” — erindringen om hesteslagtning i kapitlet ”Mikkel synker”. Scenen er præget af en stærk visualiseringseffekt, iscenesættelse af epokens ånd, i form af et af hovedmotiverne i billedkunst fra 1500- og 1600-tallet og rytmen i prosa.

Romanens tekst virker umiddelbart både kaotisk og sammenhængende. Den ”er også fragmentarisk og springende i sin form og leverer sin historie som perler på en snor” [Handesten, 2009]. Det rytmiske mønster og fortælletonen i teksten ændrer sig hele tiden, drømme, syner og erindringer skifter mellem hinanden, mens hovedpersonerne mangler den psykologiske fylde og troværdighed. Det, der danner rygraden i romanen, er tidslinien, som både er historiske begivenheder omkring

Det Stokholmske Blodbad og Grevens Fejde og et meget skarpt skema over personerne: plottet hviler på skæbnerne af to mænd og to kvinder samt deres fælles børn og deres eneste barnebarn. Det andet par er kongen og ”den danske Mikkell”, hvis livshistorier også danner vigtige paralleller og antiteser.

Endnu et princip, som forfatteren nøje holder ved, er det sanselige eksperiment, hvor epokens portræt fremkaldes ved kohærensens/interferensen af billeder, lyd, følelser og ord, kombineret i gentagelsesrytmen, som kræver læserens skarpe opmærksomhed. For at fange tidens stemning og stemme lader forfatteren sig inspirere af flere dokumenter, tekster og billeder fra og om den historiske tid, han skriver om. Nogle af dem, som balladen om Åge og Else, gendigtet af Adam Oehlenschläger, og ”Grottesangen” fra Edda, kan man genkende i teksten ved sammenligning med kildeteksten, andre er opdaget af Johs. V. Jensen-forskere og optræder i teksten i forskellige former af ekfrase.

Ekfrase er som bekendt oprindelig en græsk retorisk øvelse, hvor man synliggør et visuelt objekt ved hjælp af verbale midler, hvilket senere fik en lang tradition i europæisk litteratur. I Danmark er denne kunst ”at male med ord” blevet udbredt siden romantiske (Adam Oehlenschläger, Chr. Winther, H. C. Andersen) forsøg på at kalde Thorvaldsens skulpturer og relieffer frem for læserens indre øjne.

Ved århundredskiftet bliver ekfrase kun en af formerne af modernistisk og symbolistisk udforskning af grænser mellem kunstarterne. Johs. V. Jensen yder sit store bidrag til udviklingen af denne tradition ved at skrive essays om danske malere, fra Guldalderen (Portal til Danmark. Johan Thomas Lundbye: En dansk Kyst. 1933) til fynske malere i ”Fynske Billeder” 1912 og ”Johannes Larsen og hans Billeder” fra 1920, som er spredt over hele hans forfatterskab.

Der findes flere analyser omkring den rolle, som billeder og malerkunsten spiller for Johs. V. Jensens værker. Aa. Jørgensen har skrevet en omfattende gennemgang af forfatterens essays og journalistik, som afspejler udviklingen af Johs. V. Jensens kunstsyn fra den første impuls hos et primitivt menneske og hans syn på billedkunsten som bevaringskunst og registrerende kunst [Jørgensen, 2006, s. 81]. Aa. Jørgensen nævner også impulsen fra Hans Holbein og Albrecht Dürer, som ”skimtes” bag ”Kongens Fald” [Jørgensen, 2006, s. 86].

I flere essay om ”Kongens fald” citerer N.B. Wamberg forfatteren selv, som udtaler sig 20 år efter, at romanen blev udgivet, om billederne,

der inspirerede ham: ”En Bog af mig, ’Kongens Fald’, der dog som historisk Roman kunne tænkes at forudsætte et vidtløftigt Studium, skrev jeg uden andre Hjælpe midler end Allens Danmarkshistorie og Knackfuss’ Udgave af Dürer og Holbein, samt et Maleri af Ribera, en dejlig Jødepige, jeg havde set i Madrid” [Wamberg, 2017, s. 50].

Der er dog helt sikkert en del andre forstudier, som forfatteren må have udført, og også visuelle kilder til inspiration, hvilket flere forskere peger på. Det er dog ikke muligt at referere til Jensens skitser eller udkast, hvor man kunne følge processen, fordi han sandsynligvis har villet bevare sit arbejde på teksten hemmeligt, idet han tilintetgjorde de fleste af sine private papirer.

I sit essay ”Følgeskab med Kongens fald” nævner N. B. Wamberg blandt andre forstudier for romanen Carl Bruuns historiske skildring af København i tre bind (1887–1901) og A. D. Jørgensens ”Historiske afhandlinger” (1898) [Wamberg, 2017, s. 243]. H. E. Nørregård-Nielsen parafraserer H. C. Andersen, og K. F. omtales som ”billedbog uden billeder” [Nørregård-Nielsen, 1989, s. 146]. Han fortæller både om det berømte maleri af Carl Bloch af Christian II i fængslet på Sønderborg Slot, som kunne være blevet inspiration til hele plottet, Riberas billede af Maria Magdalena i ørkenen, Kr. Zahrtmanns tilgang til historiske malerier og brug af farver, Zahrtmanns billede med Christian den II og Sigbrith Villums, som udgangspunktet for kongens udseende. Der er også et citat fra Jensens brev til maleren, hvor han tilstår, at han var betaget af billedet, dengang han skrev sin roman [Nørregård-Nielsen, 1989, s. 138].

Johs. V. Jensen selv har udtalt sig mange gange om betydningen af malerier. I sin prosatekst ”Engelske Portrætter” (1934) sammenligner han portrætter på National Gallery i London og samlingerne på Rosenborg Slot og Frederiksborg i Danmark. Han røber sit bekendskab med Michel Sittows portræt af Christian den II og analyserer hans vendiske ansigtstræk [Jensen, 2016, s. 82]. Det samme portræt blev også brugt af Kr. Zahrtmann som forbillede, da han malede sine historiske malerier.

Selvom de fleste billedbeskrivelser og kunstanalyser stammer fra en senere periode end selve K. F. s tekst, er det alligevel helt sikkert, at forfatteren altid har værdsat kunstnere, der afspejlede virkeligheden ”som den var”, og kunstneren blev reduceret i hans tekster om bl.a. fynske malere til det registrerende øje, ”til en transsubjektiv nethinde, et generationernes blik, der gennem mange år har set en bestemt virkelighed så meget” [Iversen, 2004, s. 85]. På samme måde opfattede han billeder og

portrætter fra Renaissancetiden som dokumenter, der afspejlede verden og mennesketyper fra dengang. Og så var han lutter øje i sin historiske tekst i sin ambition om at lade læseren dykke ind i en tidsperiode og begivenheder fra det 16. århundrede iagttaget med alle sanser — set, hørt og følt.

Det er især citatet fra ”Aandens Stadier” fra 1928, som vidner om det, hvor han skriver: *”Renaissancens Kunst giver Adgang til at begive sig lige ind mellem Datidens Mennesker, de er paa Lærredet, lyslevende. De saa kendte og berømte, ofte nok reproducerede Kunstværker, Tizian, Holbein, Velasquez, fører ind i en Gang levende Menneskers Karakter, Graden af deres Kultur, Tidens hele Sjæl”* [Jensen, 1928, s. 212].

Romanens intermedialitet, hvorpå ekfrase er kun et eksempel, skyldes arven fra symbolismen ved århundredskiftet, som søgte efter et universelt, suggestivt sprog og også den strategi at dykke følelsesmæssigt ned i epoken, som der blev skrevet om. Barokken er repræsenteret med to store koncepter, der gennemsliver dens billedkunst: ”memento mori” og menneskets ubetydelighed over for naturen og verden skabt af Gud, enkelte motiver: dødendansen, menneskets aldre, besøg af den døde brudgom, og konstruktive elementer af billedkunsten: beskuer og synsvinkel, indramning, belysning og rummelighed, detaljer (f.eks. tøj og ansigtstræk, positur), farver og perspektivet eller en figurkomposition [Lomagina, 2020]. Man kan skelne ekfraser, hvor afsættet er et portræt eller flere portrætter, slagscener, genrebilleder eller landskaber.

De fleste ekfraser, der åbenbarer sig i romanen, er mimetiske men implicitte, dvs. der findes ikke et navn eller tegn på det konkrete værk som afsæt til scenen [Lomagina, 2018]. Der findes en del spor i romanens tekst, der røber, at scenen er en ekfrase med udgangspunkt i et eller flere billeder eller genrer.

Alle scener i romanen, som kan mistænkes for at være ekfraser (mimetiske eller ikke mimetiske), har flere af de samme sproglige egenskaber. Det gælder tilstedeværelsen af betragteren og det, at scenen kommer til at blive set og beskrevet gennem hoved- eller bipersonens øjne. Desuden er det meget ofte, at scenen er ”indrammet”, først og fremmest er det et vindue eller en dør, som scenen bliver set igennem, der fungerer som fysisk ramme. Det er tilfældet ved scenen med kvindedrab i København, set gennem et vindue af Otto Iversen, Mikkelns første møde med den unge konge og sidste gang han iagttager Susanne gennem kronens dør i Helsingør. I disse ”genrescener” er det oftest, at lyskilden er

nævnt: ”Da der noget efter blev tændt Lys inde i Skænkestuen, rejste han sig og gik hen udenfor den åbne Dør. Han lige blot saa derind” [Jensen, 1950, s. 45]; ”De to skikkelser dækkede Lyset, som stod paa Bordet” [Jensen, 1950, s. 40]; ”Der var Lys flere steder i Hyskenstræde” [Jensen, 1950, s. 10]. Umiddelbart efter angivelsen af lyskilden kommer scenebeskrivelsen. Selve beskueren forbliver i mørke, og kun de vigtigste detaljer bliver beskrevet, ”synliggjort” for læseren, som om det er kun dem, iagttageren kan se. Skulle scenerne blive strikt malet efter beskrivelsen, ville lyset på billederne minde om caravaggismebelysning med dens skyggevirksomheder. Især gælder det mordscenen set af Otto Iversen gennem et lille trekantet hul og en smudset rude, hvor scenen bliver til et billede med tildækket lyskilde bagved figurerne på bordet, kun kvindens ”lyserøde Ærmer og Hænderne var synlige” [Jensen, 1950, s. 40]. Lyset spiller desuden en stor rolle i beskrivelser af historiske slagscener (slaget ved Ditmarsken og Svenstrup), som alle er beskrevet i fugleperspektiv og muligvis bevarer den makabre stemning fra landskabsmalerierne af P. Breugel [Lomagina, 2020].

Livets flygtighed og ”memento mori” er også nogle af de vigtigste motiver i billedkunsten i det 16. århundrede. Forfængelighed som stemning synliggøres både i symbolske fremstillinger af forskellige menneskealdre (Hans Baldung er en af de kunstnere, hvis billeder Johs.V. Jensen givetvis har set i Madrid) og i genrebilleder og stilleben med overdådige madvarer, grønt og kød. Det er først og fremmest hollandske og flamske malere: Joachim Beuckelaer (c. 1533 — c. 1570) og Pieter Aertsen (1507/1508 — 1575), hvis billede ”Det fede køkken. En allegori.” (”Voluptas Carnis”), 1565–1575, er i Statens Museum for Kunsts besiddelse. På det sidstnævnte billede er der også stykker af parteret svine- og kalvekød og leveren i midten af billedet som symbol på forfald og på kødelighed, som en kristen skal give afkald på.

Kapitlet ”Mikkel synker” byder på en drøm, et syn og en erindring. Der er flere steder i forskningen, hvor det bliver nævnt, at scenen med rakkerens hestepartering er et minde fra forfatterens barndom [Nørregård-Nielsen, 1989, s. 140]. Erindringsscenen om hesteslagtning bliver afbrudt af beskrivelsen af et syn, der åbenbarer sig for Mikkel i midten af erindringsprocessen. S. Iversen formoder, at afsættet for ekfrasen om livsfaser, der hurtigt skifter i visionen for øjnene af Mikkel og læseren, er en radering af Dürer med 5 stadier af menneskets alder, som stammer fra Knackfuss’ kunstmonografi. Denne vision, som bliver fortolket og

reflekteret over, betegnes af S. Iversen som ”fremskrivende” ekfrase, der forholder sig til den traditionelle ”beskrivende” ekfrase som refleksion til sansning [Iversen, 2004, s. 110] og som får sin klimaks i ”*skabelses-aktens selvtematisering*” [Iversen, 2004, s. 100]. Der er endnu et sted i romanen, hvor dette visuelle barokke emne blev nævnt. I beskrivelse af Sigrid står der, at hendes ”*milde Ansigt syntes et Mysterium af Menneskets tre Aldre*” [Jensen, 1950, s. 102].

På den måde bliver hele passagen, som starter med ”*Han var kommen til at huske den Gang, Anders Graas Hest blev syg og kunde ikke leve*” til ”*alle Orientens og Indiens ublu Farver blomstrede ud midt i Sneen under Rakkerens skidne Kniv*” [Jensen, 1950, s. 35], til en hymne for et barokt ”memento mori”, hvor fem aldres vision forstærker og fortolker erindringsscenen, der i sin æstetisering synliggør døden, forfald og forfængelighed og er typisk for dekadence men også for den barokke tradition, selvom indholdet og fortolkningen er forskellige fra den tid, hvor romanen blev skrevet.

”Rammen” for det egentlige sproglige billede, som man kunne kalde ”Vinterlandskab med hestepartering”, hvis det havde været malet, danner gentagelsen, hvor rakkeren er nævnt: ”*fik Rakkeren den til Behandling*” og ”*under Rakkerens skidne Kniv*”. Selvom beskrivelsen allerede er præsenteret som et erindringsbillede, bliver iagttageren/beskueren derudover indført: ”*Mikkell stod og så til*”, forstærket af imperativen af verbet ”*se*” i midten af ekfrasen. Så begynder kompositionen langsomt at udfolde sig for Mikkels og læserens øjne. Alle for malerkunsten vigtige elementer bliver nævnt. Først bliver belysningen beskrevet: ”*Kertelys fra Vest*”, ”*maaneklar Frostmorgen*”, ”*hvidt Skær*” fra sneen. Så kommer beskrivelsen af baggrunden som indfører en forestilling om billedets rum og afslører, at det har en høj horisontlinie (man kan se langt over bakkerne), man kan se langt i det forfrosne landskab. Både horisonten, som er svær at skimte, men først og fremmest den sorte å, som ”*kryber*” gennem landskabet, danner kompositionens vandrette linjer, som iagttagernes øjne først falder på. Der findes et antal af nederlandske landskabsmalerier, hvor den høje horisont med de fjerne egne er symbol på tilværelsen som gudskabt helhed og også betyder, at modtageren i teksten er placeret lidt på afstand af scenen, som beskueren foran et landskab, hængende på væggen.

Det næste afsnit begynder dog med, at der bliver zoomet ind på hestens krop, som parteres for øjnene af beskueren og bliver til et kom-

positorisk samlingspunkt. Processens beskrivelse er præget af statik, der minder om en maleribeskrivelse, hvor processen er stivnet i sin midte.

Verberne, som bliver brugt i præteritum, fikserer resultatet af rakerens arbejde, og supplerer den statiske effekt: *"Blodet lå i (...) en Pøl"*, *"Blod kom ud"*, hinden *"kom frem"*. Der er også en del verber, der fokuserer på forandringen men ikke handlingen: *begynde*, *smelte*, *fryse til*, eller bliver brugt metaforisk: kødet *"spillede i dejlige (...) Farver"*, farver *"blomstrede ud"*. Der forekommer ofte verber sat i passiv og nominativ, hvilket også fokuserer opmærksomheden på tilstanden frem for bevægelsen eller processen: *"Trævlerne blev ved at røre sig, fare sammen og skælve"*, *"Brystet blev aabnet"*. De lodrette linjer opstår, mens ekfrasen registrerer hinder der *"hang ned"* og fedtet der *"stod fra Loft til Gulv i (...) klaser"*. En anden mulighed for at "dæmpe" verbernes dynamiske potens er præteritum og præsens participier, der bliver brugt adjektivistisk: *årede vægge*, *dampende krop*, *de overskårne muskler*, *den svirpende ild*.

Den statiske beskrivelse forstærkes af en stor mængde substantiver, der betegner organer, som kommer frem for lyset, det ene efter det andet, hvert med sin farve. Deres opremsning fremhæver igen resultatet, det ubevægelige, og fremmer illusionen af beskuerens opmærksomhed flyttet fra den ene detalje til den anden. Dynamikken findes kun i farverne, som efterhånden blomstrer ud på sneen.

I begyndelsen af scenen, mens det er tidlig morgen, er det kun få farver, der bliver nævnt — *hvid*, *sort* og *brun*. Så begynder der at komme nye farver, som parteringen skrider frem: *blegrøde*; *blå* og *rød*; *lyserød*; *hvidblå*; *brunt* og *sort*; *gul*. Farvesymfonien bliver efterhånden mere indviklet og nuanceret og ender i vild malerisk apoteose: *"blaa og grønne (...), teglstenrøde og okkergule"*, farverne bliver brugt metonymisk, de *vælder ud*, *spiller*, *blomstrer ud*, der bruges forstærkende troper, som hyperblen: *"mere brun end alt andet brunt"*, sammenligningerne *"blaa og skimlet som Natten og Mælkevejen"*, *"gult som Ægyptens Sand, turkisblaat som Himlen over Evfrat og Tigris"* og metaforer, som betegner farverne som *"frodige"*, *"raa"* og *"ublu"*. Andre sammenligninger er fortolkende og fremhæver mysteriet og storheden ved døden: tænder *"som fire Linjer mystiske Bogstaver"*, hinden *"som et flodrigt Land set højt oppe fra"*, muskler *"krympede sig som Orme i den svirpende Ild"*, det åbne bryst blev til *"en Hule"*. Fra rent

beskrivende glider scenen ind i den metaforiske fortolkende ekfrase. Stemmen i beskrivelsen er ikke længere Mikkels, han kunne næppe kende farverne og sammenligne dem med himlen i orientalske lande, hvor han aldrig har været. Hesteparteringen vækker tanker om livets cyklus og dets mysterium. Død og forfald bliver til afsæt, hvorfra kunsten udspringer.

Det, som malerkunsten ikke kan, men som litteraturen kan, er at gengive lyd og følelser hos personer, der deltager i eller iagttager parteringsscenen. Kulden den tidlige morgen *"ætsede ved Fingrene som en dryppende Syre"*, skridtene giver lyd: *"Sneen knirkede højt under Fødderne"*.

Indtrykket af det "kunstige" ved scenen, som også afslører kunstnerens og skaberens tilstedeværelse, forstærkes ved prosaens rytme, som dannes ved hjælp af fonetiske, morfologiske og syntaktiske gentagelser. Af fonetiske enheder kan der i det første afsnit nævnes *"Aaen aaben og sort"* *"gennem den ihjelfrosne Eng"*, begge enheder har gennemtrængende [å] og [æ] som "syre" dem sammen.

Der er et bogstavrim på [r] og "brat" rytme, hvor næsten alle stavelser er stemte, hvilket binder ordene sammen i en sætning: *"Rakkeren vred Anders Graas Hest om på Ryggen"*, *"Fraade frøs"*, og hvæsende i *"smeltede sig ned i Sneen"*.

Rytmen er overvejende stigende i begyndelsen af ekfrasen: *det var en tidlig; det var så koldt; men gennem engen; hvad der var hvidt; hvad der var snebegravet*. I det næste afsnit bliver den hovedsagelig faldende, dvs. virker mere eftertænsom og melankolsk, korte sætninger og ord med trykstærk stavelse i starten: *rakkeren vred; blodet lå, fråde frøs; kødet spillede; trævlerne blev ved; kindtænderne lå synlige*. Men kort efter taber denne rytme i kampen mod den opstigende tendens igen: *og se; de over-skårne muskler; da brystet blev åbnet*, som igen ebber ud og dæmpes: *leveren var mere brun; milten kom tilsyne*.

Morfologisk opremsning forekommer flere steder, hvor der gentages ord af samme ordklasse i samme mønster: *store hvidblå hinder, brunt og sort blod; blå og grønne indvolde, teglstensrøde og okkergule dele*. Gentagelsen præger også andre ordgrupper: *fra loft til gulv; Evfrat og Tigris*.

Af syntaktiske gentagelser findes der først og fremmest sætninger af samme slags: *alle Østerlands frodige, rå farver; alle Orientens og Indiens ublu farver; hvad der var hvidt skær og hvad der var snebegravet*.

vet land; gult som Ægyptens sand, turkisblåt som himlen over Evfrat og Tigris.

På den måde er scenen en erindring, forvandlet i en ekfrase ved hjælp af komposition, struktur og principper lånt fra billedmedier og ladet med koncepter fra epoken. Impulsen fra barokken kommer muligvis fra bl.a. ”Vanitas”-malerier. Beskrivelsen er bygget efter rytmen, som ikke er nok til at opfatte selve afsnittet som et digt, men fyldt med gentagelser og metriske bølger, som fokuserer læserens opmærksomhed på det kunstlige ved beskrivelsen og danner spændingen mellem virkelighed og dens afspejling i kunst.

REFERENCES

- Handesten L. Jeg bekender mig til virkeligheden — Johannes V. Jensen. *Dansk litteraturs historie, III: 1870–1920*. 2009. Available at: https://danskliteraturshistorie.lex.dk/D%C3%B8dens_triumf_-_Kongens_Fald (accessed: 30.08.2022).
- Iversen S. Billedet om igen. Kunstsyn og ekfrase i Johannes V. Jensens forfatterskab. *Kraftlinjer. Om Johannes V. Jensens forfatterskab*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2004. S. 81–111.
- Jensen Johs. V. *Aandens stadier*. København: Gyldendal, 1928. 358 s.
- Jensen Johs. V. *Engelske portrætter. Mindets tavle*. København: Gyldendal, 2016. S. 79–95.
- Jensen Johs. V. *Kongens Fald*. København: Gyldendal, 1950. 237 s.
- Jørgensen Aa. Ord og virkelighed — et blik på Johannes V. Jensens journalistik. Del 1. *Scandinavian Philology*, 19 (1), 2021. P. 139–163. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2021.109>
- Jørgensen Aa. Johannes V. Jensen og billedkunsten. *Nordica*, 23, 2006. S. 81–141.
- Lomagina A. Pieter Bruegel the Elder and the Intermediality of the Literary Text in the Novel by Johannes V. Jensen “The King’s Fall”. *Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities*, 834, 2020. P. 255–267.
- Lomagina A. Using Ekphrasis in Reconstruction of the Historical Past. “The King’s Fall” by Johannes V. Jensen and “Brother Jacob” by Henrik Stangerup. *Scandinavian Philology*, 16 (1), 2018. P. 116–137. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2018.109>
- Nørregård-Nielsen H. E. Billederne bag ”Kongens Fald”. Frank & Fuglefri. *Steder og billeder*. København: Fisker, 1989. S. 133–147.
- Wamberg N. B. *Johannes V. Jensen*. København, 2017. 89 s.
- Wamberg N. B. *Forkærligheder: essays*. København: Gyldendal, 2010. 265 s. Available at: https://play.google.com/store/books/details?id=G0PBDgAAQBAJ&rdot=1&source=gbs_ypt_read&pcampaignid=books_book-search_viewport (accessed: 30.08.2022).

Anastasia Lomagina

St Petersburg State University,
Herzen State Pedagogical University of Russia

JOHANNES V. JENSEN'S EKPHRASIS IN "THE KING'S FALL" AS "INTERFERENCE"

For citation: Lomagina A. Johannes V. Jensens ekphrasis in "The King's Fall" as "interference". *Scandinavian Philology*, 2022, vol. 20, issue 2, pp. 346–356. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.208> (In Danish)

The article analyzes an example of ekphrasis from the novel "The King's Fall" (1901) by Danish Nobel prize-winner Johannes V. Jensen as a space of interaction between visualization strategy and rhythmic organization of prose. The idea of "interference" as a principle of mutual influence of waves in Physics is dear to the writer at this early stage of his career and is present in the title of the poem in prose from 1901. His turn-of-the-century poems and prose often combine high and low, emptiness and fullness, and different kinds of media. As a historical novel describing the epoch of the 16th century, "The King's Fall" borrows the pictorial features and structural principles of Baroque painting as well as the essential ideas of the epoch's memento mori, reflected in the paintings of H. Holbein, P. Bruegel the elder and still-lives of Flemish and Dutch masters from the Vanitas series. The ekphrasis under consideration is presented as a piece of memory unfolding before the eyes of an observer, as a painting from the epoch with its frame, light, perspective, horizon line, colours and viewer. Furthermore, thanks to rhythmicity, repeated syntactic, lexical groups and alliteration, the focus shifts to the creative act, betraying the presence of the creator and the narrator.

Keywords: Johannes V. Jensen, ekphrasis, *The King's Fall*, intermediality, Danish Modernism, Baroque, Vanitas.

Anastasia Lomagina

PhD in Philology, Associate Professor,
St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation
Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, nab. r. Moiki, St Petersburg, 191186, Russian Federation
E-mail: a.lomagina@spbu.ru, alomagina@herzen.spb.ru

Ломagina Анастасия Всеволодовна

кандидат филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48

Received: July 15, 2022

Accepted: September 1, 2022