



## Digtoplæsning

*Former og fællesskaber*

Mønster, Louise; Rustad, Hans Kristian; Schmidt, Michael Kallesøe

DOI (link to publication from Publisher):  
[10.55669/oa1103](https://doi.org/10.55669/oa1103)

Creative Commons License  
CC BY-ND 4.0

Publication date:  
2022

Document Version  
Også kaldet Forlagets PDF

[Link to publication from Aalborg University](#)

Citation for published version (APA):  
Mønster, L., Rustad, H. K., & Schmidt, M. K. (2022). *Digtoplæsning: Former og fællesskaber*. Fagbokforlaget. <https://doi.org/10.55669/oa1103>

### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at [vbn@aub.aau.dk](mailto:vbn@aub.aau.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

# Digtoplæsning

Former og fællesskaber

Louise Mønster, Hans Kristian S.  
Rustad, Michael Kallesøe Schmidt



FAGBOKFORLAGET



# Digtoplæsning



# Digtoplæsning

Former og fællesskaber

Louise Mønster, Hans Kristian S.  
Rustad, Michael Kallesøe Schmidt



**FAGBOKFORLAGET**

Denne bog udkom først i 2022 på Vigmostad & Bjørke AS

Utgitt i samarbeid med Norsk kulturråd.

Copyright © Louise Mønster, Hans Kristian S. Rustad og Michael Kallesøe Schmidt 2022.

Værket er licenseret under Creative Commons Kreditering-Ingjen afledninger 4.0 International-licensen (CC BY-ND 4.0).

Denne licens giver tilladelse til at kopiere og videredistribuere materialet i ethvert medie eller format til alle formål, også kommercielle. Disse friheder gives på følgende vilkår: Du skal give passende kreditering, angive et link til licensen, og oplyse om der er foretaget ændringer. Du må gøre det på enhver fornuftig måde, men ikke på en måde der antyder at licensgiveren godkender dig eller din anvendelse. Hvis du remixer, omarbejder eller bygger videre på materialet, må du ikke distribuere det ændrede materiale. Du må ikke tilføje juridiske vilkår eller teknologiske tiltag som juridisk begrænser andre i at gøre hvad licensen tillader.

Se en kopi af licensen, ved at besøge <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.da>

Licensen giver dig måske ikke alle de tilladelser, der er nødvendige for din ønskede anvendelse. F.eks. kan andre rettigheder såsom offentliggørelse, privatlivs eller moralske rettigheder begrænse måden hvorpå du bruger materialet.

Bogen er peer-reviewed i overensstemmelse med Universitets- og højskolerådets retningslinjer for videnskabelig publicering.

For mere information om Kulturrådet og Kulturrådets udgivelser: [www.kulturradet.no](http://www.kulturradet.no)

Kulturrådets udgivelser omfatter forsknings- og studiearbejde med relevans for Kulturrådet, for norsk kulturliv og for forskere på kulturområdet.

De vurderinger og konklusioner, der kommer til udtryk i udgivelserne, er den enkelte forfatters mening og afspejler ikke nødvendigvis Kulturrådets synspunkter.

ISBN trykt udgave: 978-82-450-4092-0

ISBN elektronisk udgave: 978-82-450-3934-4

<https://doi.org/10.55669/oa1103>

Spørgsmål til denne bog kan rettes til:

Fagbokforlaget  
Kanalveien 51  
5068 Bergen  
Tlf.: 55 38 88 00

[fagbokforlaget@fagbokforlaget.no](mailto:fagbokforlaget@fagbokforlaget.no)  
[www.fagbokforlaget.no](http://www.fagbokforlaget.no)

Grafisk produktion: John Grieg, Bergen  
Omslagsdesign: William Stormdal / Bleed Design Studio  
Omslagsfoto: Olaf Tønnesland Hodne: *Vindu*, 2020. © Olaf Tønnesland Hodne  
Foto: © Olaf Tønnesland Hodne  
Sats: Bøk AS

# Indhold

- 08 Forord
- 09 Indledning
- 13 Kapitel 1
  - 13 Digtoplæsningens former og fællesskaber – en introduktion
  - 13 Poesi og digtoplæsning
  - 17 Performance, tekst og værk
  - 22 Begivenhedskultur, fællesskaber og steder
  - 28 Litteraturteoretisk ståsted, metode og opbygning
- 35 Kapitel 2
  - 35 Nordisk poesifestival | Rolf Jacobsen-dagene
  - 36 Institusjonen, festivalpoeter og festivalens poeter
  - 40 Nordiske poesifestivaler
  - 46 Nordisk poesifest
  - 49 Den tekstsentrerte diktopplesningen
  - 52 Stemmen
  - 58 Prologens funksjon
  - 62 Pauser og avbrudd
  - 68 Den flerspråklige opplesningen
  - 71 Diktopplesningens henvendelse og fellesskap
  - 79 Mangfold og særegenheter
- 82 Kapitel 3
  - 82 Digtoplæsning på Løve's Bog- og VinCafé
  - 86 Caféen som et sociokulturelt mødested
  - 94 Faste poesiarrangementer på Løve's
  - 102 En oplæsningsaften på Åben Poetisk Scene
  - 104 Arrangementets deltagere
  - 107 Arrangementets struktur og form
  - 109 Iscenesættelse og paratekst

- 111 Oplæsningens forskellige former
- 117 Fra A til Z og med bogen på briksen
- 125 Åben Poetisk Scene som litterært fællesskab
  
- 134 **Kapitel 4**  
**Slamfrø – Poetry Slam Aalborg**
- 135 Tilrettelagt tilfældighed – en typisk aften hos Slamfrø
- 137 Poetry slam i offentligheden og litteraturforskningen
- 147 Slamfrø – baggrund og organisering
- 153 Et halvt års slam i Aalborg
- 155 Digtoplæsninger på trods
- 159 Turbotale, fortrolig snak og recitation
- 168 Interaktion som succeskriterium
- 176 Fællesskaber foran og bag scenen
  
- 185 **Kapitel 5**  
**Digtoplæsning og digitale medier**
- 189 Lyrikporten og 28 danske digtere
- 193 Digtoplæsninger på Lyrikporten
- 198 Podpoesi og mere end 100 digtere
- 202 Digtoplæsninger på Podpoesi
- 205 Lyrikporten, Podpoesi og fællesskab
- 208 Fællesskab på Facebook: Coronadigte – Karantænetanker
- 211 Poesi og respons
- 217 Det Lilla Rums Digtfix
- 222 Fravær af medieret fællesskab?
- 224 Digtoplæsningens digitale situation
- 227 Fællesskab »on demand« eller baseret på algoritmer
  
- 230 **Afslutning**
- 232 Digtoplæsningernes institutionelle og organisatoriske rammer
- 234 Digtoplæsningens steder – fysisk og digitalt
- 236 Digtoplæsningens former

240 Digtoplæsning og fællesskaber

243 Ad nye veje

246 Litteratur

# Forord

Denne udgivelse er en del af projektet »Nordisk poesi og sociale fællesskaber«, der indgår i det større initiativ »Kunst og sociale fællesskaber« iværksat som en fællessatsning af Kulturrådet i Norge og Statens Kunstfond i Danmark. Vi er taknemmelige for samarbejdet med begge institutioner, ligesom vi sender en særlig tak til alle de arrangører, digtere og tilskuere, vi har talt med, optaget og lyttet til i forbindelse med bogens tilblivelse.

Bogen er opbygget som en hybrid mellem en monografi og en antologi. Det vil sige, at lige såvel som bogen udgør et samlet hele, der giver en fortløbende fremstilling af digtoplæsningens former og fællesskaber, kan dens kapitler læses hver for sig. Kapitel 1 er skrevet i fællesskab som en generel introduktion til digtoplæsning som forskningsfelt samt en præsentation af vores måde at gribe analysearbejdet an på. Kapitel 2-4 har hver sin hovedforfatter og sætter fokus på tre forskellige fysiske steder for digtoplæsning, mens kapitel 5 er en kollektivt udarbejdet undersøgelse af digitalt medierede digtoplæsninger.

Louise Mønster

Hans Kristian S. Rustad

Michael Kallesøe Schmidt

# Indledning

Af Louise Mønster, Hans Kristian S. Rustad, Michael Kallesøe Schmidt

I Ben Lernalers roman *Leaving the Atocha Station* (2013) overværer hovedpersonen, en digter ved navn Adam Gordon, en digtoplæsning på et galleri i Madrid af en anden forfatter kaldet Tomás (Lerner, 2013, s. 38). Han kan vanskeligt skjule sin afsky for forfatteren, digtet og oplæsningen, hvis fremførelse ifølge Gordon blot understreger digtets mangel på kvalitet og bekræfter situationens absurditet. Han oplever digtoplæsningen som klichéfylt, prætentios og overdramatiseret. Når han selv efterfølgende indtager scenen, sker det på en anderledes neutral og afdæmpet facon. Han er nervøs og utilpas, men lykkes dog med at bevare roen, primært fordi han af publikums reaktion er blevet overbevist om, at uanset hvad han eller en hvilken som helst anden digter måtte byde ind med, så fungerer digtoplæsningen blot som en projektion for de tilstedeværendes egne forestillinger om en poetisk oplevelse. Ikke det konkrete digt og den specifikke performance, men idéen om noget så udefinerbart som en poetisk oplevelse fremstilles hermed som det universelle resultat af mødet mellem digter, tekst og publikum.

Lernalers beskrivelse er kritisk og sarkastisk. Den lader ikke meget tilovers for, at digtoplæsninger skulle være et interessant fænomen at beskæftige sig med, ligesom den heller ikke lægger op til, at de skulle kunne danne grobund for genuine udvekslinger mellem digter og publikum endsige skabe grundlag for oplevelser af fællesskab. Hvad den derimod gør, er at anspore til videre undersøgelse og modsvar. For hvis det er sandt, at digtoplæsninger har så lidt at tilbyde deres deltagere, hvordan kan det da være, at de igennem de sidste årtier har oplevet så stor en udbredelse, at flere forskere fremhæver, at digtoplæsninger i dag er en af de mest almindelige måder at møde poesi på (se fx Middleton, 2005b, s. 7; Nyberg, 2013, s. 32; Serup, 2018, s. 137; Stougaard, 2019, s. 27)? Hvad kendetegner forskellige former for digtoplæsninger og de fora, de foregår i? Hvad sker der i mødet mellem digter, tekst og publikum? Hvilke slags fællesskaber har digtoplæsninger mulighed for at generere? Det er nogle af de spørgsmål, der presser sig på, og som vi tager op i denne bog om digtoplæsningens former og fællesskaber.

Mens der i lyrikforskningen er en lang tradition for at beskæftige sig med det skrevne digts mange afskygninger, mangler der en dybtgående forståelse af det oplæste digt og den rolle, digtoplæsninger og andre beslægtede poetiske fremførelsesformer spiller for såvel forfattere som deres publikum. Det betyder ikke, at man har overset eksistensen af orale og performative digtformer, men interessen for at udforske dette felt har – med få undtagelser – været meget begrænset. Endnu mindre opmærksomhed har man tildelt digtoplæsningernes kontekstuelle forankringer og deres sociale og fællesskabsdannende betydning.

At der er behov for en sådan kombineret socioæstetisk undersøgelse, er imidlertid blevet tydeligt igennem de seneste år, hvor digtoplæsninger er blevet et stadig mere udbredt fænomen i både offentlige og digitale rum. Allerede omkring årtusindskiftet talte Dana Gioia begejstret om et populærpoetisk boom, der udmøntede sig i en fornyet interesse for orale digtformer med udspring uden for de gængse litterære institutioner – eksempelvis rap, poetry slam og diverse slags performancepoesi (Gioia, 2003) – og et tiår senere gentog Julia Novak, at der var et boom i »live-poetry events« i den engelsktalende verden (Novak, 2011, s. 237). Det samme kan siges om den litterære udvikling i Skandinavien. Også her går poesien ud over bogens rammer og bevæger sig ind på nye fysiske og digitale arenaer, hvor den markerer sig som en vidtfavnende og appellerende kunstform (se fx Larsen & Mønster, 2015). Digtoplæsninger er i stigende grad blevet noget, man mødes om blandt andet på litteraturhuse og caféer samt til litteratur- og lyrikfestivaler, ligesom de dyrkes på poetiske platforme og af virtuelle fællesskaber på internettet. Digtoplæsninger indgår med andre ord i et større medieøkologisk kredsløb, der inkluderer digitale former og en mangfoldighed af deltagerpositioner, hvilket lægger op til nye litteraturvidenskabelige opmærksomhedspunkter og anderledes undersøgelsesmåder.

I denne bog analyserer vi digtoplæsninger som specifikke kunstneriske udtryksformer med særligt henblik på de fysiske og digitale steder, hvor digtoplæsninger foregår, samt de fællesskaber, der kan opstå blandt både forfattere og publikum. Vi tager således afsæt i de bevægelser,

der er sket i produktionen, konceptionen og receptionen af poesi fra et individuelt til et kollektivt niveau, fra den enkelte til fællesskabet og på tværs af fysiske og digitale fora. Mere præcist undersøger vi tre forskellige fysisk situerede steder for digtoplæsning samt fire af poesiens virtuelle repræsentationsrum. For det første retter vi opmærksomheden mod Nordisk poesifestival | Rolf Jacobsen-dagene i Hamar, som er en firedages lyrikfestival, der har eksisteret siden 2007, og som hvert år besøges af nogle af de mest anerkendte digtere i Skandinavien. For det andet ser vi på Løve's Bog- og VinCafé i Aarhus, som siden etableringen i 2010 har udviklet sig til et flersidigt foretagende, der varetager en lang række litterære aktiviteter i form af blandt andet Åben Poetisk Scene, Y Aarhus Poetry Club, forfattersamtaler, bogklub, boghandel og forlagsvirksomhed. For det tredje udforsker vi Slamfrø – Poetry Slam Aalborg, som blev dannet i 2010 og holder til på Studenterhuset i Aalborg, hvor lokalområdets miljø for spoken word samles til sæsonvise poetry slam-konkurrencer. Og endelig, som et fjerde hovedområde, undersøger vi digtoplæsninger på netstederne Lyrikporten og Podpoesi samt Facebook-siden Coronadigte – Karantænetanker og Det lilla rums Digtfix på Instagram.

Disse fire hovedkategorier inkluderer således en veletableret festival, en bogcafé, et mindre undergrundsmiljø samt diverse digitale platforme. De er udvalgt med henblik på at favne et bredt spektrum af digtoplæsningens former, der fungerer under uens rammebetingelser institutionelt, økonomisk, stedligt, kulturelt, medialt og socialt, og som samler forskellige grupper af mennesker med interesse for poesi. Det synes oplagt, at poetry slam performet i en mørk koncertsal har andre betingelser og tiltrækker et andet publikum end dem, der møder frem for at læse egne digte op og høre andres på en hyggelig café. Ligeledes må de rammer, der er omkring en årlig lyrikfestival, og det publikum, der kommer for at opleve veletablerede poeter læse op i et gammelt teater, formodes at have deres distinkte træk. For ikke at sige, at der selvsagt er forskel på, om man oplever digtoplæsninger sammen med andre til livearrangementer eller hjemme foran en skærm, og om man her fx går ind på en højprofileret og professionaliseret netside som Lyrikporten eller besøger Digtfix på Instagram, der er

et coronainitiativ igangsat af det feministiske litteraturfællesskab Det Lilla Rum. Med andre ord er der en lang række forskelligartede omstændigheder omkring de måder, poesien manifesterer sig på, når den går ud over bogens sider, som indvirker på såvel de poetiske former som de relationer, der opstår i forholdet mellem forfatter, digt og publikum.

Med et begrænset antal undersøgelsesområder kan man naturligvis ikke give en udtømmende beskrivelse af et felt, og det er heller ikke intentionen med denne bog, som eksempelvis ikke kommer ind på oplæsningsmiljøer, der er organiseret med udgangspunkt i etniske og klasse-mæssige grupperinger, ligesom vi heller ikke har undersøgt brugen af digtoplæsning i specifikke aktivistiske sammenhænge. Vi er gået åbent og induktivt til værks, og vores valg af digtoplæsningssteder er møntet på at illustrere feltets mangfoldighed, hvorimod graden af fx social og kulturel diversitet blandt de optrædende og besøgende ikke i sig selv har været et udvælgelseskræterium. Ikke desto mindre opfatter vi vores forholdsvis brede udvalg af primært danske, men også norske og svenske, steder for digtoplæsning som en sikring af, at de resultater, undersøgelserne fremviser på et partikulært niveau, også vil kunne bidrage med almen indsigt på området. Kort formuleret er det vores hensigt via en række konkrete eksempler at belyse fænomenet digtoplæsning og tilvejebringe en forståelse af dets forskellige former og den rolle, som steder og begivenheder spiller for det poetiske værks aktualisering, af de interaktioner, der opstår imellem forfattere og publikummer, og af de oplevelser, poesiens aktører har af at indgå i poetisk definerede fællesskaber.

## Kapitel 1

# Digtoplæsningens former og fællesskaber – en introduktion

Af Louise Mønster, Hans Kristian S. Rustad og Michael Kallesøe Schmidt

## Poesi og digtoplæsning

Poesien har altid befundet sig i det offentlige rum og materialiseret sig i forskellige former og medier. Ordet »poesi« opfattes af mange som synonym for genrebegrebet »lyrik«, der i sin kerne peger på en mundtlig tradition, som forbinder tekst med lyrespil og sang (se fx Kittang og Aarseth, 1968; Mønster, 2020). Hertil kan føjes salmelyrikken, viselyrikken og sanglyrikken, der også i dag er bredt anvendte mundtlige lyrikformer med lange traditioner bag sig. Alligevel har bogen, bogmediet og skriftkulturen længe haft en forrang i litteraturkritikkens forståelse af den lyriske genre og defineret de måder, den primært er blevet undersøgt på (se Schwepenhäuser, 2015). Nok har såvel den tidlige avantgarde i begyndelsen af det 20. århundrede som dens senere genkomst i 1960'erne gødet jorden for talrige lyriske former, der går andre veje end bogens, men inden for den akademiske reception er det først i de seneste årtier, at der for alvor er kommet opmærksomhed omkring den mundtlige litteratur.

Når vi i denne bogs sammenhæng anvender poesibegrebet, sigter vi ikke blot til den lyriske genre, men inkluderer tillige andre former for verbale udtryk, der er forbundet med en særlig intensitet, koncentration, henvendelse og formbevidsthed, man kan kalde poetisk, uanset om teksten er episk fortællende, har dramatiske træk eller er regulært lyrisk som fx et strofisk digt. Det er således hverken formelle eller tematiske kendetegn, som i særlig grad udmærker de oplæste digte, hvad enten de baserer sig på etablerede digteres trykte bøger eller poetry slammers løse ark eller mobiltelefoner. Det, der specifikt kendetegner digtoplæsningen som genre, knytter sig derimod til en særlig kommunikationssituation, som bedst kan beskrives med en retorisk funderet forståelse af generer som

»typificerede sociale handlinger i genkommende situationer« (Miller, 1984, s. 159). Digtoplæsninger er sociale handlinger, der involverer tre instanser: digter, tekst og publikum. Disse handlinger – at fremføre tekster – udspiller sig i mange forskellige situationer, som man dog kan kategorisere efter samme enkle struktur: En digter meddeler en æstetisk koncentreret ytring til et publikum. Denne ytring – den oplæste tekst – bliver af Charles Bernstein betegnet en »audiotekst«, idet han pointerer, at den for alle andre end digteren udelukkende opleves som lyd (Bernstein, 1998, s. 13). I vores analyser inkluderer vi imidlertid også digterens krop, oplæsningens form og sted samt det socioæstetiske fællesskab, der kan opstå. Kommunikativt og perceptuelt adskiller digtoplæsningen sig dermed fra andre former for litteratur, uanset hvilken form for poesi den fremfører.

Ligesom den lyriske genre har udviklet sig igennem det historiske forløb, har traditionen for digtoplæsninger det også. I det 20. århundrede er der en række strømninger, som er skelsættende. Det drejer sig blandt andet om 1910'ernes radikale eksperimenter under avantgardens sporadiske fremkomst i Europa og Rusland og nogle amerikanske strømninger: den poesi-tradition, som fra 1920'erne udvikles af især digtere med minoritetsbaggrund i USA, 1960'ernes Black Arts Movement samt 1950'ernes og 1960'ernes mere samlede bølge af beatpoesi. Vi vil dvæle lidt ved sidstnævnte, da den har særlig relevans for det materiale af digtoplæsninger, vi har indsamlet.

I digtet »Populist Manifesto« fra 1975 tematiserer Lawrence Ferlinghetti det, man kan kalde en moderne, interaktionistisk digtoplæsning, som han sætter op imod en mere konservativ og mindre performativ form for digtoplæsning. I digtet står der: »We have seen the best minds of our generation / destroyed by boredom at poetry readings« (Ferlinghetti, 2001, s. 17). Med en let genkendelig reference til Allen Ginsbergs »Howl« (1956) appellerer det lyriske subjekt til digterne om at komme ud af deres indesluttethed og i stedet tale om og til verden. I første vers lyder det ganske enkelt: »Poets, come out of your closets« (ibid.). I kernen af digtet er der en kritik af en modernistisk poetik, som ifølge Ferlinghetti stadig prægede den amerikanske poesi i 1970'erne, hvor digtene ofte var fortættede og meningen svær at få fat i. I stedet fremsættes et ønske

om, at digte skal være levende og kommunikere bredt til offentligheden. Det implicerer ikke kun, at forfatterne skal skrive poesi, som fremhæver lyrikkens mundtlige og performative karakter, men handler også om at etablere en ny form for digtoplæsning, der er mere udadvendt.

Denne »nye« digtoplæsning kan ses i forlængelse af den tendens, som voksede frem i USA i 1950'erne med blandt andre Dylan Thomas og Gary Snyder, og senere Allen Ginsberg og Ferlinghetti, der skrev digte, som ligger tæt op ad det mundtlige sprog og ansporer til performance. Fredrik Nyberg skriver, at ud fra »en amerikansk kontekst får ofta 1950-talet utgöra årtiondet då den moderna poesiuppläsningen tog form« (Nyberg, 2013, s. 34). Når Nyberg og før ham Charles Bernstein retter opmærksomheden mod 1950'erne som et afgørende vendepunkt i digtoplæsningens historie, har det at gøre med centrale amerikanske poeter som de ovennævnte. De betegner fremvæksten af såvel en ny lyrik som en ny, performanceorienteret forståelse af digtoplæsningen, som Lesley Wheeler kalder for den moderne digtoplæsning (Wheeler, 2008, s. 313). Parallelt med nybruddet inden for poesien opstod der oplæsningsscener som Six Gallery i San Francisco og Poetry Center (nu Unterberg Poetry Center) i New York i 1950'erne. Ikke bare lyrikken, men også den moderne digtoplæsning skal altså betragtes som et relationelt fænomen, der udvikler sig i interaktion med nye scener, hvor digtoplæsning tager form af æstetiske praksisser og begivenheder. Det er selvsagt vanskeligt at forestille sig udbredelsen af digtoplæsning uden steder og scener, hvor den kan udfolde sig, ligesom det er umuligt at forestille sig digtoplæsningsscener uden digtoplæsninger.

Nyberg omtaler den moderne digtoplæsning som et paradigmeskifte, der indebærer en forskydning mod forfatterens stemme og kropslige fremtræden på scenen: »Paradigmskiftet bestod – om man försöker framhäva dess absoluta essens – i att poesiuppläsningens självklara koppling till recitation och våltalighet erstattes av att den närvarande författaren förkroppsligade sin egen text i rummet« (Nyberg, 2013, s. 35). Med andre ord foregik der en frigørelse af digtet fra papiret og en stærkere tilknytning til det sted og moment, det læses op, poetens kropslige nærvær og den atmosfære, oplæsningen skaber. Der er tale om en medie- og

materialitetsbevidst drejning, som betoner digtoplæsningens performative aspekter og herigennem peger på, at det oplæste digt må forstås i sin egen ret.

En sådan opfattelse udgør et alternativ til den mere tekstcentrerede konception af digtoplæsning, som Frederick C. Stern kalder »den formelle digtoplæsning«: »poetry readings in which the emphasis by the poet is less on acting and displaying than it is on reading, that is, on the text as voiced, events to which the audience comes to see the poet and hear her/him read, but at which it does not expect acting, spectacle, »performance«« (Stern, 1991, s. 73). Her opfattes oplæsningen som en recitation af et skriftligt digt, altså som en andengradsmaterialisering af en tekst, der allerede findes, og som primært er skrevet for papiret og bogmediet. Det paradigmeskifte, Nyberg beskriver, angår således en medial, materiel og situationel frigørelse, der understreger betydningen af det performative aspekt i oplæsningen.

En tilsvarende pointering af digterens kropslige nærvær ses hos Peter Middleton, der i sin analyse af Allen Ginsbergs legendariske uropførelse af »Howl« på Six Gallery i 1955 fremhæver digterens nærvær på scenen: »His magnificent assertion of prophetic judgment filled the first person with his substantial presence, closing the gap between author and text, saying in effect, »I, Allen Ginsberg, saw these things and am telling you now«« (Middleton, 2005a, s. 62; Nyberg, 2013, s. 38). Foruden at Middleton betoner vigtigheden af digterens nærvær, retter han opmærksomheden mod en af de centrale ændringer, der finder sted, idet digteren læser op, nemlig at jeget i digtet bliver endnu tættere knyttet til den person, der fremtræder i kød og blod. I oplæsningen bliver digtets udsigelsessubjekt ifølge Middleton til den Ginsberg, som befinder sig på scenen. Parallelt hermed anfører Julia Novak, at der i digtoplæsninger ikke nødvendigvis er nogen skelnen mellem digteren, performeren og det lyriske jeg. Medmindre der er en direkte diskrepans mellem disse størrelser, hælder publikum tværtimod til en autobiografisk tolkning, som identificerer digterperformeren med det lyriske jeg (Novak, 2011, s. 188 f.). Som Novak diskuterer, og som vi også kommer

nærmere ind på senere, er det imidlertid ikke altid en hensigtsmæssig tolkningsstrategi at anlægge.

Selve begrebet digtoplæsning giver desuden associationer i retning af en digter, der står med en bog i hånden, som hun eller han *læser* sine digte op fra. Denne forståelse af digtoplæsning som *oplæsning* er fortsat aktuell for mange digtoplæsningssituationer, men den er ikke uproblematisk som en term, der forsøger at dække alle de forskellige former for fremførelser af poesi. Fx kan poetry slam udfolde sig anderledes, når et digt fremføres frit og delvist improviseret uden støtte til en skriftlig form. Det er en af grundene til, at Per Bäckström skelner mellem digtoplæsning og »lyrikperformance« og med reference til blandt andet Ginsbergs oplæsninger skriver: »Når Ginsberg fått upp temperaturen i sitt framförande är det något helt annat än en lyrikuppläsning, i meningen en ren uppläsning av tryckt text, man upplever: det är en lyrikperformance« (Bäckström, 2003, s. 331).

Det, som samler den mere tekstorienterede tradition for digtoplæsning og de mere interaktionistiske former, der står i opposition til denne, er imidlertid netop performance. Når vi nu bevæger os over til at diskutere performancebegrebet inden for lyrik- og digtoplæsningsforskningen, er det således for at redefinere digtoplæsning som et begreb, der også inkluderer poetiske praksisser, hvor man ikke læser – i streng forstand – men fremfører et digt, man fx har memoreret, eller som i princippet ikke behøver at eksistere på skrift. Det betyder, at vi opererer med en bred forståelse af digtoplæsning, som favner forskellige oplæsningspraksisser og udspringer sig i et kontinuum mellem polerne tekst og performance, alt efter hvilken af de to dimensioner der opleves som mest fremtrædende. En given oplæsning kan da beskrives som enten overvejende tekstorienteret eller overvejende performanceorienteret.

## Performance, tekst og værk

Denne brede forståelse af digtoplæsning reflekterer forskellige praksisser såvel inden for som på tværs af steder og arrangementer, hvor spændet

mellem tekst- og performanceorienteret digtoplæsning fungerer som én måde at beskrive digtoplæsningerne på. Mens vi insisterer på at omtale grader af performativitet, har en række forskere peget på performance som en mere generel dimension ved digtoplæsning som æstetisk praksis (Bernstein, 1998; Nyberg, 2013; Serup, 2018). Dertil kommer, at performance er et begreb, som kan favne de mange forskellige former for fremførelser af digte, der finder sted i dag, hvad enten disse foregår på etablerede oplæsningsscener, på caféer, til poetry slams eller på sociale medier. I vores tilgang til performance kombinerer vi således forskellige forståelser af begrebet og inddrager indsigter fra fagområder, hvor litteratur opfattes som en situeret begivenhed, der udspiller sig i et socialt rum (jf. Helgason, 2018, s. 257).

En central teoretiker inden for det performanceteoretiske boom, der har været i det 21. århundrede (Aurelius, Chengzhou & Helgason, 2016, s. 9), er Erika Fischer-Lichte og hendes bog *Ästhetik des Performativen* (2004). Fischer-Lichtes interesseområde er udviklingen inden for dramatikken i anden halvdel af det 20. århundrede, men hendes perspektiv på performancebegrebet er i høj grad relevant for vores undersøgelse af poetiske oplæsningsbegivenheder, der i de fleste tilfælde også kan betragtes som en form for scenekunst. Generelt betoner hun, at tilskueren under en performance ikke så meget har behov for at forstå et kunstværk som for at erfare en handling (Fischer-Lichte, 2004, s. 17). Denne handling beskriver hun som selvreferentiel, i og med at den udgør en reel begivenhed, hvorfor grænsen mellem kunst og virkelighed opløses (ibid., s. 296). Resultatet er, at der opstår en »feedback-sløjfe« i dynamikken mellem optrædende og publikum (ibid., s. 61). Principielt er det uforudsigeligt, hvordan interaktionen vil forløbe (ibid., s. 59), og dermed får begivenheden en unik karakter (ibid., s. 116).

I den forbindelse er det fællesskab, der opstår blandt tilhørerne, et vigtigt og reelt, omend forbigående fænomen. Fischer-Lichte betragter deltagelsen i en performance som et eksempel på en rituel overgangstilstand, hvor hverdagens regler og normer tilsidesættes for en stund, og omgivelserne perciperes i et nyt lys – en »genfortryllelse af verden«

opstår (Fischer-Lichte, 2004, s. 313 f.). Det store potentiale i fællesskabet omkring en performance beskriver hun metaforisk som erfaringen af, at grænser transformeres til tærskler (ibid., s. 358). Derved muliggøres en indbyrdes tilnærmelse mellem dikotomiske begrebspar såsom optrædende vs. tilskuer, finkultur vs. populærkultur og kunst vs. liv. Fischer-Lichtes forhåbninger på den performative kunsts vegne kan med rette kaldes for idealistiske og abstrakte. I en mere tempereret form undersøger vi i denne bogs sammenhæng, hvad der konkret sker under den poetiske performance, ved hjælp af førstehåndserfaring, deltageres udsagn og analyser af de fremførte tekster.

Performancebegrebet har også en central position i poesiforskningen. På den ene side er begrebet nært knyttet til digtekunsten, idet poesi kan forstås som grundlæggende rituel, og den gentagne læsning af poesi, indenad eller mundtligt, kan forstås som performance. I sin lyrikteori opererer Jonathan Culler med et performativt lyrikbegreb. Mens litteratur generelt er en skabende handling, fordi den bringer det, den omhandler, ind i verden, er poesien som udsigelse også en hændelse, der bringer sig selv ind i verden. For Culler er det en måde at pege på, at poesi ikke er fiktion, men en udsigelse, som er en del af vores virkelighed. Ifølge Culler er lyrik »not the creation of a fictional world but the simple event of establishing itself, constituting itself as a lyric« (Culler, 2015, s. 131). I forlængelse af dette argument anvender Culler performance som den effekt, poesien kan have i verden, det vil sige den evne, den kan have til at overtale, bevæge, fange vores opmærksomhed og få os til at handle (ibid., s. 130).

Denne forståelse af poesi som performance skal ses i sammenhæng med Cullers opfattelse af poesi som en litteraturform, hvori stadige genlæsninger og genudsigelser er »indbygget«: »The lyric performance succeeds as it acts iterably through repeated readings, makes itself memorable« (ibid., s. 131). Hver gang man læser et digt, indgår man i den udsigelse, som digtet er. Det vil også gælde for en mere snæver opfattelse af performance som den mundtlige fremførelse af et digt (jf. Brogan et al., 2012, s. 1016). Faktisk kan vi se disse to forståelser af lyrik i sammenhæng. Charles Bernstein skriver, at digteren ved at læse digtet op »encourages

readers to perform the poem on their own, a performance that is allowed greater latitude depending on how reading-centered the poem is« (Bernstein, 1998, s. 10). Både Culler og Bernstein fremhæver således, hvordan digtet – læst eller lyttet – appellerer til læserens performative gentagelse. Mens Culler og Bernstein peger på, at poesi kan ansprende til individuel medleven og respons, er fokuspunktet for vores analyser af digtoplæsninger imidlertid et andet, idet vi primært er orienteret mod de kollektive reaktioner og synergier, digtoplæsninger kan resultere i.

Performancens oplevelsesmæssige kvaliteter fører for Fischer-Lichte til en principiel forskydning af fokus fra kunstværk til begivenhed, hvorunder forestillingen om værket erstattes af den unikke situation, performance udgør (Fischer-Lichte, 2004, s. 284). I forbindelse med digtoplæsning er værkbegrebet derimod lige så uundværligt som tekstbegrebet, eftersom enhver performance af et digt er en udvidelse af det poetiske værk. Uanset hvor på kontinuummet mellem tekst og performance en given oplæsning udspiller sig, vil den have begge elementer med, og disse vil igen relatere til værket.

I denne bogs sammenhæng bruger vi begreberne tekst og værk i en specifik betydning støttet til Joseph Grigelys terminologi i *Textuality* (1995). En grundantagelse er her, at tekster – ligesom performances – er uigentagelige. En trykt tekst er altid forankret i en særlig kulturel situation, og hvis den senere genudgives, er der tale om en ny tekst, hvis kontekst er en anden, ligesom dens materielle kvaliteter (tryksværte, paratekster, eventuelle ændringer af stavemåde m.m.) er forandret (Grigely, 1995, s. 45 f.). Den genudgivne tekst vil både tage sig anderledes ud rent konkret og blive fortolket på andre måder af senere læsere, der ikke nødvendigvis indgår i samme fortolkningsfællesskab som de tidligere (ibid., s. 94). Omvendt henviser begrebet værk til en fortløbende proces, da det primært refererer til en række af tekster (ibid., s. 99). Fx refererer værktitlen *Hamlet* til en uoverskuelig mængde af tekster på mange forskellige sprog. Grigely foreslår, at vi bør interessere os for spændingen og forskellene mellem de forskellige tekster, der hører under samme værk, ligesom vi bør undersøge de fortolkningsfællesskaber, der omgiver dem (ibid., s. 49).

Formålet er således ikke at udpege én tekst som den optimale version af et værk, men derimod at undersøge forholdet mellem de divergerende versioner, der ontologisk set må betragtes som ligeværdige – og det gælder også i vores bog.

Hvad angår materialet i vores udvalgte eksempler, er situationen typisk den, at de fremførte digte er enten upublicerede eller kun trykt i én eller få versioner. Dermed er det enkelt at overskue det trykte materiale, men eftersom vi interesserer os for det mundtligt formidlede digt, opstår der en problematik: Hvilken status har den enkelte oplæsning i forhold til en trykt version af samme digt? Ifølge Grigely er relationen mellem tekst og performance analog med forholdet mellem værk og tekst. Ligesom værket kan rumme en række unikke tekster, kan teksten realiseres i en række unikke performances (ibid., s. 100). Hver performance, vi analyserer, er således én repræsentation af en tekst, der igen er én repræsentation af et værk. Spændingen mellem disse versioner er et af vores analytiske brændpunkter i de tilfælde, hvor vi har at gøre med oplæsninger af tekster, der også eksisterer i trykt form.

For Grigely er både trykte tekster og performances begivenheder. I relation til trykte tekster kan man diskutere, hvorvidt begivenheden indtræffer, når teksten skrives, trykkes eller læses (ibid., s. 114). I liveperformances er der derimod sammenfald mellem den mundtlige teksts realisation og reception (ibid., s. 115), mens digitalt medierede oplæsninger minder om trykte tekster på den måde, at de over længere tid er tilgængelige for oplevelse, når man ønsker det. I alle tilfælde kan en trykt version af teksten eller erindringer om en tidligere performance spille en rolle for tilhørerens oplevelse. Disse forhold vil vi være særlig opmærksomme på, når vi analyserer enkeltstående performances af tekster og relaterer dem til andre tekster, der kan siges at tilhøre samme værk.

## Begivenhedskultur, fællesskaber og steder

Mens de begivenheder, som Grigely omtaler, er specifikt knyttet til litterære teksters publikation og reception, har en mere generel interesse for og brug af begivenhedsbegrebet bredt sig igennem de seneste årtier. Det tidligere beskrevne boom inden for livepoesi er en del af en større kulturel ændring, der kan forstås i forlængelse af en bevægelse fra serviceøkonomi til oplevelsesøkonomi og fra kultur til begivenhedskultur. Den eksplosive vækst i antallet og udbuddet af steder og arrangementer, hvor man kan møde digtoplæsninger, kan således betragtes som del af et skifte, hvor der er kommet øget interesse for at opleve kultur live. Som Britta Timm Knudsen og Christina Jerne beskriver, har der igennem de seneste 25 år fundet en udvikling sted, hvor oplevelser i stigende grad er blevet en vare, der udveksles på markedet (Knudsen & Jerne, 2019, s. 170). Det viser sig blandt andet i den succes, et fænomen som Fængselsmuseet i Horsens har fået, hvor man kan overnatte bag de gamle fængselsmure og tage til krimimesse og middelalderfestival, eller i den store interesse, der har været for at besøge krimifiguren Kurt Wallanders Ystad. Kulturelle oplevelser er i dag en væsentlig del af økonomien, og rummet for, hvor og hvordan man kan tilegne sig sådanne oplevelser, er ekspanderet betragteligt.

Men selvom begrebet begivenhedskultur på denne vis står i relation til en profitjagende popularisering af den litterære kultur i kølvandet på det hedonistiske »oplevelsessamfund«, som Gerhard Schulze døbte det i 1992 (Schulze, 2005), har det også vundet indpas som en mere overordnet betegnelse for den seneste kulturhistoriske udvikling, hvor livekulturen har tilegnet sig stadig større terræn. Og hvad angår litteraturens deltagelse i begivenhedskulturen, er det interessant, at det ikke kun er de populærlitterære former, der har vist sig levedygtige, men at poesien, der ofte er blevet betragtet som et nichefænomen, også har fået fornyet kraft og større råderum (Larsen, 2015, s. 7 ff.). Ikke mindst på grund af sin relative korthed, sit fortættede udtryk og sin musikalske og billedskabende evne synes

poesien at være en fleksibel og omstillingseget genre, som fungerer godt i offentlige rum og sociale sammenhænge. Lars Handesten anfører da også, at lyrikoplæsninger er velbesøgte begivenheder, »mens det går langt mere trægt med salget af digtsamlinger« (Handesten, 2018, s. 111).

En af de afgørende attraktioner ved den bevægelse, hvormed litteraturen overskrider bogmediet og komplementeres af fx litterære oplevelsessteder, globale fanfictionfællesskaber, digtoplæsninger, forfattermøder og litteraturklubber, er, at sådanne fænomener tilbyder en fortættet kulturel oplevelse. Med Knudsen og Jernes ord har litterære begivenheder som disse en »evne til at skabe nærvær i både tid og rum og til at sætte kropsligt-affektive aftryk på den, der deltager« (Knudsen & Jerne, 2019, s. 179). Det giver associationer til Fischer-Lichtes beskrivelse af performancens rituelle karakter, og udvidelsen såvel mere generelt af kulturens og litteraturens virkerum som mere specifikt af poesiers steder kan da også knyttes til et ønske om sanseligt og følelsesmæssigt intense litterære oplevelser.

Vel at mærke adskiller Knudsen og Jernes tilgang til begivenheder sig fra Fischer-Lichtes mere idealistiske bestemmelse af begivenheden som en uforudsigelig udveksling mellem tilnærmelsesvis ligeværdige parter. Når kultur gøres til begivenhedskultur, er der tale om en strategisk framing af sociale aktiviteter for at intensivere dem som oplevelser – enten for egen fornøjelses skyld eller i forretningsøjemed (ibid.). Denne udvikling vidner dog om et begær efter at være aktivt deltagende i det, der foregår, og efter jagten på følelsen af »liveness«. Ud over at kunne stimulere og generere kropslige og emotionelle erfaringer hos den enkelte har kulturelle og litterære begivenheder desuden den effekt, at de giver oplevelsen af at være fælles om noget. Eller med sociologen Michel Maffesolis begreb lægger de op til en »neotribal erfaring«, hvor flere oplever at være i den samme følelse på samme tid (ibid., s. 177). Spørgsmålet om, hvordan disse oplevelser af fællesskab mere konkret tager sig ud, er et af de centrale fokuspunkter i vores bogs undersøgelse af de gensidige forbindelser mellem digtoplæsningens former og fællesskaber.

Ligesom begivenhedsbegrebet er begrebet fællesskab uhyre bredt. Det opererer på samtlige niveauer fra globale til private sammenhænge og kan angå alt fra konkrete mellem menneskelige relationer til abstrakte ideologiske eller religiøse forestillinger. Aksel Tjora forsøger med *Hva er fællesskab* (2018) at give et overblik ud fra det, han selv omtaler som en »konstruktivistisk-interaksjonistisk position« (Tjora, 2018, s. 15), der lægger vægt på, hvordan fællesskaber konstitueres og forhandles. I alt opstiller han otte kategorier, hvoraf især nærværs- og kommunikationsfællesskaber er interessante i forbindelse med vores undersøgelse. I Tjoras kortlægning af disse fungerer parametrene tid og rum som væsentlige kategoriseringsværktøjer. I den ene ende af skalaen placerer han kommunikative digitale fællesskaber uden stedlig og tidlig forankring, og i den modsatte ende fremhæver han begivenhedsfællesskaber som synkron midlertidige fællesskaber, der er bundet til en bestemt hændelse – fx afviklingen af en festival (ibid., s. 129). Begivenhed defineres ikke nærmere, men eksemplerne er tilsyneladende på linje med Knudsen og Jernes begrebsbrug. Her hæfter vi os særligt ved kategorierne tid og sted, som ikke mindst er relevante for diskussionen af digitalt medierede digtoplæsninger i kapitel 5.

Videre beskriver Tjora, hvordan det enkelte fællesskab baserer sig på en eller flere af følgende berøringsflader mellem individer: kommunikation, tid og sted, identifikation, aktivitet og fælles situationsforståelse (ibid., s. 133). Når det drejer sig om vores fysiske situerede digtoplæsningsfora, er alle disse fællesskabsgenererende faktorer relevante, men det er især påfaldende, hvordan etableringen af en kollektiv situationsforståelse er essentiel for, at arrangementerne kan lykkes. De begivenheder, der udspiller sig på Hamar Teater, Løve's Bog- og VinCafé og Studenterhuset, markerer alle en undtagelse fra hverdagen. Derfor er en kommunikativ indsats nødvendig, hvis deltagerne skal have mulighed for at indgå i det midlertidige fællesskab med den »innsidekunnskap« (ibid.), som er kendetegnende for fællesskaber generelt. Naturligvis kan mange blandt publikum forventes at have forhåndskendskab til begivenhedernes art og

struktur, men hvis nye skal kunne komme til, må rammerne for fællesskabet etableres på ny, hver gang et arrangement afholdes.

Hertil må man tilføje, at det varierer, hvad man lægger i forestillingen om at være fælles om en litterær oplevelse, ligesom der er flere tilgange til, hvordan man kan forstå de fællesskaber, der danner sig omkring kunst. Ifølge Frederik Tygstrup er det kunstneriske fællesskab forskelligt fra de fleste andre typer af fællesskaber, idet det, man her er fælles om, i høj grad har at gøre med »åbne spørgsmål og flygtige stemninger skabt af værkerne« (Tygstrup et al., 2017, s. 10). Det er således ikke et fællesskab, der er givet på forhånd, men derimod et fællesskab, som bliver til i og med selve den begivenhed, som publikums møde med værket er, og hvor man får anledning til at dele »den berørthed, som et kunstværk kan efterlade os med« (ibid., s. 11). I forbindelse med digtoplæsninger er situationen dog mere dialektisk, i og med at digter, tekst og publikum gensidigt etablerer et dynamisk rum for fællesskab.

Arild Danielsen har i bogen *Behaget i kulturen: En studie av kunst- og kulturpublikum* (2006) undersøgt det gensidige forhold mellem kulturen og dens publikum nøjere og skelner mellem tre overordnede tilgange til publikum, nemlig 1) som konglomerater af markeds kræfter, 2) som former for socialitet og 3) som en særegen offentlighedsform. Hvor den første vinkel beskæftiger sig med, hvem publikum er – fx med publikums alder, køn og uddannelse – og den tredje med spørgsmålet om publikummets rolle inden for kunstoffentligheden, er det i særlig grad den anden tilgang, som er relevant i vores sammenhæng. Når man taler om publikum som former for socialitet, handler det nemlig om, hvordan publikum indgår i forskellige typer af fællesskaber med reference til de kulturelle oplevelser, de opsøger. Fællesskaber – eller sociale kontekster – der ikke kun selv påvirkes af kunstopplevelsen, men hvor det også går den anden vej, således at publikum er med til at give mening til de formidlede kunstneriske udtryk (Danielsen, 2006, s. 13).

Danielsen redegør for, hvordan der inden for den brede kategori publikum kan opereres med såvel afgrænsede sociale grupper, der danner »konkrete fællesskaber«, som mere diffuse referencegrupper, der er

udgangspunkt for »forestille fællesskab« (ibid., s. 112). Fællesskabet forstår han som en form for socialitet, hvor folk genkender og identificerer sig med hinanden, og som kan variere fra intime til abstrakte fællesskaber (ibid.). De tætte fællesskaber, som han lokaliserer omkring produktion og distribution af kunst og kultur, er udgangspunkt for det, han kalder et associeret publikum. Her er der tale om ligesindede kunstnere, kunstspecialister, venner og bekendte. Han nævner også, at denne type publikum ofte findes i forbindelse med de såkaldt smalle genrer, hvis primære publikum typisk er af en sådan associeret karakter eller måske ligefrem tenderer en slags menighed. En anden form er organiserede foreninger og klubber, hvor man er sammen om en planlagt kulturel virksomhed, hvilket er en type fællesskab, som tit har identitetsskabende værdi (ibid., s. 113). En tredje, mere løst struktureret form for sammenslutning favner dem, der støtter – fx økonomisk – kunst og kultur og hermed indgår i en form for kulturpolitisk fællesskab (ibid.).

Endelig opererer Danielsen som en fjerde form med det forestillede fællesskab, som er det mest abstrakte og også det mest fysisk distance-rede. Om denne sidste kategori skriver han: »Moderne massemedier, og datanetværk, har åbnet helt nye muligheder for udvikling av slike fællesskaber« (ibid., s. 114), og i årene, der er gået, siden Danielsen udgav sin bog, er det da også blevet tydeligt, at internettet og de sociale medier har skabt grundlag for en ekspansiv vækst i digitalt funderede fællesskaber. Eftersom de nye medier ikke alene er blevet en stadig mere integreret del af vores liv, men også er blevet så teknologisk avancerede, at man til trods for en fysisk distance kan opleve at være sammen, er det desuden oplagt at spørge til, hvad nutidens virtuelle poetiske fællesskaber kan tilbyde, og hvordan de kan supplere de associerede fællesskaber. Dette spørgsmål undersøger vi i kapitel 5 om digtoplæsning og digitale medier.

Danielsens fire kategorier er ikke udtømmende for de forskellige måder, hvorpå fællesskaber kan konstitueres omkring kunst og kultur, og han supplerer dem også selv ved fx at tale om sociogeografiske fællesskaber samt spontane og kortvarige fællesskaber. Ikke desto mindre er hans inddelinger med til at give en forståelse af, hvordan de fællesskaber,

der opstår omkring kunst og kultur, kan forvaltes og fortolkes. Mens Danielsens kategorier er abstrakt konciperet, er vores studier af poetiske fællesskaber imidlertid empiriske, og som sådan lader de sig ikke definere i lige så stringente termer. I forbindelse med vores analyser er vi derfor ikke kun opmærksomme på, hvordan forskellige fællesskabsformer kan siges at dominere på tværs af de udvalgte steder, men ligeledes hvordan fællesskaberne kan variere inden for disse steder hver især. Som nævnt i indledningen er de rammer, hvorunder digtoplæsningerne finder sted, desuden af stor betydning såvel for de fremførte poetiske udtryksformer som for de typer af fællesskaber, der lægges op til. I bogen giver vi derfor også opmærksomhed til de konkrete steder og former for begivenheder, hvor digtoplæsningerne foregår. Med begivenhed menes her begivenhedskulturelle »events«, altså rammesætninger af sociale aktiviteter, der sigter på at skabe intense og mindeværdige oplevelser (jf. Knudsen & Jerne, 2019, s. 179). Sådanne vil altid være stedsspecifikke, selvom de kan opleves på afstand af tid og rum gennem digital mediering.

I stedforskningen skelnes der ofte mellem begreberne rum og sted, og mens rummet kan forstås som en mere kvantitativ, abstrakt og geometrisk konstrueret spatial betegnelse, er stedbegrebet forbundet med en konkret, kvalitativ og eksistentiel tilgang til omgivelserne (Mønster, 2013, s. 21). I vores sammenhæng er en skarp distinktion mellem begreberne knap så afgørende. Alligevel er det relevant at fremhæve, at der i forbindelse med digtoplæsninger netop kan ske en sådan bevægelse fra rum til sted: at det rum, man som deltager er trådt ind i, forvandler sig til en meningsfuld og sanselig erfaringsverden, eller mere præcist at studenterhuset, caféen og teatersalen gennem de arrangementer, de lægger rum til, udvikler sig til steder, som de fremmødte forbinder med betydning.

Disse steder skildrer vi deskriptivt, så læseren kan danne sig en forestilling om de fysiske rammer, hvorunder oplæsningerne finder sted, og samtidig er vi opmærksomme på, hvordan bestemte typer af rum er kulturelt og socialt ladet med betydninger, der uvilkårligt influerer på, hvordan en digtoplæsning virker i den konkrete sammenhæng. At Slamfrø benytter et studenterhus' koncertsal som sin platform, at poesigrupperne Poetklub

Århus og Y Aarhus Poetry Club holder til på en bogcafé, og at den mere etablerede og højprofilerede Nordisk poesifestival | Rolf Jacobsen-dagene afvikler sine mest centrale begivenheder i Hamars teater, er i høj grad sigende. Det sender ikke alene signaler til de optrædende og publikum om, hvordan foreningen, klubberne og festivalen forstår sig selv; det skaber også nogle rammer omkring digtoplæsningerne, som tilfører dem et strejf af ungdommelig nattelevsstemning, intim cafékultur eller historisk aura. Stederne er langt fra neutrale; de er præget af de historier og aktiviteter, som har formet dem, og som sådan har vi også nogle bestemte forventninger til, hvilke typer aktiviteter der udspiller sig her, og hvordan vi som publikum forventes at agere.

Endelig er det vigtigt at nævne, at de digitale steder for formidling af poesioplæsning kalder på en særlig forståelse af rummets betydning. I digitale medier er der en anderledes intrikat forståelse af rummet, som på én gang er konkret og ukonkret. Når man som publikum oplever digtoplæsninger på nettet, befinder man sig selv på et sted, som farver ens oplevelse, og tilsvarende er digteren, som optager (eller får optaget) sin oplæsning, på et givent sted. Samtidig er det sted, som fremkommer på skærmen et ikkested. Det er for det første præsenteret på skærmen gennem det, som N. Katherine Hayles har kaldt »flickering signifiers« (Hayles, 2005, s. 119), hvilket vil sige ustabile tegn, som er baseret på programmeringskoder. For det andet flyttes de digitale digtoplæsninger via computerens netværksorganisering fra sted til sted, hvilket Hayles beskriver som »fluid boundaries dispersed over actual and virtual locations« (Hayles, 2008, s. 24). Hermed peger hun på, at netværksmediernes centrumløse cirkulation af remedierede begivenheder er fundamentalt forskellig fra livebegivenhedens stedlige forankring.

## Litteraturteoretisk ståsted, metode og opbygning

På baggrund af den ovenstående redegørelse for en række af de mest centrale aspekter, som knytter sig til digtoplæsning, er det nu tid til at beskrive bogens litteraturteoretiske fundering, metode og opbygning. Som allerede

nævnt har der ikke tidligere været særlig stor interesse for at beskæftige sig med digtoplæsninger og endnu mindre for at spørge til deres kontekstuelle forankringer og fællesskabsdannende betydning. Det betyder, at bogen begiver sig ind på et nyt felt, som kalder på sine egne angrebsvinkler.

På et litteraturteoretisk niveau kan undersøgelsen ses som et forsøg på at kombinere fokuseret digtanalyse med litteratursociologi på begivenhedskulturens og de digitale mediers præmisser i det 21. århundrede. Motiveret af ønsket om at forstå et komplekst fænomen – digtoplæsning – trækker vi med en vis eklekticisme på indsigter og koncepter af sociologisk, litteraturteoretisk og medievidenskabelig art. Som både Tygstrup og Danielsen noterer, har der ikke været meget interesse for de gensidige forbindelser, der er mellem kunstproduktion og kunstværker på den ene side og sociokulturelle fællesskaber på den anden (Tygstrup et al., 2017, s. 3; Danielsen, 2006, s. 11), og i sit centrale værk om mundtlig poesi beklager Paul Zumthor da også den typiske modstilling af sociologisk og æstetisk orienteret litteraturforskning (Zumthor, 1990, s. 16). Vores erkendelsesinteresse er ligeligt æstetisk og sociologisk, idet vi læner os op ad det litteratursociologiske forskningsområde med fokus på poesien i dens fremførelses- og brugssammenhænge og i vores undersøgelse af interaktioner imellem forfatter, tekst og publikum (jf. Furuland, 1997, s. 18), mens vi foretager æstetisk næranalyse med særligt henblik på, hvordan digtet virker i fremførelsessituationen, og hvilke oplevelser det genererer.

En sådan interesse for digtoplæsningen i dens konkrete brugssammenhæng har desuden træk tilfælles med Rita Felskis princip om at betragte teksten som et »anliggende« frem for som en kendsgerning. Begrebet stammer fra Bruno Latour og henviser hos Felski til, at teksten ikke kan adskilles fra den måde, den bruges på, fra dens producenter og konsumenter samt fra de øvrige sammenhænge, den forbinder sig med (Felski, 2008; Latour, 2007). Dan Ringgaard elaborerer videre på denne tanke, idet han opfatter postkritikken som »et symptom på en medieøkologi og en deltagerkultur, hvor litteratur i lige så høj grad er noget man deltager i og skriver, som noget, man sidder for sig selv og læser« (Ringgaard, 2019, s. 82). Han plæderer således for en udvidelse

eller overskridelse af det klassiske læsebegreb, og blandt flere måder at beskæftige sig med litteraturen på i det udvidede felt nævner han et fokus på »begivenheden, hvor litteraturen træder ud i oplevelsesøkonomien og bliver noget som danner fællesskaber« (ibid., s. 83).

Her tangeres ambitionen i nærværende bog, der netop sigter mod at beskrive poesien, når den i oplæst form er omdrejningspunkt for fysiske og digitale fællesskaber. At bedrive litteraturforskning i det udvidede felt vil sige at åbne teksten for de mange forskellige sammenhænge og aktører, som bidrager til og influerer på dens realisering. Teksten er i allerhøjeste grad påvirkelig af den måde, den fremføres på, af de omstændigheder, hvorunder fremførelsen finder sted, og ikke mindst af den stemning og atmosfære, som opstår i de fællesskaber, der etableres omkring digtoplæsningerne. Vi interesserer os således for poesioplæsning som et anliggende, der bliver til i samspillet mellem forskellige aktører.

En markant forskel på vores analyser og de fleste andre litterære tekstanalyser er, at vores primære materiale ikke er skriftligt, men består af videooptagne fremførelser af poesi. Mens poesiforskningen traditionelt har været domineret af nærlæsning som metode, kræver digtoplæsning en anden tilgang og et andet læsebegreb. Charles Bernstein har i den forbindelse foreslået »close listening« som en metode tilpasset oplæsningens situation, hvor vi spidser ørerne for analytisk og koncentreret at lytte (Bernstein, 1998). Herunder forsøger han at etablere en tilgang til digtoplæsning, som favner hele begivenheden, hvilket hos ham vil sige oplæsningen som en betydningsbærende mundtlig og lydlig hændelse: »Close listenings may contradict 'reading' of poems that are based exclusively on the printed text and that ignore the poet's own performances, the 'total' sound of the work, and the relation of sound to semantics« (ibid., s. 4). Den »totale lyd« af et digt overskrider det skriftlige digts betydninger og sansemæssige kvaliteter og inkluderer såvel måden, hvorpå poeten bruger sin stemme, som læsetempoet (ibid., s. 6). Hertil kan man tilføje den visuelle, kropslige dimension i form af poetens gestik, som performancebegrebet også lægger op til, og som blandt andet Zumthor og Novak påpeger vigtigheden af (Zumthor, 1990, s. 153 ff.; Novak, 2011, s. 145 ff.).

Vi supplerer Bernsteins læsebegreb med en metode til beskrivelse, som er vigtig i arbejdet med oplæsninger, nemlig det, Sharon Marcus og Stephen Best (2009) kalder »surface reading«. Marcus og Best argumenterer for, at enhver fortolkning kræver en beskrivelse, uafhængigt af hvor meget af beskrivelsen der indgår i et akademisk slutprodukt. De hævder, at det at beskrive detaljer indebærer at støtte, udvide og hjælpe positioneringen af fortolkningen. Beskrivelser af digtoplæsninger har en vigtig funktion, fordi de gør det muligt for læseren at forholde sig til et materiale, som hun eller han ikke har set, og fordi beskrivelse og fortolkning er gensidigt støttende processer, som er indvævet i hinanden (se også Hayles, 2019, s. 209). Det forekommer kun oplagt, at poesi, der overskrider bogens rammer og bevæger sig ud på andre såvel fysiske som digitale arenaer, også fordrer nye indstillinger i måderne at blive læst på. Og ligesom begreberne »surface reading«, »distant reading« og »mid-level reading« er blevet anvendt som alternativer til nærlæsning, vil vi i vores analyser af digtoplæsninger kombinere træk fra Bernsteins metode til nærlæsning med nærlæsning af oplæsningens kontekstuelle faktorer og beskrivelser af, hvad der foregår på scenen og i interaktionen mellem forfatter og publikum.

Vi har som udgangspunkt for denne bog studeret et relativt omfattende videomateriale af digtoplæsninger, som vi enten selv har optaget, eller som er tilgængelige på nettet. Digtoplæsninger på nettet – og ikke mindst på de sociale medier – er ofte publiceret af digteren selv og kan betragtes som en æstetisk praksis i skæringspunktet mellem medieret digtoplæsning og poesifilm. Sådanne oplæsninger har vi ikke set live, men deres »liveness« består i deres medierede situation. Derimod har vi været tilhørere og observatører til andre digtoplæsninger live, og vi har efterfølgende set og hørt dem flere gange. Via videooptagelserne har vi kunnet nærstudere detaljer i brugen af stemme og krop samt opdage interaktioner mellem digter og publikum, som vi ikke først havde noteret. I optagelserne er oplæsningen fjernet fra sin oprindelige kontekst, og stemninger og atmosfærer i de aktuelle rum kan kun vanskeligt opfanges, ligesom øjeblikket – hændelsen som en original, ikkeiterativ begivenhed – ikke kan

reproduceres. Til gengæld er det netop videomaterialet, som muliggør nærlýtningen.

I tillæg til vores egne observationer og analyser har vi gennemført interviews og spørgeskemaundersøgelser med arrangører, optrædende og publikum fra vores tre fysiske oplæsningsfora. Det har vi gjort dels for at få en større viden om de respektive oplæsningsbegivenheder, deres historie og deres deltagere, dels for at indhente vidnesbyrd om, hvordan de forskellige aktører selv oplever begivenhederne og fællesskaberne omkring dem. Omfanget af og formen for disse undersøgelser har varieret, alt efter hvilke oplæsningsfora det har drejet sig om, og vi redegør derfor mere detaljeret for undersøgelsernes art i de pågældende kapitler. Det er vigtigt at inddrage forskellige aktører, eftersom en poetisk begivenhed forudsætter deltagelse af mange forskellige personer. Som Howard S. Becker viser i *Art Worlds* (1982), er kunst aldrig resultatet af ét menneskes indsats. Hvad enten det drejer sig om trykt litteratur eller installationskunst, kræver realiseringen af kunstværket en række aktiviteter, som typisk udføres af mange forskellige individer (gallerister, forlæggere, barpersonale, lydteknikere etc.). Herunder spiller modtagerne (anmeldere, publikum, museumsgæster m.m.) en væsentlig rolle, for hvis ingen reagerer på kunstværket, bliver det ikke del af en offentlighed. Kunst er således en fundamentalt kollektiv aktivitet. Uden et konkret samarbejde mellem digtere og arrangører, praktiske medhjælpere m.m. kan begivenheden ikke realiseres, og i den forstand kan man også betragte de arrangementer, vi undersøger, som dele af forskellige »art worlds«.

En sådan kunstverden er sjældent struktureret eller organiseret efter strømlinede rutiner som fx en produktionsvirksomhed, men de aktiviteter, der udføres, er genkendelige og bygger på konventioner, som aktørerne finder meningsfulde (ibid., s. 34). Kunstverdenen er ikke klart afgrænset, men kan brede sig, i takt med at nye deltagere kommer til og flere anerkender den kunstneriske aktivitet, fx når et medie omtaler en begivenhed, eller når et forskningsprojekt sætter sig for at studere de kunstneriske aktiviteter. Vi er ikke optaget af at kategorisere poetiske begivenheder og isolere dem fra hinanden, men undersøger nysgerrigt de væsentligste

aktører i udvalgte digtoplæsninger med henblik på at diskutere deres kollektive karakter, og hvilken betydning den har for oplevelsen af den poetiske tekst.

Konkret falder vores undersøgelse i fire hovedkapitler. Vi begynder med digtoplæsninger afholdt i regi af Nordisk poesifestival | Rolf Jacobsen-dagene i Hamar, hvorefter vi ser på poesiarrangementer på Løve's Bog- og VinCafé i Aarhus og på poetry slams på Studenterhuset i Aalborg. Endelig afsøger vi netstederne Lyrikporten, Podpoesi, Coronadigte – Karantænetanker og Det Lilla Rums Digtfix, der byder på forskellige former for digitalt formidlede digtoplæsninger. I kraft af disse nedslagspunkter bevæger vi os fra mere tekstcentrerede og institutionaliserede former for digtoplæsning med en overvægt af veletablerede nordiske digtere over lokalt funderede, semiprofessionelle digtere eller amatørpoeter til et af de såkaldte undergrundsmiljøer, som ofte forstår sig selv som værende i opposition til mere institutionaliserede former for digtoplæsning, og hvor man hyppigere støder på mere performanceorienterede oplæsningsformer. På netstederne er billedet generelt mere broget, men inden for hvert af de fire eksempler er der også tendenser at spore, hvad angår oplæsningsform, selvom de mest iøjnefaldende forskelle skyldes mediespecifikke træk, som dikteres af de respektive digitale formater. Vi sigter med andre ord efter på én gang at fordybe os i en række specifikke oplæsningsfora og nå bredt ud i skildringen af digtoplæsningens forskellige former. Det gælder i både de fysiske og de digitale sammenhænge, hvor vi for begges vedkommende også vil diskutere, på hvilke måder de forskellige oplæsningsarrangementer og medieplatforme kan siges at have fællesskabsdannende potentiale.

Dette primære fokus på digtoplæsningens former og fællesskaber danner den gennemgående tråd i undersøgelsen, men det har samtidig været vigtigt for os at give plads til variation i behandlingen af de udvalgte eksempler. De repræsenterer netop forskellige grene af digtoplæsningens kultur, og som sådan kalder de også på varierende opmærksomhedspunkter, der bringer os vidt omkring i det litterære landskab. Ikke desto mindre følger kapitlerne en overordnet disposition, som for de tre fysiske

cases viser sig ved, at de alle indledes med en beskrivelse af det konkrete sted, hvor digtoplæsningsbegivenhederne foregår, for derpå at karakterisere arrangementets overordnede rammesætning, dykke ned i divergerende oplæsninger og afslutningsvis diskutere de forskellige former for fællesskaber, som digtoplæsningerne giver grundlag for. Hvad angår kapitlet om digtoplæsninger og digitale medier, har vi ligeledes fokus på dels at beskrive de respektive foras funktionsmåder og oplæsninger, dels at diskutere deres forskellige muligheder for interaktion og oplevelse af fællesskab.

Det betyder, at kapitlerne udgør relativt afgrænsede helheder inden for det større felt, som angår digtoplæsninger og fællesskaber. Tilsammen tilbyder de et mangefacetteret indblik i en af de allermest betydningsfulde måder, hvorpå poesien overskrider bogens grænser i det 21. århundredes begyndelse og manifesterer sig i fysiske og digitale rum. De viser, at digtoplæsninger både live og på internettet tilbyder en bred vifte af poetiske oplevelser og giver mulighed for dannelse af fællesskaber af såvel flygtig som varig og dybtgående karakter.

## Kapitel 2

# Nordisk poesifestival | Rolf Jacobsen-dagene

Av Hans Kristian S. Rustad

Hamar 9. mars 2019. Det er lørdag kveld og poesifest på den årlige Nordisk poesifestival | Rolf Jacobsen-dagene (heretter Nordisk poesifestival). På scenen står en poet, omslynget av et halvt opplyst mørke. Hun holder en oppslått bok i den ene hånden. Den andre griper omkring en mikrofon. Blikket er vendt ut mot salen hvor om lag 80 mennesker sitter konsentrert og stille i forventning til hva poeten skal lese. Lyset, fargene, salen, scenen, poeten, poesien, publikum og stedet inviterer til en intim stemning, til to timer med diktopplesning og til muligheten for å ta del i sosiale og estetiske fellesskap.

Når vi i det følgende skal undersøke Nordisk poesifestival, er det fordi poesifestivaler utgjør en viktig scene for diktopplesning i Norden, for formidling av poesi, og for poeter som står fram og leser, og fortolker, sine dikt. Vi retter også oppmerksomheten mot Nordisk poesifestival fordi den er blant dem med lengst fartstid og derfor er godt etablert. Vi spør: Hva er en poesifestival? Hvilken funksjon kan den ha? Hva er det som kjenner tegner den typen diktopplesning som synes å dominere poesifestivaler? Hva er det som skjer når poeten inntar festivalscenen med sin kropp og stemme, eller med referanse til Lawrence Ferlinghetti, som vi allerede har referert til, som i diktet «Populist Manifesto» uttrykker «Poets, come out of your closets»?

I et forsøk på å svare på disse spørsmålene skal vi se nærmere på Nordisk poesifestival og hva som særpreger festivalen og dens diktopplesninger. Dette inkluderer å se på rammene for festivalen og hvordan diktopplesningene varierer mellom – eller ligger i et brytningspunkt mellom – mer tekstsentrerte og mer performativt orienterte diktopplesninger. Videre skal vi nærme oss et utvalg diktopplesninger, og deriblant analysere poeters stemme og kropp, hvilken funksjon prolog, pauser og henvendelse

kan ha, samt hvilken betydning det kan ha at noen poeter må lese på et språk som ikke er deres morsmål. Innbakt i disse spørsmålene ligger også fellesskapsperspektivet, og mer bestemt en interesse for hva slags fellesskap som eventuelt etableres og vedlikeholdes gjennom poesifestivalens diktopplesninger. Vi har avgrenset oss til Nordisk poesifestival i 2019 og 2020, og til i hovedsak å undersøke diktopplesningene på festivalens festkveld – Nordisk poesifest. For å gjøre diktopplesninger til hendelser som vi kan analysere med litteraturvitenskapelige metoder, er disse blitt filmet. Det betyr at vi har vært til stede i salen som publikum og som forskere og derigjennom observert så vel poetene som publikums respons før, under og etter opplesningene. Bruk av egne observasjoner og videopptak av diktopplesningene innebærer at deler av framstillingen vil være reportasjepreget, og at enkelte observasjoner er tett knyttet til vår rolle som forskende publikum. For ytterligere å kunne nærme oss publikums respons og følelse av fellesskap har vi gjort dybdeintervju med fem av deltakerne på festivalen i 2020. Disse supplerer våre egne observasjoner som publikum.<sup>1</sup>

## Institusjonen, festivalpoeter og festivalens poeter

Nordisk poesifestival ble etablert i 2007. Den har sitt utspring i foreningen Rolf Jacobsens Venner i samarbeid med vitenskapelig ansatte ved Nordisk litteraturvitenskap ved det som den gangen het Høgskolen i Hedmark på Hamar. Arrangementets første festival var knyttet til feiringen av et forfatterskap knyttet til vertsbyen, nemlig markeringen av at det var 100 år siden Rolf Jacobsen ble født. Den gangen gikk festivalen under navnet Rolf Jacobsen-dagene.<sup>2</sup> Den ble gjentatt i 2009, igjen med en lyrikkmodernistisk profil sentrert omkring forfatterskapet til Åsmund

---

1 På grunn av pandemien som slo innover Norge rett etter at festivalen for 2020 var avsluttet, ble intervjuene gjort individuelt per e-post. Fire av intervjuobjektene er kvinner. Én er i 20-årsalderen og er student, én er i 30-årsalderen og er ungdomsskolelærer med mastergrad i nordisk litteratur, og to er mellom 50 og 60 år, den ene lærer, den andre administrativt ansatt i offentlig sektor. Det mannlige intervjuobjektet er i 40-årene, svensk statsborger og jobber som lærer.

2 Hamar var Rolf Jacobsens hjemby fra 1961 og fram til han døde i 1994.

Sveen, en annen og mindre kjent forfatter fra regionen. Fra 2011 ble den en årlig poesifestival, først under navnet Nordisk samtidspoesifestival | Rolf Jacobsen-dagene og fra 2017 som Nordisk poesifestival | Rolf Jacobsen-dagene.

Festivalen har en relativt fast struktur med tre søyler: a) et hovedprogram med en rekke arrangementer, b) et todagers seminar om et poetisk forfatterskap, rettet mot akademikere, studenter, kritikere og lyrikk- og litteraturformidlere samt andre som har en særlig interesse for lyrikk, og c) arrangementer rettet mot barn og ungdom. Antallet programposter varierer noe fra år til år. De siste par årene har den årlige festivalen omfattet over 40 programposter, og i perioden 2007-2020 har i overkant av 400 poesiarrangementer blitt avholdt. I den samme periode har cirka 180 poeter fra Norge, Sverige, Finland, Island, Danmark og Færøyene gjestet festivalen. Publikumstallet har steget jevnt siden festivalen ble etablert, dog med en markant nedgang i 2020. I 2019 hadde festivalen cirka 1800 publikummere, mens det var i overkant av 1600 besøkende i 2020. I tillegg deltar et høyt antall elever (cirka 230 elever i 2019 og i 2020) på poesiverkstedet «RJ7 – Rolf Jacobsen for 7. klasse» i forkant av festivalen. Man kan i dag si at Nordisk poesifestival har etablert seg som en institusjon lokalt, nasjonalt og i Norden.

Nordisk poesifestival er velorganisert og formalisert, og for lengst ført inn i faste former, hvilket gjør den til en viktig og forutsigbar aktør i samtidspoesiens omgivelser. Siden 2014 har den vært organisert som en forening med eget styre, vedtekter, daglig leder samt et programråd.<sup>3</sup> Et korps med frivillige har hjulpet til under festivalen, rekruttert via foreningen Rolf Jacobsens Venner. Festivalen mottar støtte fra nordiske, norske og lokale institusjoner, og har med årene fått en rekke gode og faste lokale samarbeidspartnere, inkludert Hamar Teater, Hamar folkebibliotek, turnéorganisasjonen Den kulturelle skolesekken, samt

---

3 I mange år var professor Ole Karlsen pådriver og faglig ansvarlig for poesifestivalen. I perioden 2013-2020 var Hanne Lillebo daglig leder. Fra 1. august 2020 er Elin Tinholt ansatt i denne stillingen. Vi gjør samtidig oppmerksom på at en av bokas forfattere, Hans Kristian S. Rustad, fra 2018 har vært medlem av festivalens programråd.

utdanningsinstitusjoner som Høgskolen i Innlandet. Videre har den et årlig budsjett på i underkant av 1 000 000 NOK. Festivalen benytter meste-parten av sine tilgjengelige midler til å dekke utgifter til honorarer samt reise og opphold for poeter og andre deltakere. Markedsføringen foregår via festivalens egne nettsider, i sosiale medier, gjennom opptrykte flyers, plakater og program, samt i regionale aviser som *Hamar Arbeiderblad*, *Lokalavisa Sør-Østerdal* (i Elverum) og *Stangeavisa*, og i landsdekkende aviser slik som *Klassekampen* (inkl. Bokmagasinet), *Morgenbladet* og *Dag og Tid*. Ulike kulturkalendre på nettet blir også benyttet, og de inviter-te poetenes forlag informerer om festivalen via sine analoge og digitale kanaler. Dessuten har NRK P2 ved flere anledninger gjort opptak, blant annet til programserien «Diktafon».

Festivalen har med få unntak hatt en årlig festivalpoet. I 2007 og 2009 var dette som nevnt henholdsvis Rolf Jacobsen og Åsmund Sveen, to poeter med en lokal eller regional tilknytning. I 2011 og 2013 styrket festi-valen sin profil som en samtidspoesiefestival ved å velge henholdsvis Jo Eggen og Øyvind Rimbereid som festivalpoeter. I de to årene da man ikke valgte en festivalpoet, profilerte festivalen seg på temaene «Musikk og lyrikk» (i 2012) og «Barnelyrikk» (i 2014). Årlige festivalpoeter har så langt vært Cecilie Løveid (2015), Tua Forsström (2016), Øyvind Berg (2017), Göran Sonnevi (2018), Hanne Bramness (2019), Henrik Nordbrandt (2020) og Tone Hødnebø (2022).<sup>4</sup> Som det framgår av oversikten, er festivalpoeten annethvert år fra et av de andre nordiske landene. Festi-valpoeten deltar med opplesninger og forfatterintervju, i tillegg retter som nevnt et todagers forskningsseminar oppmerksomheten mot festivalpoes-tens forfatterskap.

Utvelgelsen av festivalpoet og festivalens øvrige poeter, samt sam-mensetning av festivalprogrammet, gjør at festivalen i stor grad bidrar til å bekrefte eller etablere en kanon for nordisk lyrikk. Hvem som blir valgt som festivalpoet, er en omforent beslutning mellom festivalledelse (daglig leder og programråd) og faglig ansatte ved Høgskolen i Innlandet,

---

4 På grunn av koronapandemien ble festivalen avlyst i 2021.

Hamar.<sup>5</sup> Programrådet er sammensatt av mennesker med ulike kompetanse, og inkluderer poeter, litteraturformidlere og litteraturforskere. Kriteriene for valg av festivalpoet og poeter som blir invitert til festivalen, er mange. Det er et hovedanliggende for festivalen at den skal bidra til nordisk lyrikkhistorieskriving, til å bringe nytt lys på og ny kunnskap om sentrale forfatterskap, samt fungere kanondannende og bidra til ny forståelse av allerede kanoniserte poeter. Poetene har alle et omfattende forfatterskap bak seg, og de er – med unntak av Jacobsen og Sveen – «samtidspoeter» med debuter på 1960-, -70-, -80- og -90-tallet. Videre er valg av både poet og diktopplesere basert på en i stor grad udefinert oppfatning av kvalitet, der programrådets egne forståelser av kvalitet, men også litteraturkritikkens vurderinger av de aktuelle poetene trekkes inn og diskuteres. Et tredje moment i vurderingen ved valg av poeter til festivalen er aktualitet og variasjon. Festivalledelsen har et ønske om å engasjere publikum og vise fram god lyrikk, samt hva lyrikk kan være, hvilket betyr at den også inviterer poeter som representerer alternative stemmer, politisk og kulturelt, eller alternative poetiske sjangrer og former, uten at disse valgene har vært kontroversielle eller etisk problematiske.

Poetene som blir invitert til festivalen, er valgt på bakgrunn av en kvalitets- og aktualitetsvurdering. Her har programråd og daglig leder i stor grad autonomi, så fremt de opererer innenfor gitte økonomiske rammer og i tråd med festivalens intensjoner. Dette betyr at diktopplesningene i forbindelse med festivalen foregår innenfor bestemte institusjonelle rammer som er av betydning for forståelsen av diktopplesningene som estetisk og kulturell praksis og som konstituerende for mulige fellesskap. Det er verdt å merke seg at de poetene som er invitert til å delta og lese på festivalen, i hovedsak er det man må kalle etablerte poeter, samt debutanter, der disse to gruppene til sammen representerer en viss bredde med hensyn til sosio-økonomisk og etnisk bakgrunn. Til tross for denne bredden inneholder

---

5 Fagmiljøet i nordisk litteraturvitenskap ved Høgskolen i Innlandet står ansvarlig for utgivelsen av den årlige skriftserien *Nordisk poesi* (tidligere *Nordisk samtidspoesi*), som retter oppmerksomheten mot forfatterskapet til den aktuelle festivalpoeten. Skriftserien ble fram til 2020 gitt ut på Oplandske Bokforlag. Fra og med 2021 er det forlaget Novus som gir ut skriftserien.

festivalen i all hovedsak mer tekstsentrerte diktopplesninger der poeten er kjent for publikum, eller der publikum kan komme til å føle at de burde kjent til de aktuelle poetene og deres dikt.

## Nordiske poesifestivaler

Nordisk poesifestivals etablering og utvikling løper side om side med en generell oppblomstring av litteraturfestivaler i Norge og Danmark. På nettsiden [Forfatterportalen.no](http://Forfatterportalen.no) finner man en liste med 38 litteraturfestivaler i Norge, men listen er ikke komplett. Teaterfestivaler er eksempelvis ikke medregnet, ei heller interartielle og intermediale festivaler. Østlandsforskning publiserte i 2015 en studie om litteraturfestivaler i Norge som viser at ved utgangen av 2014 ble det avholdt 60 årlige litteraturfestivaler (Eriksson 2015). Ifølge rapporten fra Østlandsforskning stod rene poesifestivaler for 4 % av de samlede aktivitetene på litteraturfestivaler i Norge i 2014. Det vil si at av 1700 arrangementer på litteraturfestivaler (det rapporten betegner som «breddefestivaler») stod de rene poesifestivalene for 72 arrangementer. Det er selvsagt mange flere poesiarrangementer rundt omkring i Festival-Norge og -Norden, da diktopplesning og samtale med poeter også er godt representert på generelle eller brede litteraturfestivaler. I Danmark er tendensen den samme. Antallet litteraturfestivaler øker, der de fleste favner bredt om ulike kulturelle uttrykk, men det finnes også her en nisje for sjanger- og diktartspesifikke litteraturfestivaler.

Forskning på festivaler innbefatter en rekke fagområder og interesseområder, deriblant kultursosiologiske, økonomiske og etnisitets- og minoritetsperspektiver som de hyppigst representerte. Det er med andre ord, som Aksel Tjora skriver i boka *Festival! Mellom Rølp, kultur og næring*, «på ingen måte et etablert og enhetlig forskningsfelt» (2013, s. 12). I den sosiologiske forskningen på festivaler heter det at en festival er en åpen og offentlig tilgjengelig hendelse som inneholder en rekke arrangementer innenfor et begrenset geografisk område og en begrenset tid. Som oftest har en festival en varighet på «noen dager». Det er ikke bare variasjoner

i hvordan en festival arrangeres, som gir begrepet en løs definisjon. Forståelsen av hva en festival kan være, vil også være betinget av hvilket perspektiv man anlegger, og ikke minst hvilket fagområdet man kommer fra. Dog kan en kvalitativ beskrivelse av festivaler som «en form for feiring eller generell livlig munterhet» (Tjora 2013, s. 12) synes å gjelde for de fleste kulturfestivaler, også for poesifestivaler.

Festivalforskningen har særlig vært orientert mot musikkfestivaler og brede kulturelle festivaler, der økonomi, opplevelse og festivalers betydning for region, identitet og anerkjennelse har stått sentralt (ibid., s. 13). Et annet begrep i forskningen på festivaler er «festivalrom». Begrepet omfatter blant annet det lokalet eller de lokaler hvor en festival utspiller seg, men også de steder som indirekte er en del av festivalens offisielle steder, og som i den perioden festivalen varer, er preget av dens aktiviteter. Dette er steder imellom festivalens offisielle steder, som man går til mellom konsertopptredener og programposter. For eksempel viser faglitteraturen at musikkfestivaler er med på å definere festivaler som en begivenhet der både stedene og hendelsene utgjør unntak fra hverdagen. Det vil si at man på festivaler inngår i ulike former for fellesskap (jf. kapittel 1) hvor hverdagen er satt på vent og andre konvensjoner for interaksjon og fellesskap er etablert. Tjoras kultursosiologiske forskning viser at musikkfestivaler inviterer til og er preget av alternative måter å være på, der man også opptrer «mellom teltene» (Tjora 2012, s. 284 flg.). Han hevder blant annet at publikum på rockefestivaler etablerer en synkronisert døgnrytme, og at slike døgnrytmer utgjør unntak fra en mer hverdagslig døgnrytme og er med på å legge grunnlaget for opplevelsen av fellesskap på festivaler. Dermed framhever Tjora at det som kjennetegner den sosiale interaksjonen på en rockefestival, ikke bare er det som skjer foran scenen når et band spiller, men også i høyeste grad det som skjer mellom konsertene og utenfor festivalprogrammets tid. Festivaler innbyr med andre ord, eksplisitt og implisitt, til etableringen av følelser av fellesskap, og disse potensielle fellesskapene er blant annet betinget av festivalens sted og rytme, samt hva slags type festival det er snakk om.

Festivaler er det Kristine Munkgård Pedersen (2014) kaller et sosio-estetisk landskap, det vil si der bygninger, scener, hendelser og særlige omgangsformer på noen måter er avgrenset og utgjør en festivals estetikk. Pedersen undersøker Roskilde-festivalens spontanitet, hvordan publikum pendler mellom kunstopplevelser og andre erfaringer, og hvordan festivalen inviterer til en eksotisk opplevelse som skiller seg fra «hverdagens genkendelige topografier»:

Det er fornemmelsen af at være ude, det er følelsen af sommer, det er fornemmelsen af regn og sol mod kroppen, trætte fødder, lange nætter og den allestedsnærværende musik, der mærkes fysisk, samtidig med at selvsamme krop bevæger sig igennem, sammen med og mod andre kroppe. (Pedersen 2014, s. 118)

Dette er én beskrivelse av hva en festivals «landskap» kan tilby av sanselege og kroppslige opplevelser, og hva som særlig kjennetegner en musikkfestival som arrangeres ute og om sommeren. Det sosio-estetiske rommet for en poesifestival, derimot, som arrangeres i mars måned, og som utelukkende har arrangementer innendørs, åpner nødvendigvis for en ganske annen kunstopplevelse. Her er med andre ord årstiden og de fysiske lokalene for diktopplesningene med på å konstituere de affektive rommene for diktopplevelsene. Det vil si at de spiller på lag med og forsterker den opplevelsen som diktopplesningen på festivalen skaper, da de tillater kroppen å synke ned i kontemplative, kunstneriske rom.

Når vi her har vært opptatt av å framheve hvordan Nordisk poesifestival både har fellestrekk med andre festivaler og på ulike måter skiller seg fra andre festivaler, er det fordi vi ønsker å synliggjøre selve festivalinstitusjonen og de vilkår og rammer den setter, som utgjør mulighetsbetingelser av sosiologisk og sosio-estetisk art. Der Tjora og Pedersen peker på at musikkfestivaler også defineres av festivaldeltakernes væremåter mellom teltene, kan man si at kulturen på poesifestivalen tilsvarende er bestemt av hva poeter og publikum gjør før, mellom og etter programpostene og scenene. Det vil si at en poesifestival defineres av de offisielle

programpostene som i all hovedsak kretser om én diktart, poesi, de hendelser og fellesskap som oppstår innenfor den tid og det sted som festivalen arrangeres, samt de diskusjoner, hendelser og fellesskap som strekker seg utover festivalens tid og rom. Det er stor forskjell på musikkfestivaler, også hva angår sjanger, og det er tilsvarende store forskjeller mellom musikkfestivaler og poesifestivaler. Likevel, det er strukturelle likheter på tvers av festivaler, uavhengig av kunstart og sjanger, selv om det er rimelig å anta at deltakere på poesifestivaler sjelden sover i telt. En poesifestival finner gjerne sted i et avgrenset rom og over én dag eller noen få dager, hvilket gjør at også deltakerne her kan oppleve at de i en kort periode er en del av en begivenhet med opplevelser og fellesskap som avviker fra hverdagen. Poesifestivaler er fylt med aktiviteter som representerer et alternativ til de aktiviteter man ellers beskjeftiger seg med. De færreste av oss går daglig eller ukentlig på poesiopplesning, men de fleste oppsøker i ny og ne en kafé eller en pub. Disse er alle passiare soner (Tjora 2018, s. 118) som gir muligheten for at fysiske fellesskap kan oppstå gjennom det Tjora kaller «interaksjonspåskudd» (ibid., s. 116), det vil si at grunnlaget for fellesskapet ligger i interaksjonen mellom publikummere som i etterkant av en diktopplesning legitimeres gjennom en felles opplevelse, noe man i fellesskap har sett og hørt. Nordisk poesifestival fungerer med andre ord som interaksjonspåskudd, både for publikum og for nordiske poeter. Riktignok må ikke kommunikasjonen mellom nordiske poeter grunngis, og de behøver ikke et påskudd for å snakke sammen, da det eksisterer mange former for fellesskap mellom poeter i Norden, men Nordisk poesifestival gir et påskudd til også å minne om, eller markere, festivalens posisjon samt de former for fysiske og imaginære fellesskap som den har etablert i kraft av sin eksistens.

Poesifestivaler deler noen fellestrekk med festivaler for andre kunst- og kulturformer, men de er også – som navnet tilsier – diktartspesifikke. De er gjerne avgrenset til en bestemt tematikk, en sjanger eller et forfatter- eller kunstnerskap, i likhet med musikkfestivaler, jazzfestivaler og teaterfestivaler, og de er avgrenset i tid og rom. Som oftest varierer poesifestivaler i varighet fra én dag til for eksempel 2-4 dager,

der begivenhetene er knyttet til ett eller noen få arrangementssteder og -scener. Stedet kan være en park, en scene, eller lokaler tilknyttet et lokalsamfunn eller en by. Dette gjør at en poesifestival kan ha betydning for et lokalsamfunn, og at den kan bidra til å gi stedet et omdømme og en anerkjennelse (se Bringslid 2012). I Norge har Lillehammer blitt til en litteraturby på grunn av den årlige litteraturfestivalen som har blitt arrangert siden 1995, mens de norske byene Hamar og Larvik betegner seg som poesibyer med hver sin poesifestival. I Danmark finner man selvsagt betydningsfulle litteraturfestivaler i de store byene som København, Aarhus og Aalborg, men også eksempelvis Helsingør har utmerket seg med NORD – Nordisk litteraturfestival.

Festivaler har gjerne navn som knytter dem til et sted, eller festivalene antyder i navnet et nordisk eller internasjonalt perspektiv. Dette gjelder også for flere festivaler i Norden som er konsentrert om lyrikk, slik som Nordisk poesifestival, Ulvik poesifestival, Oslo internasjonale poesifestival, Audiatur – Festival for ny poesi i Bergen, Larvik poesifestival, Odense Lyrik og Københavns Internationale Poesifestival.<sup>6</sup> Stedsforankringen vil få betydning for de forskjellige fellesskapene som kan oppstå. For eksempel vil noen fellesskap være forankret til stedet og etablert uavhengig av festivalen, mens andre vil være mer flyktige, eller tids- og stedsavgrenset, som Tjora påpeker (Tjora 2018, s. 8). Det vil selvsagt også oppstå interaksjonelle fellesskap på tvers av de mer varige og de mer flyktige fellesskapene. Dessuten vil betydningen av de mer varige og pre-etablerte fellesskapene være betinget av størrelsen på stedet. Det er sannsynlig at de allerede etablerte fellesskapene i form av regionale fellesskap (ibid. s. 38) vil være mer synlige på et lite sted, og på en mindre festival eller i et mindre opplesningslokale (jf. kapittel 3), enn det de vil være i en større by som Oslo eller København, der regionale fellesskap kan være erstattet av et kunststartspesifikt fellesskap.

---

6 Sistnevnte har gått under litt forskjellige navn. I 2020 het den Sommertid – Københavns Internationale Poesifestival og ble arrangert digitalt.

De ovennevnte festivalene som alle er rettet mot lyrikk som diktart, skiller seg fra hverandre i valg av perspektiv. Noen av festivalene har en tydelig ambisjon om å ha en internasjonal eller nordisk profil, mens andre begrenser seg til det nasjonale. Noen av festivalene framstår uten bestemte territoriale avgrensninger i navnet. Kanskje kan man anta at poesifestivaler som arrangeres i de største byene i Norge og Danmark, er de som i navnet tydeligst markerer at de ønsker å favne om poesi fra alle kontinenter og nå bredest mulig ut. Dette er for så vidt forståelig da dette også er festivaler på steder med et høyere befolkningstall, hvilket kunne tilsi at festivalene potensielt kan rekruttere flere lokale publikummere.<sup>7</sup> I tillegg har disse festivalene muligens ressurser til å etablere et større administrativt apparat. Sistnevnte er blant annet av betydning da en internasjonal festival i navnet signaliserer at den har et program tilrettelagt for de største verdensspråkene. Rett nok oppdager man raskt at det er engelsk som dominerer ved disse festivalene, men man kunne forvente også å finne program for et spansk-, fransk- eller tysk-språklig publikum. På nettsidene til Københavns Internationale Poesifestival, Sommertid, heter det at ambisjonen er å være en møteplass for danskspråklig og ikke-danskspråklig poesi og poeter på tvers av landegrensler: «We hope that the international outlook of the festival can help introduce the Danish readers to varied poetic expressions and at the same time be an inspiring meeting for the poets participating – all in favor of the further development of Danish poetry.» Ved å framheve at festivalen kan være en møteplass for poeter, signaliserer arrangørene noen fellesskapspotensial. Ikke overraskende har Nordisk poesifestival på Hamar en tilsvarende ambisjon om å være en møteplass for nordiske poeter og et nordisk publikum.

Den språklige profilen til en festival spiller inn på de mulige fellesskapene som kan oppstå eller reforhandles. Det gir seg selv at man ved en festival som Nordisk poesifestival i hovedsak vil ha poeter og programmer som kan kommunisere på tvers av språkgrensene mellom de

---

7 Festivaler som arrangeres på mindre steder kan ha en forankring i stedets historie og kultur som skaper et sterkt lokalt engasjement.

skandinaviske språkene, mens kommunikasjonen på en internasjonal festival fordrer andre språkbaserte fellesskap. Hvordan festivalens språklige profil kan ha betydning for de faktiske fellesskapene som oppstår, vet vi ikke, men der publikum forstår det språket som poeten leser opp på, vil fellesskap under selve opplesningen kunne oppstå. Man kan for eksempel føle at man er en del av et fellesskap fordi man er tilhører til en opplesning sammen med andre og dermed deler en poetisk opplevelse. I denne sammenhengen er språk – og da også nabospråk – en avgjørende faktor. En av de publikummerne vi har intervjuet, uttrykker interessant nok at han som svensk kunne ha vanskeligheter med å oppfatte noen av de danske ordene under Signe Gjessings lesning i 2020: «hängde inte med i alla ord på danska». Det betyr at det også kan være språkbarrierer mellom de nordiske landene, ikke bare når det gjelder forståelse av ord, men også fellesskap, idet mangel på forståelse understreker at man er gjest, en som kommer utenfra.

## Nordisk poesifest

Selv om Nordisk poesifestival inneholder et bredt spekter av aktiviteter knyttet til poesi, er det som nevnt diktopplesning som dominerer programpostene. Blant disse er Nordisk poesifest, som finner sted på en lørdag, et hovedarrangement. Her presenteres 8-10 nordiske poeter. Diktopplesningen arrangeres i Hamar Teater, enten i en større teatersal, eller slik tilfellet har vært de siste årene, i en mindre teatersal, Salongen, med plass til 60-70 tilhørere. Avgjørelsen om å flytte Nordisk poesifest fra en større til en mindre teatersal ble tatt av festivalens leder og det faglige råd, og var begrunnet i at man ønsket å skape en mer intim atmosfære, med større nærhet mellom poeter og publikum. At poesifesten er lokalisert i et teater i et ærverdig kulturbygg – oppført i perioden 1918-1927, den gangen med festlokale, kino og store og mindre teatersaler samt banklokaler i første etasje (Hamarboka 1997) – kan spille inn på både opplevelsen av diktopplesningene og de mulige fellesskap som kan oppstå før, under og etter

opplesningen. En av publikummerne vi snakket med, uttalte seg om stedets betydning, og mente at det var forventet at den formen for diktopplesning som dominerer på Nordisk poesifestival, finner sted i et teater: «Det er vel på en måte som å spise på kjøkkenet. Det er der maten hører hjemme, så det tilfører ikke stort for opplevelsen. Jeg vil tro at betydningen av omgivelsene er større hvis det er på et uventa sted, som på et kjøpesenter, i en mørk bakgate på natta eller lignende.» Hennes uttalelser tilsier at det hefter noen nedarvede oppfatninger ved hvor diktopplesninger hører hjemme. Disse reflekterer hun også over selv, ved å vise til at «diktopplesning lett kan oppfattes som en slags høykulturell greie», og at dette «forsterkes kanskje av det at det foregår i et kulturhus». Poesifestens diktopplesning i teatersalen er åpen for alle, men kan likevel oppleves som for de «dannede», skal vi tro den aktuelle tilhører: «Man kan lett føle seg fremmed i miljøet, selv om man utmerka godt kunne hatt glede av innholdet, spesielt om man ikke har den 'riktige' kulturelle bagasjen. Man må liksom ha lært i hvilken rekkefølge man skal bruke bestikket, for å si det litt flåsete.»

Hun antyder med dette noen forventninger til stedet, diktopplesningen og fellesskapene, selv om det ligger i diktopplesningens performative natur at den kan variere i form, innhold, kraft, intensitet og funksjon. Oppfatningen av diktopplesningers funksjon og status er som Peter Middleton nevner, blant annet institusjonelt betinget (Middleton 2005b, s. 22). Det vil si at både sjangermessige hensyn og publikums oppfatning om den avhenger av om eller i hvilken grad diktopplesningen er arrangert av f.eks. en akademisk institusjon. Det kan være diktopplesninger på eller i regi av en utdanningsinstitusjon som en skole eller et universitet, et bibliotek eller et litteraturhus. Middleton presenterer fire typer opplesningsarrangement: 1) institusjonelt organisert diktopplesning, 2) opplesningsserier som i hovedsak inneholder homogen poesi som publikum i all hovedsak føler en tilknytning til, 3) eksperimenterende diktopplesninger som ligger tett opptil det vi kan kalle avantgarde, og 4) diktopplesninger i eksplisitt politiske kontekster. Dette er gjerne «spoken word»-steder «where the primary emphasis falls on politically aware entertainment» (ibid.). Til denne løse typologiseringen kan vi tilføye diktopplesninger i offentlige rom som kafeer (jf. kapittel

3), «poetry slam» (jf. kapittel 4), som ofte vil sammenfalle med Middletons kategori 4, og diktopplesninger på digitale plattformer (jf. kapittel 5). Det er naturlig nok ingen klare skiller mellom disse kategoriene, men som en hovedregel kan vi si at en typisk diktopplesning på Nordisk poesifestival er knyttet til kategori 1, likevel med noen trekk fra kategori 2 og 4.

En interessant blanding av Middletons kategorier for opplesning finner vi under Nordisk poesifest i 2020. En av de inviterte oppleserne er Olivia Bergdahl. Bergdahl er en etablert svensk poesislammer og poet. Denne kombinasjonen gjør at hun opptrer både på «poetry slam» og på mer konvensjonaliserte litteratur- og poesifestivaler. Hun vandrer mellom ulike typer opplesningsarrangementer, og ved å delta på institusjonelt organiserte diktopplesninger (kategori 1) bringer hun inn stemme, stil og kropp som er utviklet fra «poetry slam», og da med en opplesningspraksis som er mer eksperimenterende. Bergdahls opplesning er en annen enn den tekstsentrerte diktopplesning, og illustrerer det tidligere nevnte skillet mellom henholdsvis tekstsentrert og performanceorientert diktopplesning.

Et av Bergdahls bidrag under poesifestivalen er en framføring av en svensk oversettelse og omskrevet versjon av Gloria Gaynors «I will survive». Hun leser opp teksten med originalmelodien i bakgrunnen. Framføringen er fengende og spektakulær, og utvider forståelsen av hva diktopplesning eller -framføring kan være. Det er en utvidelse som kan knyttes til den generelle tendensen til utvidelse innenfor det poetiske feltet (se f.eks. Mønster 2016), og som også våre informanter framhever som annerledes. En av dem uttrykker at hun fikk en ny, eller oppdatert, forståelse av hva dikt og diktopplesning kan romme, mens en annen opplever at denne formen for diktopplesning appellerer til publikum på en annen måte, og skaper et annet fellesskap enn det som er tilfellet ved de mer tradisjonelle diktopplesningene.

Bergdahls performanceorienterte opplesning avviker fra den typiske opplesningen på Nordisk poesifestival. Diktopplesningene slik de har funnet sin plass på Nordisk poesifestival, forløper på den måte at et utvalg poeter, som oftest sittende på rekke, leser sine egne dikt opp fra en eller flere bøker, eller skjerm, på en scene med bruk av mikrofon.

Opplesningen varierer fra 7 til 10 minutter dersom det er mange poeter som skal lese, og opptil 20-25 minutter om det er en eller noen få poeter som leser. Publikum lytter tause, med blikket rettet mot poeten. Der vi i den kultursosiologiske faglitteraturen finner dem som ironiserer over en slik posisjon, slik som Gerhard Schulze som beskriver publikum på diktopplesninger som «urørlig lytter til noe kaudervelsk» (Schulze 2005, s. 467), framhever publikummerne som vi har snakket med, en slik lyttemåte som nødvendig og ekstraordinær: En av dem uttaler: «Jag tänker att i den tid som nu råder, är det viktigare än någonsin med den dikt som inte är så direkt utan kräver ett annat förhållningssätt till både språk och poet på scenen.» Det betyr ikke at det ikke finnes arrangementer eller poeter som velger en strategi som kan avvike fra den ovennevnte beskrivelsen. Det er også poeter som i stedet for å sitte og vente på fremste rad sammen med andre poeter som skal lese opp, løper fram på scenen, for eksempel med en øl i den ene hånden – når det er deres tur til å lese. Det kan muligens tolkes som aksjonistisk, og er naturligvis et bevisst valg som inngår i diktopplesningens performative karakter. Det som uansett er viktig å minne om, er at en slik handling, aksjonistisk eller ikke, er med på å forme vår oppfatning om den aktuelle diktopplesning og hva diktopplesning kan være.

## Den tekstsentrerte diktopplesningen

La oss se på et eksempel fra en diktopplesning fra Nordisk poesifest i 2019, og i fortsettelsen bruke dette som prisme for diskusjon av noen generelle aspekter ved tekstsentrerte diktopplesninger. Konferansier Endre Ruset introduserer Marie Silkeberg. Publikum gir behersket applaus mens Silkeberg entrer scenen. Hun går rolig bort til mikrofonen og justerer dens høyde med den ene hånden, mens hun i den andre holder en utgave av diktboka *Atlantis* (2017). Hun sier høflig «hej» før hun kort presenterer hva hun skal lese: «Jag ska läsa en dikt och nånting från en mycket längre dikt mitt i den.» Deiksisen «den» peker mot boka som

Silkeberg holder i hånda, og ikke det diktet som hun sier hun skal lese først. Hun fortsetter: «Så får dere følja med den ... Jag tänkte att det var bättre att göra så.»<sup>8</sup> Dernest strammer hun kroppen og hever venstre arm som holder boka, slik at blikket treffer boksiden i cirka samme høyde som blikket idet hun ser på publikum. Hun smiler. «Denna här första dikten heter «Lange Gasse | Avdelning 125.»» Hun blar opp på den siden tittelen på diktet står, og leser den, før hun blar tilbake til det stedet i diktet som hun skal lese fra, en bladvending som markerer for publikum at Silkeberg ikke leser fra begynnelsen av diktet, men begynner to-tre sider ut i diktet.

Silkeberg har en karakteristisk opplesningsstemme. Det er først og fremst denne som sitter igjen når man har hørt henne lese opp, og som gjør det nærmest umulig å lese hennes dikt uten å bli påminnet hennes særegne, distanserte og nærmest mekaniske stemme samt bestemte og selvsikre framtoning. Hun står på scenen med munnen tett på mikrofonen, hvilket bekrefter inntrykket av at hun har kontroll. Hun har gått inn i sin diktopplesningsmodus, der stemme, kropp og sinn er samstemt og finstemt. Kroppen er så å si nøytralisert som performativt medium. Den er der som om den først og fremst er en beholder for stemmen og pusten, og fungerer som et stativ for diktboka som hun leser fra. Hånda som holder diktboka, er rolig, mens høyre hånd er ledig og veksler mellom å henge ned langs kroppen, holde mikrofonen, som for å være i kroppslig berøring med den teknologien som forsterker hennes stemme, og å vende om på sidene i boka. Vendingene er kontrollerte og gir ingen avbrudd i lesningen. Dette er Silkebergs opplesningsmodus, der det er stemmen som styrer og som framstår som poetens og diktopplesningens primære medium.

Det er mange aspekter som det er interessant å studere ved Silkebergs opplesning, og like mye som den er særegen for hennes måte å lese på, bærer den også kvaliteter som man ofte kan høre på litteratur- og poesifestivaler. Dette er en kvalitet som angår hvordan stemmen er framhevet som poetens primære medium, og hvordan kroppen og andre medier er

---

8 Vi kommer senere i kapitlet tilbake til hva slags funksjon en slik innledning kan ha, og hvordan den kan virke inn på publikum.

forsøkt nøytralisert som ikke-meningsbærende for diktet. Poeten handler gjennom stemmen, en stemme som er en opplesningsstemme, henvendt til publikum, dog uten at den er dialogorientert. Det er i seg selv interessant da Silkebergs dikt ofte er dialogiske – en henvendelse fra et jeg til et du, en han eller en hun. Silkebergs stemme er rettet mot og inn i diktene slik at de oppstår for publikum, som historier og et affektivt rom som de kan tre inn i, men uten en tydelig intensjon om å inndra eller engasjere.

Vi har allerede hevdet at diktopplesningene på Nordisk poesifestival i hovedsak er tekstsentrert. Opplesning er på en gang selvstendig og forankret i det skriftlige diktet, enten diktet allerede er publisert eller kun er å finne i et foreløpig upublisert manus. Dette betyr ikke at opplesningens stemme er den samme som det skriftlige diktets stemme, men muligens er det for disse tekstsentrerte opplesningene en nærmere forbindelse enn i de mer performative diktframføringene som for eksempel Bergdahls framføring. Stemmen er framhevet, både som performativ og som semantisk betydningsbærende. Opplesningene er unike selv om de er mindre uforutsigbare – en kvalitet Fischer-Lichte framhever ved det performative (Fischer-Lichte 2004, s. 59), og de kan isolert oppfattes som «rekonstruerte», som mer eller mindre like den måten poetene har lest opp de samme diktene på ved tidligere anledninger. De kan således passe til Schechners beskrivelse av performance som gester reproduisert som gjenkjennelige atferdsmønstre (Schechner 2013, s. 30), uten at dette går på bekostning av oppfatningen av opplesningen som enestående.

Silkebergs opplesning er lojal mot det skriftlige diktet, dets stemme og sin egen. Det lyder kanskje merkelig å hevde at en poet er lojal mot sine egne skriftlige dikt når hun leser dem, men dette har å gjøre med den tekstsentrerte opplesningen og at det oppstår en korrelasjon mellom det skriftlige diktets stemme og poetens stemme når hun leser opp. Opplesningen er unik, slik vi i kapittel 1, med henvisning til Joseph Grigely, peker på mulige relasjoner mellom tekst og performance (Grigely 1995, s. 100), men den er en representasjon av det skriftlige diktet der det er en tydelig forankring mellom de to, en forankring som for øvrig vil gjøre at de ulike opplesningsversjonene til Silkeberg i liten grad avviker fra hverandre. Vår

oppfatning av at opplesningen av diktet er lojal mot det skriftlige diktet, kan forsvares lyrikkteoretisk og underbygges i konkrete analyser av diktopplesningen. Dominique Rabaté skriver at enhver lesning av et dikt innebærer at leseren låner sin stemme til diktets jeg eller dets utsigelsesposisjon. Det vil si at leseren, eller poeten, «momentarily take(s) up residence in the enunciating center (and thus the center of verbalization, in addition to reception and destination) of the linguistic operation to which they must give their support. The reader momentarily lends his voice to this center» (Rabaté 2017, s. 92) Rabaté bygger en bro mellom det gapet som oppstår idet diktet forflytter seg fra skrift til tale. At denne overgangen innebærer aktivering av mer enn bare tale, at også kroppen og rommet blir aktualisert, kommer vi tilbake til senere i dette kapitlet. Som vi skal se, kan stemmen i gjenlesningen av et dikt variere fra en posisjon hvor den så godt den kan, underlegger seg skriftens «stemme», til en posisjon hvor den i større grad er frigjort fra skriften. At vi her har å gjøre med gradforskjeller, skyldes selvsagt det faktum at de to materialiseringene av dikt, diktet i skrift og diktet opplest, aldri kan bli identiske.

## Stemmen

Vel så mye som man kan si at diktet har en stemme som vi illusjonistisk «hører» idet setningene får en tone og et perspektiv (se f.eks. Engdahl 2004), og som kan betinge en diktopplesning, vil også poetens stemme og materialitet spille inn på hvordan en poet leser. Oppleserstemmen er den stemmen som kommer ut og er en del av poetens kropp, og utsier diktet i opplesningssituasjonen. Stemmen er kroppens tegn som kommer fram og taler (McCaffery 1978). Den er et fysisk fenomen, den har en materialitet, og den er bærer av verbale og ikke-verbale tegn, det Birgitte Stougaard Pedersen beskriver som stemme som oralitet (stemmens håndtering av språket i talen) og stemme som vokalitet (stemmelydens materialitet og dennes betydning) (Pedersen 2015, s. 191; Cavarero 2012, s. 528). For å sørge for en dypere forståelse av

betydningen av opplesningsstemme skal vi en liten stund holde oss til Silkebergs måte å lese på og de leste diktene forhold til de skriftlige foreleggene.

Silkebergs poetiske språk ligger tett opptil et muntlig språk. Hun bryter ofte med grammatiske skriveregler om syntaks og tegnsetting. Diktene i skrift kan minne om ordstrømmer, der linjeskift kommer hyppig og verken følger poesiens enjambement eller følger prosaens avsnittsoppbygning. Linjeskiftene etterfølger som oftest punktum, som en ekstra markering av pauser og de enkelte ytringenes slutt. Mange av diktene i *Atlantis* er dessuten lange, og de framkommer på boksiden med mye luft omkring seg. Det gjelder også «Lange Gasse | Avdeling 125», som er et av diktene hun leser opp den aktuelle kvelden. Diktet er på 10 sider. Verselinjene er gjerne korte, diktet inneholder mange ufullstendige setninger, og enkeltord står alene og avsluttes med punktum. Linjer kan bestå av ett ord, som «Annorlunda.», «Tungt.», «Insomnia.» og «Andra.», eller to ord, slik som «Diamanternas stad.», «Ett namn.», «En hjärtmuskel.». Linjene kan være beskrivende, eller de kan være deler av en dialog mellom et jeg og et du eller en han. Setninger kan fortsette gjennom flere linjer, selv om tegnsettingen og bruken av versaler indikerer en annen syntaks. Et sted heter det «Trettiofem trettiosex trettiosju grader. / Steg hettan. / Som en kropp. / Hettan som i en kropp. / Men inte i handen.» (Silkeberg 2017, s. 208), eller «Han suckar. / Tungt.» (ibid., s. 209). Videre er diktet tospråklig. Det er i hovedsak skrevet på svensk, med engelske ord og linjer innimellom: «Ja. Everything» og «The sound of water. And the wind. / Säger han.» (ibid.) Og til sist, mot slutten av det skriftlige diktet, kommer det en del som skiller seg fra resten av diktet, med en annen skrifttype, font og poetisk stil, uten bruk av tegnsetting og versaler.

Disse trekkene ved det skriftlige diktet er nettopp mediespesifikke særtrekk som i en diktopplesning kan komme til uttrykk på andre måter. Hvordan kan Silkeberg markere at det mot slutten av diktet er en del som visuelt skiller seg fra resten av diktet? Og hvordan kan vi forstå tospråkligheten når det er Silkebergs stemme som utsier både de svenske og de engelske ordene? I teksten markerer de engelske ordene at jeget snakker

med en han som ikke nødvendigvis er svensk. Dette er en markering som ikke er gjennomført. Likevel er vekslingen en måte å markere på at det i diktet er flere stemmer. I opplesningen blir nettopp Silkebergs stemme og kroppslige nærvær så dominerende at det kan vanskeliggjøre framtrekelsen av de to stemmene, selv om Silkeberg (selvsagt) leser også de engelske ordene. De to stemmene i det skriftlige diktet blir mediert gjennom den aktuelle stemmen i den aktuelle kroppen som står på scenen og leser.

Silkebergs opplesning kan karakteriseres som stilisert og egenartet. Hun leser monotont med en distansert og mekanisk stemme som om opplesningen er automatisert. Denne måten å lese på framhever diktets stemme og ordenes tematikk, og kan som nevnt forstås som et forsøk på å minimere andre meningsskapende elementer som kropp eller hvor diktopplesningen finner sted.<sup>9</sup>

Opplesningen av diktet tar 5 minutter og 30 sekunder. Silkeberg leser langsomt og markerer cesurer og pauser på måter som understreker sammenhenger og forskjeller mellom det skriftlige diktets prosodi og det oppleste diktet. Der det skriftlige diktet markerer pauser mellom linjene gjennom et fordekt enjambement, er diktet opplest uten slike pauser. Et sted i diktet heter det for eksempel:

Trettiofem trettiosex trettiosju grader.  
Steg hettan.  
Som en kropp.  
(ibid., s. 208)

Punktum etter hver linje samt bruken av versaler i begynnelsen av hver linje indikerer at de tre linjene er atskilte, selv om de semantisk fullbyrder hverandre og syntaktisk utgjør en helsetning. Punktum i slutten av

---

9 Denne måten å lese på sammenfaller med diktenes tematikk. Silkebergs dikt omhandler ødeleggelser, krig, undertrykkelse og forfølgelse av mennesker. Jeget i diktene er gjerne et øyenvitne, eller er i dialogiske møter med «den andre». I så måte kan den distanserte og mekaniske måten å lese på representere en nødvendig posisjonering for det talende subjektet. Det er en måte å overleve på, og å tale om det man ser eller forestiller seg.

linjen dekker over at vi egentlig har å gjøre med enjambement. Meningen er ikke avsluttet ved linjens slutt, selv om bruken av punktum tilsier dette. I opplesningen er verken punktum eller enjambement markert. Her leser Silkeberg de tre linjene i det samme tempoet, som om de utgjør en grammatisk korrekt helsetning: «Trettiofem, trettiosex, trettiosju grader steg hettan som en kropp.» Altså kan vi allerede her se hvordan Silkebergs skriftlige dikt henter sin poetiske kraft blant annet fra det kunstige, egenartede bruddet med grammatiske regler, som gjør språket til et annet språk enn hverdagspråk.

Silkebergs opplesningsspråk kan derimot karakteriseres som avvikende på andre måter. Hun markerer pauser mellom større ansamlinger av linjer og setninger. I det skriftlige diktet er disse delene atskilt med et ekstra linjeskift, slik som her:

Everything ok?

Ja. Everything.

Jag vill gråta säger han.

Ring mig om du inte kan sova säger han.

Hun suckar.

Tungt.

[...]

(ibid., s. 209)

Etter ordet «Everything» og før «Jag vill gråta» legger Silkeberg inn en pause som markerer avstanden. Det samme gjelder etter «säger han.» og før «Hon suckar.». Til tross for disse pausene er heller ikke disse å forstå som enjambement. Ei heller syntaksen binder linjene sammen til én setning. Derimot markerer Silkeberg i sin opplesning tydelig når vi har å gjøre med en oppramsing, det vil si enkeltord som sammen ikke utgjør en grammatisk korrekt setning eller kan knyttes sammen med linjer før eller etter i en meningsdannende setning.

The snake.  
Katapulten.  
Gungbrädan.  
(ibid., s. 214)

Ved opplesningen av disse punktuelle linjer øker Silkeberg tempoet og utnytter en mulighet som opplesningen gir. Hun markerer ved tempøkningen at dette er punkter som blir stående selvstendige selv om verseendingene ikke markeres like tydelig muntlig. Vi merker at hun igjen skrur ned på tempoet etter ordet «Gungbrädan.» Her er opplesningen tilbake til den modus som ellers er gjennomgående i diktopplesningen.

Det er interessant å notere at heller ikke den delen av diktet som er markert med annen skrifttype og manglende tegnsetting og versaler, skiller seg ut i Silkebergs opplesning. Ett sted i denne delen av diktet finnes det likevel en markering av et skifte. Dette skiftet er ikke relatert til typografiske særtrekk, men snarere til betydningen av enkeltord. Mot slutten av diktet heter det:

ser de grå husen som skuggor långt ner  
i skymningen  
mörkret  
han skriker  
han sa att han ville att du skulle skrika  
men du är aldeles tyst  
stum  
skräckslagen  
(ibid., s. 215)

Silkeberg legger inn en pause før «ser», «mörket», «han skriker» og «han sa». På den måten leses disse som atskilte semantiske enheter, mens for eksempel «i skymningen» er i opplesningen lest som del av linjen «ser de grå husen som skuggor långt ner». Men så legger Silkeberg inn en kort ekstra pause før og etter «stum», kanskje for å markere nettopp stillheten

som ordet peker mot, slik at det oppstår en stillhet mellom «tyst» og «stum», kanskje for å markere kontrasten til «han skriker», slik at stillheten som etterfølger skriket, framheves, og kanskje for å understreke dramatikken, skrekken, i hendelsen som diktet kaller fram, og som ligger innpakket i den emosjonelle responsen til «duet»: «skräckslagen».

Vi har her kommet til noe vesentlig ved Silkebergs poetiske språk og opplesning. Silkebergs skriftlige dikt inneholder typografiske elementer som blanke linjer og luft mellom ord og linjer. Disse er med på å markere diktenes affektive potensial. I opplesningen er det liten variasjon i stemmens kraft, rytme, tempo og styrke. Ordenes dramatiske semantikk som formidler opplevelser og følelser, får tale for seg selv. Derimot bruker Silkeberg pauser som en måte å gjøre opplesningen affektiv på, og som en framheving av de følelser og erfaringer som språket for øvrig formidler.

Silkeberg har som nevnt invitert publikum til å følge med i boka under opplesningen. Det er dog ingen som kaster seg ut i denne fellesaktiviteten, naturlig nok fordi de er på en opplesning og vil lytte til den. Til gjengjeld er publikum nettopp felles om å lytte til en stemme, som utover å bære lyd og betydning skaper stemninger. I første rekke er stemmen bærer av lyd og betydning som skaper stemninger. Publikum vi har intervjuet, framhever stemmens kvaliteter som viktig for opplevelsen. Kanskje er det sånn at under selve opplesningen krever stemmen publikums oppmerksomhet i så sterk grad at den immersive kraften som ligger i stemmen, trekker publikum bort fra det sosiale rommet. En av dem som ikke hørte Silkeberg i 2019, men som var til stede i 2020, skriver at det han ser på som en særlig styrke ved poesi som leses opp, er at poetene kan «tvinga publikum att vara lyhörd». Han framhever Signe Gjessing, som gjestet poesifestivalen i 2020: «hennes röst kontrasterade, som jag uppfattade det – hängde inge med i alla ord på danska – mot innehållet.» Videre forteller han at poetens stemme kan få «någotning i rummet till att bli levande, ungefär som under en scenkonstföreställning, eller stark läsoplevelsen [...] en ensam person på scenen, likt teaterns monolog, får tiden att, för en stund, upphöra». Den nærmest kontemplative tilstanden som publikummeren antyder, er rettet innover, og tilsvarer det en annen av

publikummer beskriver som «en magisk opplevelse». For disse festivaldeltakerne framkalte stemmen det Fischer-Lichte omtaler som en gjenfortryllelse av verden (Fischer-Lichte 2004, s. 313 flg.), det vil si en opplevelse av transcendens, hvor omgivelsene ses i et nytt og fascinerende lys. En tredje publikummer forteller at hun konsentrert om diktopplesningens stemme blir satt i en «her og nå-opplevelse. At mennesker står og opptrer og formidler noe de har skapt, synes jeg er flott og noen ganger sterkt». Her er altså opplevelsen og beundringen mer temperert og jordnær. Det de alle tre implisitt retter oppmerksomheten mot, er hvordan poetens stemmen der og da er et medium som midlertidig setter fellesskapsskapingen på vent. De beskriver det som vi – igjen med referanse til Fischer-Lichte (ibid., s. 61) – kan kalle en felles opplevelse av feedback-sløyfens dynamikk (se også kapittel 1). Derimot er det andre aspekter ved diktopplesningen som mer direkte bidrar til følelsen av å være en del av noe større.

## Prologens funksjon

Alle diktopplesninger har en begynnelse – verbalisert eller ikke. Vi har allerede nevnt Silkebergs korte og informative innledning til sin diktopplesning. En diktopplesnings innledning, eller prolog, kan naturlig nok variere i lengde og funksjon, like mye som den vil veksle i betydning for publikums opplevelse av å føle et fellesskap med poeten eller andre. Poeten kan bruke innledningen til å kommunisere med publikum, henvende seg til dem i et hverdagslig språk og skape en egen ramme og stemning for sin opplesning. Hun gjør på den måten publikum til en del av opplesningen og til noe mer enn bare passive tilhørere. Det som vi særlig er interessert i her, er hvordan poeter på festivalen innleder eller rammer inn diktopplesningene, og hvilke funksjoner slike prologer kan ha.<sup>10</sup>

---

10 Prolog er et videre begrep enn for eksempel paratekst i livepoesi (jf. Novak 2011). Der vi senere i boka henviser til nettopp paratekst-begrepet, anlegger vi her en mer åpen tilnærming til de mange måter og hendelser som kan knyttes til diktopplesningens prolog.

Diktopplesningens prolog etterfølger en eventuell introduksjon av poeten, for eksempel foretatt av en programleder eller vert, og inkluderer det poeten gjør og sier før han eller hun begynner å lese sine dikt. Den kan være verbal, eller den kan bestå av handlinger som er både verbale og ikke-verbale, og den kan være utelukkende ikke-verbal. I sistnevnte kategori vil en verbal prolog være representert ved sitt fravær, og poetens måte å entre opplesningsscenen på kan oppfattes som minimal eller som protest. Andre poeter velger å informere om hva de skal lese, fortelle en anekdote, eller dedikerer opplesningen til noen bestemte personer. Som vi skal vise, kan prologen markere et bestemt estetisk syn på hva diktopplesning er, og den kan bidra til opplevelsen av et fellesskap.<sup>11</sup> En slik dobbel funksjon, som informativ innledning og som appell til publikum, er for øvrig vanlig for prologer innen de fleste kunst- og kulturbegivenheter. Vår hensikt er å peke på hvilken betydning eller funksjon ulike prologer kan ha for opplesningen og opplevelsen av den og for etableringen av potensielle fellesskap. Prologenes forskjellige former er knyttet til poetenes ulike strategier heller enn til stedet og den bestemte begivenheten som diktopplesningen foregår på og innenfor.

Under opplesningen på Nordisk poesifest i 2019 innleder Maja Lee Langvad slik:

Tak skal du have. Jeg er glad for at være her i Hamar. Og jeg vil læse fra en bog, som kommer ud i april, som jeg har skrevet sammen med min kollega Kristina Nya Glaffey. Det er en meget kort bog, som hedder *Madalfabet*, og som er en genskrivning af den danske forfatter Inger Christensens *alfabet*, som mange her sikkert kender. Vi har ikke genskrevet hele bogen, men vi har genskrevet nogle af digtene, altså bogstavdigtene eller hoveddigtene, som de også bliver kaldt. Så nu vil jeg prøve at læse noget fra starten og noget fra slutningen.

---

11 Disse funksjonene er delvis sammenfallende med Novaks utlegning om diktopplesningers paratekster, noe vi diskuterer mer inngående i kapittel 3.

En slik prolog er relativt vanlig. Den er informativ og forteller publikum hva poeten skal lese, og at det hun skal lese, er fra en bok som er under utgivelse. Videre er den et lite stykke opplysningsarbeid med sin påminnelse om Inger Christensens diktsamling *alfabet*, at Christensens diktsamlingen inneholder alfabetdikt, og at disse gjerne omtales som hoveddiktene i samlingen. Når Langvad innleder med å sette det hun skal lese, i relasjon til Christensens diktsamling, instruerer hun også dem blant publikum som har lest samlingen, til å ha disse diktene i mente når hun leser sine og Glaffeys dikt, og hun antyder med formuleringen «som mange her sikkert kjenner» en forventning om at publikum har god eller et visst kjennskap til nordisk lyrikk. Kommentarene avslører for publikum hvem Langvad tenker at noen av dem er, og har med andre ord potensial for å skape en følelse av et fellesskap, i hvert fall blant deler av publikum hvis referansen til *alfabet* er konfirmerende.

En slik innledning er med på å etablere en kontakt mellom poeten og publikum før selve opplesningen av diktene. Publikum hører poetens stemme og blir servert noen forkunnskaper som forbereder dem på det de skal høre. Som et motstykke til en slik etablering av og holdning til diktopplesningen ligger en opplesning der en poet ikke velger å introdusere hva hun eller han skal lese, men går rett på diktopplesningen. På den samme Nordisk poesifest der Langvad leser, leser også Sigmund Løvåsen. Løvåsen er etablert som romanforfatter, men debuterte som poet året før, i 2018, med samlingen *Med øksene dei haustar inn*. Det betyr at han er erfaren som oppleser av prosa, men ikke som oppleser av egen lyrikk. Han velger en ganske annen strategi enn Langvad og de andre poetene som leser denne kvelden. Han er den eneste av poetene som går direkte fra å justere mikrofonstativet til å begynne å lese fra starten av sin diktbok. Det tar 15 sekunder fra han entrer scenen til han leser «Mitt første minne er frå ein åker». I løpet av disse sekundene har han blikkontakt med publikum én gang. En slik framgangsmåte reflekterer ikke nødvendigvis en dyp og annerledes poetisk holdning til hva diktopplesningen skal være, men den signaliserer tydelig at diktene som leses opp, skal tale for seg selv – at det er diktene lest opp som publikum skal få oppleve, med de forkunnskapene de kom til opplesningen med, og at det primært er diktene som oppretter kontakt med publikum.

En tilsvarende holdning er reflektert i performative, ikke-verbale innledninger. Som vi nevnte tidligere i dette kapitlet, er det de poeter som gjør hele sin tilstedeværelse på scenen til en performativ handling. I sin opplesning kommer Torgeir Schjerven løpende fra bak i salen og opp på scenen. I den ene hånda har han et ølglass, i den andre ei diktbok. Han gir ingen verbal introduksjon, justerer knapt mikrofonstativet, til tross for at han er en god del høyere enn mange av de andre poetene som leser opp, men begynner umiddelbart å lese. Når han er ferdig, bukker han og løper ned fra scenen, ut i salen og forsvinner for publikum. Han forsvinner ikke nødvendigvis fordi han er sky eller mangler interesse for å møte publikum. Det hele blir en del av den performance som en diktopplesning er, en performance som også passer til hans performative dikt. Dessuten forsvinner han ikke fullstendig. I avslutningen på Nordisk poesifest, hvor alle poeter samles på scenen for utdeling av blomster, er han selvsagt der sammen med de andre poetene som har lest, og mottar blomster og applaus fra publikum.

I lys av denne formen for opplesning, hvor den er én stor performativ hendelse, er det godt mulig at den mer strukturerte opplesning, der poeten markerer et klart skille mellom når hun taler med sin private stemme og informerer publikum om hva hun skal lese, og når hun låner sin stemme til diktene og leser disse opp, blekner. Det er likevel ikke sånn at den ene måten å innlede på er estetisk dårligere enn den andre. Det er snarere snakk om ulike strategier, der de forskjellige innledningene til opplesningene tjener forskjellige formål. Når Schjervens entré og sorti kan forstås som adekvat for hans dikt, er det fordi disse er kjennetegnet ved sin performativitet. Diktene er rytmiske og gjerne på rim, og de leker med setningsstrukturer og -bevegelser som gjør at man, slik Egil Tom Hverven en gang skrev i en anmeldelse, får lyst til å synge diktene, ikke lese dem for seg selv (Hverven 2002). Det betyr ikke at alle dikt som har denne ekspressive formen for performativitet, påkaller den type entré som Schjerven gjør. Snarere peker det på at Schjervens entré er en del av hans tolkning av egne dikt, og at den i så måte ligger innebygd som et potensial i hans diktning. Opplesningsformen er med andre ord en del av hans poetikk.

Ved å trekke inn prologen, og i Schjervens tilfelle også opplesningens performative epilog, understreker vi hvordan denne på noen måter inngår som en del av diktopplesningen samtidig som den i seg selv er en rituell overgangstilstand. Schjervens prolog bryter med den institusjonaliserte prologen, det vil si en «norm» for hvordan en poet gjerne entrer et podium. Schjervens prolog (og epilog) er med på å forsterke diktopplesningen som det Fischer-Lichte kaller en performance, det vil si en begivenhet som skal oppleves framfor et verk som skal fortolkes. Her blir regler og normer for en kort stund tilsidesatt, og selv om den kan gjøres til gjenstand for en hermeneutisk øvelse, yter den som framføring en viss motstand mot og ironiserer over en distansert betraktning hvis intensjon er å søke etter meninger under overflaten. Der Schjervens performative innledning gjør hans nærvær på scenen til et poetisk show, tjener Langvads og mange andres innledning en annen funksjon. Den manglende verbale henvendelsen til publikum i prologen betyr derfor selvsagt ikke at Schjerven og Løvåsen ikke henvender seg til publikum. De gjør det på en annen måte – Løvåsen med et kort anerkjennende blikk, Schjerven ved umiddelbart å gi publikum noen forventninger til opplesningen, samt kanskje noen tanker om hva dikt-opplesning også kan være, at den også kan være et minimalistisk teater.<sup>12</sup>

## Pauser og avbrudd

Det er rimelig å si at de fleste av de poetene som opptrer på Nordisk poesifestival, er mer profesjonelle og mer etablerte som poeter og som dikt-opplesere enn mange av de poeter som opptrer på Løve's og på Slamfrø (jf. kapittel 3 og 4). Rett nok vil det, som Bergdahl er et eksempel på, alltid være poeter som deltar på tvers av slike scener og begivenheter, men med tanke på de kriteriene som ligger til grunn for utvelgelsen av de poetene som blir invitert til å lese på poesifestivalen, er det rimelig å forvente at disse poetene utnytter de mulighetene som opplesningssituasjonen tilbyr,

---

12 «Minimalistisk teater» betyr her noe annet enn Charles Bernsteins «fattig teater» (Bernstein 1999, s. 10).

og at de i sin opplesningspraksis demonstrerer disse virkemidlenes funksjon og kraft så vel som deres poetiske funksjon, det vil si hvordan de får formelementer til å peke tilbake på seg selv. Vi har allerede berørt hvordan Silkeberg bruker pauser i sin opplesning. Her skal vi kort se på to andre poeter, Henrik Nordbrandt og Morten Wintervold, og hvordan disse ikke bare bruker pauser for å understreke de skriftlige diktens enjambement, men også at de ved å strekke pausene ut i tid gjør pausene til mer enn en enkel oversettelse eller etterligning av det skriftlige diktets vesevendinger og enjambementer.

Fordi Henrik Nordbrandt er festivalpoet i 2020, er han på scenen flere ganger. Han opptrer i en stor teatersal i Hamar Teater under konserten «Hjemløshed» sammen med musikerne Channe Nussbaum (vokal), Bjarke Kolerus (klarinetter), Sophus August Tuxen (keyboard og elektroniske lyder) og Johan Ohlsson (keyboard og harmonika). Videre deltar han i en samtale om sitt forfatterskap, og hans forfatterskap er gjenstand for et todagers seminar under poesifestivalen. Dessuten leser han på Nordisk poesifest. Publikum har derfor mange anledninger til å bli kjent med hans forfatterskap og høre ham lese og snakke. Som festivalpoet får han også anledning til å åpne opplesningen denne kvelden.

Det er særlig to kvaliteter som særpreger Nordbrandts opplesninger. Hans opplesningsstemme er parlando – en naturlig tale som i sin rytme og intonasjon skaper en drømmeaktig stemning. Dessuten er han en pausens mester. Han har god timing og utnytter pausenes semantiske og estetiske potensial. I den senere tid leser han ikke opp diktene. Han memorerer dem og resiterer dem.<sup>13</sup> Det gjør at han, om han er sliten, kan komme til å lese feil eller glemme en linje. Det skjer denne kvelden. Nordbrandt avbryter seg selv, og taler delvis til seg selv og delvis til publikum om at han er lei for det, at han nok er sliten, at han ikke vet hvordan dette skal gå, men at han likevel skal prøve. Det betyr at Nordbrandts diktopplesninger

---

<sup>13</sup> Dette skyldes, som han selv informerer om denne kvelden, at hans syn er svekket og at han derfor har problemer med å lese.

inneholder både intenderte, effektfulle pauser og ikke-intenderte pauser, det vil si pauser i form av avbrytelser.

Pauser og utsettelse er framtrepende i Nordbrandts lesning. I lesningen av diktet «Når et menneske dør» følger Nordbrandt det trykte diktets versevending, selv om, eller snarere nettopp fordi, han resiterer de skriftlige diktene etter hukommelsen. Han leser langsomt og markerer versevendingene med en ekstra pause ved hvert doble linjeskift, som det er fire av. I avslutningen forsterker han pausenes forsinkende semantikk og fonologi, som en markering av at diktet nærmer seg slutten, og for å underbygge diktets vending mot en tilsynelatende paradoksal holdning til tilværelsen: å undre seg over det som ikke er underlig. «Det er ikke spor mærkeligt || Men det har ikke desto mindre | ofte undret mig.»<sup>14</sup>

Diktets jeg inntar en filosofisk holdning til menneskets forgjengelighet og omgivelsenes vedvarenhet, der omgivelsene er det mennesket etterlater seg når det dør. Vendingen i diktets siste del, en vending mot det enkle og selvsagte som ikke er selvsagt, blir i diktet og i opplesningen framhevet, henholdsvis ved bruk av versevendinger og gjennom innlagte pauser og en senkning av lesetempo.

Diktet omhandler et fravær og et tap. Fravær og tap blir også markert i Nordbrandts lesning gjennom blant annet bruk av pauser og den ovennevnte langsomme lesningen, der pausene er med på å markere stillhet og gir patos til diktene. I slutten av lesningen av sonetten «Akheron», fra samlingen *Ormene ved himlens port*, heter det: «Det er en anden, der tror, han græder.» Nordbrandt leser langsomt og legger inn en pause ved det skriftlige diktets kommaer, både for å markere at dette er diktets siste linje, og for å framheve betydningen av linjen. Diktet er et sørgedikt: «Jeg satte mig ned på Akherons bred | og græd på grund af en død veninde», heter det i den første kvartetten. Diktet er skrevet over den greske myten om sorg-floden Akheron – en av de to elvene som fergemannen Karon

---

14 Som Paul Zumthor påpeker, er det problematisk å anvende distinksjonen mellom vers og prosa i forbindelse med opplesninger, blandt annet fordi begrepene vedrører grafiske forhold i trykte tekster (Zumthor 1990, 135 flg.). Vi har derfor valgt å markere pauser i opplesningene med «|». Disse må dog leses med det forbehold at forfatterens egen tekst kan ha hatt en annen oppstilling.

frakter de døde henover. Den avsluttende tersetten inneholder det Thomas Bredsdorff beskriver som «det største mørke der kan ramme et menneske, smerten ved det uoprettelige tab» (Bredsdorff 2019). Fergemannen er ifølge diktet fraværende, og de døde kommer ingen steder. Nordbrandt leser den siste linjen langsomt og legger inn flere pauser for slik å framheve sistelinja som sorgtung, gåtefull og flertydig, for å forsterke muligheten for at den blir værende i publikums sinn også etter opplesningen. Tilsvarende senker Nordbrandt tempoet og pauser mellom hvert ord i lesningen av «Aftensol» for å understreke duets fravær: «Det var ingen andre end dig | der ikke svarede | i hele verden.» Pausene og lesetempoet markerer stillheten og den evige forsinkelsen i situasjonen som jeget uttaler.

Der Nordbrandts pauser er suspensjoner og forsinkelser som skaper spenning og flertydighet, bruker Morten Wintervold pauser til å underbygge diktenes humor og underfundighet samt diktenes kombinasjon av hverdagslighet og filosofisk-eksistensiell dybde. Wintervold leser fra diktboka *Byen byen babyen* (2019). Han går opp på scenen, tilsynelatende avslappet og slentrende, med diktboka i hånda, sier «hei» til publikum og avslører sin Tromsø-dialekt. Han smiler og framstår som vennlig og imøtekommende samtidig som smilet er performativt og angir hva slags type dikt han skal lese. Diktene er på én gang humoristiske og alvorlige: «Virkeligheta / er ikke mer banal enn at alternativet er lik null». Diktene handler om fødsel, utvikling og alderdom, om relasjoner mellom barn, far og farfar, og om relasjoner til byen. Et av særtrekkene ved Wintervolds dikt er diktlinjene og versevendingene som ligger der for å forsterke et alvor, en sårbarhet og en humor.

Under opplesningen framhever Wintervold særlig den siste versevending i mange av diktene ved å legge inn en ekstra lang pause før siste diktlinje: «jordrotasjonen sakter | en dag var kortere før i tida | nå er byen full av beinrester og eggesskall | om det nå er en observasjon av mitt eget speilbilde | eller noe jeg har lest et sted | at etter paring | blir nebbet til lundefuglen blassere | mindre papegøye || mer pappa». Wintervold leser diktet med en intonasjon som ligger til dialekten, og i den slentrende stilen som passer til den måten han entret scenen på. De fleste

versevendingene markerer han bare så vidt med en liten pause. Ved den siste versevendingen, derimot, legger han inn en ekstra lang pause, kikker på publikum for å markere for dem at det kommer mer, og avgir så siste linje som en punchline. Publikum ler og er allerede forberedt på humoren på grunn av den ekstra pausen, samt Wintervolds blikk og smil.

Det banale understreker det enkle og humoristiske ved en situasjon, og pausene kan i noen dikt brukes for å løfte det banale ut av det enkle og gi diktet tyngde. I et dikt leser Wintervold sluttlinjene: «står jeg bare der || med tissen mellom fingrene». Wintervold legger også her inn en lang pause mellom de to linjene, og leser i tillegg langsomt den siste linjen for å forsinke og trekke ut øyeblikket. Eller i avslutningsdiktet, som også er siste dikt i diktsamlinga, hvor Wintervold forener barndom og alderdom med hva tenner kan brukes til, og på den måten kobler sammen lek og alvor: «i hver enebolig finnes ei slik fyrstikkeske | på ei seng av bomull | fire melketenner [...] | mot kvelden | legger en aldrende far | en jeksel under tunga || og suger».

En ekstra pause legges inn mellom «under tunga» og «og suger». Pausen er ikke markert i det skriftlige diktet, hvilket gjør at diktet oppleet i form skiller seg noe fra diktet i skrift. Ved å sammenligne det skriftlige diktet og diktet oppleet, slik Grigely (1995, s. 49) foreslår, kan vi altså se hvordan sistnevnte er en fortolkende versjon som framhever og forsterker enjambementets funksjon i det skriftlige diktet. Grigely påpeker også at forskjeller mellom ulike versjoner er situasjonsbetinget. Wintervold utnytter opplesningssituasjonen, og -øyeblikket, og oppnår kontakt med publikum. De ler. Kontakten mellom poet og publikum er både opprettet og bekreftet gjennom det som kan betegnes som Wintervolds signatur i dikt og opplesning. Pausene kan være ikke-intenderte. De kan komme som avbrytelser fordi poeten har glemt et dikt, eller leser feil, eller de kan komme som en følge av poetens nervøsitet. Dette er aspekter ved opplesningen som naturlig nok også blir en del av den opplesningen som publikum opplever.

Det er stort spenn i hvor mye erfaring poetene som er invitert, har som opplesere, eller hvor bevisste de er på opplesningssituasjonen. I noen

tilfeller kan kombinasjonen av lite erfaring og manglende strategier for opplesning skape pauser som ikke er intenderte. Et eksempel på en mindre erfaren oppleser er Terje Tørrisplass. Tørrisplass er med sine så langt tre diktsamlinger blitt en anerkjent poet med en særegen og tydelig dikterisk stemme. Han avslører seg som mindre trent på opplesning, ved å innlede med metakommentaren: «Ja, da er det bare å begynne», etterfulgt av en pause og deretter «eh». Metakommentaren kan forstås som en kommando til ham selv, som om han med én stemme forteller den andre stemmen, oppleserstemmen, at han nå må sette i gang. Hendene er urolige, og den høyre hånda veksler mellom å holde i manuskriptet han leser fra, og å gripe om mikrofonstativet. Denne måten å entre scenen på skiller seg fra de mer erfarne og bevisste diktoppleserne. Det interessante med Tørrisplass' diktopplesning er at den litt usikre måten å ta scenerommet på står i sterk kontrast til hans opplesningsstemme, som er selvsikker, tydelig og klar. Han går direkte fra «eh» til å lese: «Lomen er den fuglen jeg skrik mest som», som er tittelen på et av hans dikt. Tørrisplass er et eksempel på en skriftpoet mer enn en diktoppleser eller en performer. Likevel, der kroppen signaliserer at den ikke synes å ville være på scenen, er stemmen sterk og klar og demonstrerer at den har funnet sin plass i opplesningsrommet.

Tørrisplass' metakommentar er neppe planlagt. Det uforutsette eller uplanlagte kan også komme til uttrykk på andre måter. Sonja Nyegaard introduserer sin opplesning hverdagslig og uformell, og med en innledning som tar en uventet vending. Hun begynner å snakke utenfor mikrofonen og mens publikum fortsatt klapper etter Rusets presentasjon av henne. Poesifestivalens daglige leder, Hanne Lillebo, bryter derfor inn og ber henne stå tettere på og justere mikrofonen:

Lillebo: Sonja, et øyeblikk. Kan du gjøre noe med mikrofonen? Kan du gjøre det?

Nyegaard: Ned sånn? Sånn ja. Var det sånn? Går det bra?

Lillebo og Ruset: Ja.

Nyegaard: Jeg leser ganske høyt altså.

Innledningen er kort og varer i kun 18 sekunder før Nyegaard begynner å lese, men den er med på å endre stemningen ved at den og Nyegaard framstår noe annerledes enn de mer stilsikre poetene. Det er en performativ effekt, noe skjer som ikke var forventet eller planlagt. Kanskje reflekterer denne innledningen at hun er mindre erfaren som oppleser; kanskje er hun nervøs, og kanskje bidrar hennes hverdagslige og litt famlede væremåte til at også publikum slapper mer av, og at strukturen, subjekt-objekt-forholdet, relasjonen poeten-publikum, for et øyeblikk brytes. Denne distansen ligger i rommet og i organiseringen. Poeten står på en scene, og publikum sitter passiviserte i en sal. Når Nyegaard snakker utenfor mikrofonen og mottar vennlige instruksjoner fra poesifestivalens daglige leder, framstår hun litt som oss, litt som om hun var en amatør.

## Den flerspråklige opplesningen

Nordisk poesifestival er, som navnet tilsier, en festival for nordisk poesi. Det vil si at den inkluderer poesi på ikke-skandinaviske språk som færøysk og islandsk. Dette er to språk som man ikke kan forvente at publikum behersker eller forstår. Det betyr at poeter fra Færøyene og Island leser på et språk som ikke er deres morsmål. Fordi, som vi har vært inne på tidligere, poeten låner sin stemme og kropp til diktet, vil dette også spille inn på så vel diktopplesningen som på opplevelsene for publikum, særlig dem som ikke er vant til å høre diktopplesning på et annet skandinavisk språk enn sitt eget, noe vi tidligere har gitt et eksempel på at er tilfelle for i hvert fall én av publikummerne under poesifestivalen i 2020. Hva da når poeten leser på et annet språk enn sitt morsmål?

Festivalen har i alle år hatt minst én og gjerne to poeter fra Island og/eller Færøyene. Gerður Kristný gjestet Nordisk poesifestival i 2019, hvor hun blant annet leste fra diktsuiten *Drapa* (2014). I innledningen til diktopplesningen gjør hun et poeng ut av at hun må lese og tale på et språk som ikke er hennes morsmål. Hun hilser og sier takk på islandsk, før hun slår over på dansk for å fortelle om diktboka. Prologen er informativ,

slik vi tidligere har sett at også Langvads innledning var. Kristný forteller om dråpe-dikt som sjanger, og ironiserer over denne som en diktning som på bestilling fra kongene hyllet dem for deres mot og rikdom. Publikum responderer med latter, og dermed har hun umiddelbart etablert en kontakt med salen. Hun framstår også med en tydelig og bestemt feministisk etos idet hun forteller om bakgrunnen for sine drapa-dikt: «Men jeg besluttet meg for å skrive mine egne drapa til en kvinne som ble myrdet, som ble drept i 80-tallet i Reykjavik av sin mann, og jeg syntes at, jeg syntes hun fortjente en hyllest-dikt, og alle andre kvinner selvfølgelig som er blitt drept av deres menn, dem som skulle ha beskyttet dem.» Hun etablerer en relasjon mellom sine dikt og en gammel patriarkalsk sjanger, samtidig som hun framstår som en selvstendig og subversiv fornyer av sjangeren ved å sette den inn i en moderne tid og ved å gjøre den patriarkalske sjangeren til en feministisk sjanger. Hennes innledning er altså som hos flere av de andre poetene instruktiv, kontekstualiserende og henvendt mot publikum for å etablere en kontakt.

Det som gjør innledningen og opplesningen annerledes, er språksituasjonen. Kristný tematiserer språksituasjonen innledningsvis ved som nevnt å hilse på islandsk, samt ved å beklage at hun må lese diktene i dansk oversettelse: «Og dessverre må jeg lese den i dansk oversettelse», før hun hvisker unnskyldende på norsk-svensk «for jag leser inte norska». Dermed aktualiserer hun den flerspråklige konteksten, og de rammer som ligger i møtet mellom islandsk, dansk og norsk. Den flerspråklige konteksten kunne ytterligere blitt utvidet med presisering av at Kristnýs dikt foreligger oversatt til nynorsk. Rammene gir både muligheter og begrensninger for opplevelsen av diktopplesningen og fellesskap.

Kristný leser det meste av tiden på dansk, men hun begynner diktopplesningen med å lese et lite utdrag på islandsk: «Men sådan lyder en kort del av Drapa på mitt eget språk.» Hun leser melodisk, med variasjon i tonefallet, og hun bruker intonasjonen til å framheve rytme og musikalitet i diktet. Rytmen og musikaliteten smitter også over på kroppen: Kristný vugger fram og tilbake i takt med lange og korte vokaler og stigning og fall i intonasjon. Hun framhever lange vokaler og skarpe konsonantlyder

og demonstrerer med det hvordan diktet høres ut på originalspråket. Opplesningen flyter jevnt og følger det muntlige språkets melodi og bryter med enjambementet i de skriftlige diktene på islandsk. Mot slutten av den delen hun leser på islandsk, markerer hun de avsluttende linjene, «Petta hlaut | að fara | illa || Hlaut», ved å senke tempoet, slik at linjen i tid varer nesten like lenge som de noe lengre linjene hun leste i det foregående diktet. Det siste ordet i utdraget hun leser, «Hlaut», lar hun tone langsomt ut for å markere at diktopplesningen på islandsk er over.<sup>15</sup>

Opplesningen på islandsk tar 55 sekunder. Derneft følger en kort pause før Kristný leser den danske oversettelsen. Hun holder hele tiden diktboka på islandsk og den danske oversettelsen i hendene, og markerer skriftet fra den islandske originalen til den danske ved å lukke den ene og åpne den danske oversettelsen. Med det blir den tospråklige situasjonen, og vendingen fra et språk til et annet, visualisert. Opplesningen på dansk har ikke den samme musikaliteten som den får i den islandske språkdrakt. Den er noe langsommere, og den inneholder noen mer markante pauser som skiller de korte dråpediktene fra hverandre. Pausene følger heller ikke i den danske versjonen versevendingene, men lesningen ligger likevel noe tettere på disse. Vi må anta at forskjellen primært har å gjøre med at islandsk og dansk er to forskjellige språk, selv om begge er sprunget ut av urgermansk og urnordisk. Kristný tilfører i begge versjonene sin særlige måte å lese på slik at det musikalske også til tider framkommer i den danske oversettelsen. Men måten opplesningen flyter på, dens flow, er merkbart forskjellig på de to språkene. Opplesningen på dansk er en anelse mer tilbakeholden, mer anstrengt. Det vil si at det er ord og linjer som Kristný må konsentrere seg noe mer om for å uttale på dansk. Kristný har også noe mindre blikkontakt med publikum, og kroppen er mindre i diktets rytme enn det den var da hun leste på islandsk.

Kristný og de andre ikke-norsk-talende poetene som deltar på festivalen, er naturlig nok med på å etablere det skandinavisk språkfelleskap, og

---

15 I den norske utgaven er de siterte linjene oversatt slik: « Dette måtte / gå / gale // Måtte / koste blod » (Kristný 2014, s. 51).

de understreker festivalens nordiske profil. Fellesskapet er et flerspråklig fellesskap idet det tillater at poetene (og publikum) kan lese og snakke på et skandinavisk språk. Dette vil naturlig nok være annerledes ved de internasjonale poesifestivalene i København og Oslo, der det kommunikative språket primært vil være engelsk. Samtidig vil det flerspråklige nettopp åpne for at man kan høre diktet lest opp på originalspråket og dermed oppleve diktet selv om man ikke forstår betydningen av alle ordene som poeten leser. Når vi her vektlegger fellesskapet på tvers av skandinaviske språk, skyldes dette at nettopp språket markerer et slektskap og kan skape en fornemmelse av at man har noe felles, som strekker seg utover en fysisk nærhet og en felles interesse for poesi. Slik skjer bekreftelser av det nordiske språkfellesskapet på bekostning av feedback-sløyfens umiddelbare dynamikk i lokalet. Det er med andre ord både en utvidelse og en begrensning. Interaksjonsfellesskap forutsetter selvsagt et språk som overskrider eventuelle nasjonale og kulturelle grenser. Felles språk, og det å føle tilhørighet til en nordisk region, kan oppstå ut fra det Tjora kaller blodsband, en «naturlig indre solidaritet [...], noe som bør kunne forstås parallelt med det jeg har kalt fellesskapsfornemmelse i forbindelse med festivaler» (Tjora 2018, s. 27). Det er her ikke slik at denne fellesskapsfornemmelsen er objektiv; snarere er det snakk om en indre forståelse av forbindelser og slektskap.

## Diktopplesningens henvendelse og fellesskap

I dette kapitlet har vi sett på diktopplesning i ett bestemt rom, der publikum ikke utgjør en homogen gruppe. Publikum har betalt for å høre opplesningene, hvilket gjør det rimelig å anta at de er et bevisst publikum som vet hva de har betalt for å høre. Det vil si at rommet hvor diktopplesningen finner sted, den stemningen som skapes i møte mellom diktopplesning, poet og publikum, og det eventuelle føyte fellesskapet, også er betinget av at publikum har valgt å gå på diktopplesning, og at de i motsetning til hva som er tilfellet for diktopplesningene i kapittel 3, 4 og 5, har

betalt inngangspenger. Vi har derfor gjennomført en enkel undersøkelse av publikums bakgrunn, hvor 21 av cirka 50 tilstedeværende publikum-mere deltok. Undersøkelsen forholdt seg til de frammøttes bakgrunn samt deres interesse for poesi og poesiopplesning. Den bekrefter at begge kjønn er godt representert, selv om de fleste er kvinner. Til tross for den relativt lave svarprosenten indikerer undersøkelsen at det er stor diversitet blant de tilstedeværende hva angår alder og profesjon. Alderen varierer fra 22 til 81 år. De er studenter, pensjonister, sykepleiere, akademikere, bibliotekarer, musikere, politikere, psykologer, bankansatte og ansatte i offentlig sektor. Det som knytter dem sammen, er en interesse eller en nysgjerrighet for poesi og poesiopplesning. For noen er det også av betydning at de føler en lokal eller regional lojalitet til Nordisk poesifestival som gjør at de deltar på festivalen.

Det er en rekke former for fellesskap som kan oppstå under en festival som Nordisk poesifestival, og betingelsene for fellesskap kan være tekst-eksterne, som for eksempel sosiologiske, sosiøkonomiske eller betinget i allerede eksisterende, lokalt forankrete fellesskap, eller de kan være direkte knyttet til diktopplesningen. Både sted og diktopplesning som begivenhet åpner for at visse former for fellesskap kan oppstå eller føles. Middleton peker på det samme og skriver at «oral performance of texts contributes to the hypothesis that literary reading is a collective activity of which the singular encounter with a printed text, and a mind turned inward, is only a small part of a complex network» (Middleton 2005b, s. 8). Han hevder videre at det er en rekke lesepraksiser som tilsier at litterær lesning ikke er en utelukkende privat og individuell aktivitet, men i første rekke en kollektiv aktivitet. Middletons poeng er at blant annet diktopplesning bidrar til en slik kollektiv aktivitet idet den etablerer et sosialt fellesskap der og da, og inngår i et større nettverk av fellesskapsdannende aktiviteter. Sånn kan det være fordi diktopplesninger samler publikum og poeter i et rom i en som oftest tilmålt tid. Vi vil foreslå at i dette spatiotemporale rommet kan følelsen av fellesskap avleses på tre nivåer: 1) Publikum kan føle fellesskap med hverandre fordi de i dette rommet deler en opplevelse. De hører de samme poetene lese, de er vitne til den samme responsen, og

det kan være at de merker en bestemt atmosfære som oppstår i rommet. 2) Poetene utgjør i dette rommet og i denne tiden et kunstnerisk fellesskap, som representanter for den poesien som skal leses opp, som en (utvalgt) del av en forestilt helhet, uavhengig av hvor divergerende diktene må være i form og tematikk, eller hvor heterogen opplesningsmåtene er. I dette rommet i den tilmålte tiden oppstår også potensialet for 3) et fellesskap mellom publikum og poetene. For det første kan det være sånn fordi også de andre poetene som skal lese, (som oftest) lytter til de andre poetenes opplesninger, hvilket gjør dem til et publikum. Dessuten, selv om man står på hver sin side av en mikrofon, er både poetene og publikum aktører i et nettverk av andre aktører (f.eks. politiske, kulturelle, teknologiske, mediale), som en kollektiv aktivitet i det Howard S. Becker (som nevnt i kapittel 1) samlet betegner som «art worlds» (Becker 1982). Disse strekker seg utover det aktuelle rommet og de deltakerne som er til stede.

Opplevelse av fellesskap har i en eller annen grad å gjøre med deltakelse. Birgit Eriksson hevder i en artikkel om kulturell deltakelse at deltakelse ofte «handler [...] om indflydelse, demokrati og samskabelse. Men begrepet brukes også i sammenhænge, hvor det knyttes tætt til identitet og fællesskab» (Eriksson 2015, s. 198). Det handler ifølge Eriksson om å ta del i noe større ved å inngå i fellesskap. Hun påpeker også at deltakelse i fellesskap er viktig for forståelsen av hvem vi er (ibid.). Man kan altså velge å føle seg som del av et fellesskap ved å delta i dette fellesskapet. En slik deltakelse kan arte seg på flere måter under Nordisk poesifest. Noen informanter betegner fellesskapet som en følelse, at de føler at de der og da opplever noe magisk som kun de som befinner seg i det aktuelle rommet, deler. Som en informant uttaler i intervjuet: «Jeg har aldri vært på diktopplesning før. Jeg visste ikke at det fantes. Dette var helt magisk.» En annen informant forteller at hun var der sammen med noen venninner, og at de innimellom så på hverandre: «I de partiene under en diktopplesning som er særlig gode, morsomme eller overraskende, ser jeg på mine venninner. Det er en form for fellesskapsmarkering, vil jeg tro. I hvert fall snakket vi om diktopplesningen etterpå, og kommenterte disse opplevelsene. Det viste seg, egentlig ikke overraskende, at vi hadde opplevd dem

på samme måte.» Selv om dette kan forstås som et internt fellesskap, er latter under diktopplesningen et eksempel på en reaksjon som kan knytte publikum sammen, om enn bare for en kort stund.

Når Wintervold etablerer blikkontakt med publikum og avleverer overraskende punchlines til publikums glede, er den mer eller mindre kollektive latteren fra salen et uttrykk for feedback-sløyfen som et formidlende ledd mellom opplesningssituasjonen og det Eriksson mer abstrakt beskriver som identitet og fellesskap. Tilsvarende oppstår det under Nordbrandts opplesning en atmosfære av sympati, og kanskje spenning, idet han glemmer de diktene han skal resitere. Det er betegnende nok ikke en gryende stemning av skuffelse eller utålmodighet. Som en av informantene uttaler til et oppfølgingsspørsmål der vi oppfordrer henne til å fortelle om opplevelsen av en av opplesningene:

Det ble sterkt, for jeg satt og hadde medfølelse med ham. Man skjønner at det ikke er noe kult å stå der og glemme det man skal si og måtte beklage seg og begynne på nytt. Som publikummer blir man ekstra opptatt av å vise med kroppsspråket at det ikke gjør noe og liksom minimere skaden, eller hva jeg skal kalle det. Jeg kan jo ikke si sikkert at alle føler det sånn, men jeg opplever det som en kollektiv anstrengelse for at det skal føles greit for den stakkars poeten. Man unngår for eks å se på hverandre eller le og sånt. For min del syns jeg det er litt fint at sånt skjer, som at det menneskelige pipler fram på en måte som ingen har planlagt for. Ikke at jeg ønsker det skal gå skeis altså, men at når det skjer, så er det bare fint.

En annen av publikummerne nevner også Nordbrandts lesning og publikums respons som sterk: «Sedan var det väldigt starkt med Henrik Nordbrandts läsning där han kom av sig, stannade upp en stund och publiken omfamnade honom med applåder.» For noen av publikummerne vil diktopplesninger der poeten eksplisitt henvender seg utover, slik for eksempel Bergdahl og Wintervold gjør på hver sin måte, oppleves som fellesskapsdannende. Samtidig anser hun det som «en kollektiv

anstrengelse» å markere at det er i orden at Nordbrandt glemte diktet han skulle lese opp. Vi må da anta at hun refererer både til en stemning som oppstår i rommet, og en følelse av et fellesskap. I denne sammenhengen uttrykker informanten at det er fraværet av fellesskapsmarkører som blikkontakt og latter som er det som for et øyeblikk skaper fellesskapet.

Ifølge Danielsen er «kunst og kultur [...] spesielt egnet til å skape samlingspunkter som kan være utgangspunkt for sosialitet, og som kan underbygge eksisterende sammenslutninger» (Danielsen 2006, s. 118). Det er to ting som det i forbindelse med Nordisk poesifestival er relevant å diskutere vedrørende denne påstanden. Den ene er at fellesskap ikke nødvendigvis er noe man søker når man går på kunst- og kulturarrangement. Snarere – som den ene informanten forteller – kan fellesskapsmarkører være noen man aktivt søker seg bort fra. På spørsmål om hun føler et fellesskap med andre publikummere, svarer hun:

Nei, jeg opplever det ikke helt slik. Men det er nok fordi jeg melder meg ut av fellesskapet selv fordi jeg som regel ikke ønsker å delta i sånt. Jeg føler faktisk på en viss motstand bare av å få spørsmålet.

Jeg observerer at fellesskapet fins der. De fleste ler, sukker, reagerer på de samme stedene, og søker øyekontakt med hverandre i en eller annen grad. Det er vel en slags felles opplevelse om man blir med på sånne fellesskapsbekreftende handlinger, kan jeg forestille meg.

Dette er en holdning til ideen om kunst og fellesskap som er en ganske annen enn den Danielsen uttrykker mer generelt når han mener at fellesskap ved kunst- og kulturarrangement er «basert på felles estetiske interesser og opplevelser» (Danielsen 2006, s. 115). Det andre gjelder den aktuelle kunstformens særlige mulighet til å skape fellesskap. Vi er her opptatt av det kunstspesifikke, og hvordan enkelte kunstarter har noen muligheter til å skape fellesskap som ikke alle har.

Opplevelsen av fellesskap både blant publikum og mellom publikum og poet kan avhenge av måten poeten formidler på. En av informantene skiller mellom innadvendte og utadvendte opplesninger, og uttaler at det «er

lettere å føle kontakt med de mer kommunikative oppleserne». Det er flere aspekter ved en diktopplesning som bidrar til å gjøre den kommunikativ. I utsagnet fra denne informanten er det poetens måte å lese på som bidrar til å gjøre den mer kommunikativ. En av de opplevelsene fra Nordisk poesifest i 2020 som hun nevner som særlig god, er knyttet til Morten Wintervolds opplesning: «Det dreier seg om Morten Wintervold som plutselig, helt uventa på meg, ropte ut i salen på det jeg opplevde som en overdreven måte at 'Oldemor, du e med barn!'. Det var litt absurd og fikk meg til å le, og jeg fikk øynene opp for at poesi kunne være så mye rart.» Wintervolds opplesning kan – som vi allerede har vært inne på – betraktes som en utadvendt måte å lese på. Foruten at diktene har en særlig henvendthet som i opplesningssituasjonen etablerer en relasjon mellom poeten og publikum, signaliserer Wintervold med kropp og språk at han ønsker å kommunisere med *dette* publikumet. Selv om Wintervolds opplesning er tekstsentrert, har den noen kvaliteter som trekker den i retning av en performanceorientert opplesning. Denne viljen til å skape fellesskap ligger der mer generelt gjennom den muntlige stemmens medie- og materialitetsbetingete henvendthet. Når man sier noe, ønsker man gjerne å si noe til noen. Men som vi også har sett, uttrykker én av publikummerne som vi har intervjuet, at hun opplever en motstand mot å inngå i denne typen fellesskap.

Publikum utøver en type fellesskapsmarkører og -hendelser som Danielsen mer generelt beskriver slik: «Folk som er på kunst- og kulturarrangementer kan utveksle blikk, gester og kommentarer med utgangspunkt i estetiske opplevelser, og nå og da også bli involvert i hverandre» (Danielsen 2006, s. 117). Man deltar ved å være aktivt handlende, eller om en oppleser glemmer det diktet han skal lese, ved å aktivt unngå å handle. Deltakelse kommer altså til uttrykk under diktopplesningene gjennom måter publikum kan respondere på, og på den måten kan opplevelsen av fellesskap oppstå. Det handler – som også Eriksson påpeker – mer generelt om sammenhengen og deltakelse, her primært om å oppleve en sosial identitet med de andre: «At deltage eller ikke deltage handler i disse sammenhænge ikke primært om at få indflydelse, men om at høre til, om fællesskab og om social identitet» (Eriksson 2015, s. 198).

Publikum er det Danielsen ville kalle løserer organisert. De «opplever et visst interessefellesskap i forhold til å være kunstens og kulturens støtte-spillere» (ibid., s. 114). Det er ifølge Danielsen et fellesskap som framstår som «en nokså diffus samling personer som utgjør en bygd, en bydel, en by eller en region» (ibid.). Selv om vi må anta at publikum primært deltar på Nordisk poesifestival og møter opp på Nordisk poesifest fordi de ønsker å oppleve poesiopplesning, kan det også være at noen møter opp for å støtte opp om en festival som finner sted i deres hjemby. Dette kaller Danielsen for «sosiogeografiske fellesskap» (ibid., s. 117). Fellesskapet består således av ulike konkrete grupper, og er etablert på bakgrunn av lokal og regional identitet. Man kommer fra den samme byen eller regionen, og derfor deler man en samhörighet med andre fra den samme byen eller regionen.

Til tross for at publikum på Nordisk poesifest ikke er en homogen gruppe, blir de oppfattet slik. En av våre informanter beskriver publikum som «hvite, godt voksne menn og kvinner, høyt utdannede, øvre middelklasse. Men med innslag av ildsjeler, som kan komme fra ulike miljøer og sjikt». Denne karakteristikken er interessant fordi den kategoriserer publikum i to grupper, som delvis blir stående i motsetning til hverandre. På den ene siden står de som Danielsen mer generelt har kalt et lokalt «dannelsesborgerskap», som betegner personer som har høyere utdanning og yrkesmessig tilknytning til det øvre funksjonærskiktet i offentlige og større, private virksomheter. På den andre siden står «ildsjeler», de som viser et brennende engasjement for poesifestivalen. Vi har ikke samlet inn informasjon som støtter en slik todeling; snarere kan man tenke seg at en del publikummere kan plasseres i begge kategorier. Likevel er utsagnet interessant i denne sammenhengen fordi det markerer en forestilling om sosial identitet og et skille som kan motarbeide fellesskapsskapingen.

En annen faktor som kan spille inn på betingelsene for etablering av fellesskap under opplesningen, er at publikum må betale inngangspenger. Det betyr at vi har å gjøre med et publikum som har et visst økonomisk overskudd, som i en eller annen grad har planlagt at de skal gå på opplesningene, og som derfor kan ha særlige forventninger og et særlig engasjement som publikummere. Dette innebærer at de allerede identifiserer seg

som de som en gang i året, eller oftere, går på diktopplesning. Dette vil samsvare med Danielsen som hevder at kulturarrangementer ofte kan gi «en tydeligere gruppeidentitet til sosiale sjikt av denne typen» (Danielsen 2006, s. 117). Samtidig kan man forestille seg at den betalende publikummer er mindre innstilt på samskapelse, fordi hun har betalt for det opplevelsesøkonomene vil kalle en vare. Det vil si at publikum betaler for diktopplesningen, og at det eventuelle fellesskapet som oppstår eller skal pleies, er en bieffekt som de kan velge å være en del av eller ta avstand fra. Dette er ganske andre betingelser enn hva vi om litt skal se er tilfellet på Løve's Bog- og Vincafé (jf. kapittel 3), der deltakerne ikke betaler inngangspenger, men selv kan bidra med opplesning av egne dikt.

Nordisk poesifestival har som nevnt Hamar Teater som sitt primære festivalsted. Her er det også et billettkontor, en provisorisk bokhandel og en bar for servering av drikke og enkel mat, og her finner de fleste diktopplesninger og poesisamtaler sted. Nordisk poesifestival har siden sin oppstart etablert seg som et av Hamars kulturelle kjennemerker, noe som kan styrke det lokale publikums fellesskapsfølelse, eller som Danielsen skriver: «[P]ublikum kan erfare at det å slutte opp om arrangementer på et slikt sted også bidrar til å forsterke identiteten som byborger» (ibid.). Her har vi å gjøre med et annet interessant diskusjonspunkt i forholdet mellom det lokale publikum og betingelsene for å oppleve fellesskap. Om man har en regional tilknytning, eller på andre måter allerede føler et fellesskap med andre publikummere, vil det for dem som kommer utenfra, kunne oppleves som problematisk, som om fellesskapet er mer lukket eller forestilt som et lokalt eller regionalt fellesskap. Det er derfor betegnende at en av publikummerne, som er svensk, nettopp peker på poesifestivalens fellesskap som lukket:

Kändes ... kanske på grund av att det inte var så många människor där och att jag inte pratade med särskilt många ... så, ja, kändes det som om jag kom till en grupp som redan kände varandra och inte var så intresserade av att släppa in en ny person som inte bevisat sig ... tänker på hur teatervärlden ibland kan vara «god nog» i sig själv och inte släppa in någon förrän det finns anledning ... mest en reflektion.

Han understreker at mangelen på fellesskap ikke gikk ut over hans opplevelse av diktopplesningene, og at han «trivdes hela tiden. Så klart». Det er likevel slik at han setter fingeren på en diskrepans i forståelsen av potensial for fellesskap, mellom dem som er innenfor og dem som er utenfor, der den regionale forankringen som er nødvendig for poesifestivalen, nettopp kan være det som hindrer at festivalen, som en arena for fellesskapsdannelser, kan overskride den regionale identiteten. Som tidligere nevnt antyder også en av de andre publikummerne vi snakket med, en fornemmelse av at man på selve opplesningene måtte ha «den 'riktige' kulturelle bagasjen». Det er dermed mulig at det ikke kun er lokale og regionale fellesskap som kan virke ekskluderende for noen, men at også kulturelle erfaringer kan virke hemmende for enkelte.

Utover at et sosiogeografisk fellesskap reflekterer en lojalitet til byen og festivalen, der publikum deltar for å bekrefte eller etablere et fellesskap, kan det være at publikum også etablerer et fellesskap basert på estetiske preferanser. I noen tilfeller kan vi dessuten tenke oss at deltakelse framstår som et ritual, noe man pleier å gjøre, der deltakelse er blitt en tradisjon. Dette vil muligens være gjeldende for den delen av publikum som er fra byen eller regionen, men også poeter, poesiforskere og andre returnerer til festivalen fordi de har gjort det til en tradisjon, og fordi man søker et fellesskap som overskrider stedet og byen, og for så vidt også poesifestivalen. I så måte blir poesifestivalen et sted for overskridelse av geografiske fellesskap der det er diktarten som står som en samlende kraft.

## Mangfold og særegenheter

Poesifestivaler, med Nordisk poesifestival som eksempel, har en overvekt av tekstsentrerte diktopplesninger, men blander samtidig inn performanceorienterte opplesningsformer. I analysene i dette kapitlet har vi utviklet en forståelse av hva en tekstsentrert diktopplesning innebærer. Ved å rette et konsentrert, tekstanalytisk blikk på Silkebergs diktopplesninger har vi vist at diktopplesningene ikke er fristilt fra diktene

hun leser. Til det er hun for lojal mot mange av de skriftlige diktens virkemidler. Men analysen viser at hun gjør diktopplesningen til en kunstform som står parallelt med de skriftlige diktene, som en realisering av et møte mellom de skriftlige diktene og hennes stemme og kropp. Kroppen som et formidlingsmedium er ikke satt i et performativt spill på samme måte som stemmen. Silkebergs kropp er under opplesningen statisk og stillestående, og framstår først og fremst som en beholder – et medium som rommer stemmen. Dette er ikke en kvalitetsvurdering av Silkebergs bruk og ikke-bruk av kroppen under opplesningen. Snarere bekrefter og forsterker det stemmens og det skriftlige diktets status i opplesningen. Silkeberg aktiverer altså i liten grad kroppen under opplesningen. Opplesningen reflekterer et ønske om å nøytralisere denne mest mulig, i motsetning til hva for eksempel Bergdahl gjør, slik at det er stemmen som medium som formidler det skriftlige diktet. I tillegg viser analysen at Silkebergs stemme er så nærværende og dominerende som det primære medium at diktopplesningene også er fristilt fra den begivenheten de er en del av. Det vil si at Silkebergs opplesninger ikke er stedsspesifikke på samme måte som andre former for diktopplesning vil være, eller som den type stedsspesifisitet som vi kan finne spor av i undersøkelser av publikums opplevelse av diktopplesningene på poesifestivalen. Dette er i stor grad gjeldende for alle opplesninger som har funnet sted på Nordisk poesifest under Nordisk poesifestival. De er diktopplesninger på poesifestival, men de er ikke sterkt bundet til stedet og begivenheten.

I så måte er konvensjonelle typologier om forholdet mellom institusjonelle rammer og diktopplesninger, som dem vi finner utviklet hos Middleton, utfordret, og de er i ferd med å gå i oppløsning, som en følge av den praksis man finner ved poesifestivalen. Dette er i seg selv ikke overraskende, da også mer etablerte steder for diktopplesninger vil søke en aktualitet og en variasjon i sjangrer, tematikk, alder, kjønn og type opplesninger. Derimot tilsier denne variasjonen at de institusjonelle rammene – hvem som arrangerer diktopplesninger – i mindre grad enn hva for eksempel Middleton legger til grunn, er av betydning for den type diktopplesning som tilbys.

Om vi legger til grunn opplesningene på Nordisk poesifest i 2020, er alle disse institusjonelt organiserte (Middletons kategori 1). Noen av opplesningene er mer eksperimenterende (Middletons kategori 3). Dette gjelder for eksempel opplesningen til Bergdahl, der visse aspekter ved opplesningen gir assosiasjoner til «poetry slam». Således aktualiserer Bergdahl både kategori 3 og 4 hos Middleton. Rett nok har vi her ikke å gjøre med en politisk kontekst for diktopplesningen, men mange av diktopplesningene aktualiserer det politiske også eksplisitt. I tillegg kan vi nevne at noen av oppleserne på poesifestivalen blander en digital diktopplesning med en stedbunden form. Under festivalen i 2020 ble poetene Johannes Heldén og Ottar Ormstad invitert nettopp fordi de arbeider i et skjæringspunkt mellom digital og ikke-digital poesi, der særlig Heldéns opplesning demonstrerte betydningen av poetens nærvær, og den kan betraktes som den typen som faller innunder Middletons tredje kategori. Mens det poetiske verket *Astroekologi* ble spilt av på en stor skjerm med tilhørende kraftige høyttalere, satt Heldén nesten usynlig på en stol og leste, med en stemme som var analogt medialisert og som minnet om betydningen av opplesning, stemme, materialitet og kropp, også når digital poesi skal vises fram. Dette tilsier selvsagt at sted og arrangør er med på å legge rammene for diktopplesningene, samt for hva slags fellesskap publikum og poeter kan oppleve, men at det innenfor disse rammene også er et stort mangfold av poesi og diktopplesningsformer. Variasjoner som disse er alltid primært avhengig av hvilke poeter som inviteres til å lese på et arrangement. Måten poeter leser på, er blant annet betinget av hva slags poesi de leser. Derfor er det rimelig å si at Nordisk poesifestival fortsatt vil ha en overvekt av tekstsentrerte diktopplesninger, der brudd med slike opplesningsformer må anses som unntak, og da muligens også som det som til nå framstår som eksotiske unntak. Dominansen av diktopplesninger av godt etablerte poeter som er «kvalitetssikret» av festivalens faglige råd, innebærer at disse diktopplesningene til en viss grad må tilnærmes annerledes enn hva som er tilfellet for slampoesi og diktopplesninger på kafeer, som vi nå skal bevege oss over til.

## Kapitel 3

# Digtoplæsning på Løve's Bog- og VinCafé

Af Louise Mønster

Løve's Bog- og VinCafé (herefter Løve's) ligger i Nørregade 32 i Aarhus. Det er et livligt sted på kanten af midtbyens latinerkvarter, hvor biler og busser kører forbi i en lind strøm, mens cyklister og gående forsøger at navigere sikkert igennem trafikken. Fortovet er forholdsvis smalt. Der er kun plads til en enkelt bænk og et par vintønder tæt op ad vinduesrudderne, hvilket dog giver rygere og andre et sted at sidde og stille deres glas, når de søger udenfor. Øverst på caféens facade er der en plade med en tegning af et løvehoved, der fungerer som stedets vartegn, og hvor der med store, brune bogstaver står Løve's Bog- og VinCafé. Nedenunder er der to glaspartier og en glasdør i midten. Når man åbner døren, træder man direkte ind i caféens hovedrum. Herefter følger en bar, langs hvilken man kan gå ned til caféens andet lokale, som er mindre og mørkere.

Caféens hovedrum er ca. 60-70 m<sup>2</sup> stort, og foruden dets glasfacade, der vender ud mod gaden, er det kendetegnet ved, at dets sidevægge er beklædt med bøger, som man kan købe. På den venstre side er der fem store specialbyggede reoler, på den højre er der kun tre, idet der længst nede mod baren også er skabt plads til en tavle med oplysninger om stedets udbud af mad og drikke. Baren udgør den fjerde side i hovedrummet, og på reolerne under bardisken står der bøger, der er til låns, mens man opholder sig i caféen. Låneeksemplarerne indeholder en del børnebøger og er placeret i en højde, så de mindste kan nå dem. Fra baren kan man gå videre til stedets baglokale, som er uden vinduer og derfor fremstår mere aflukket og dunkelt. Her er det ikke bøger, men vin, der står på reolerne, og caféens dobbelte karakter af bog- og vincafé manifesteres således tydeligt i indretningen. Begge steder er møblementet gammelt og består af træborde og -stole i forskellige størrelser og former, ligesom en sofa er placeret oppe

langs et af de store vinduer ud mod gaden. Det tilfører caféen et præg af uformel hjemlighed, og sammen med den øvrige indretning signaleres der, at caféen er åben for mennesker i alle aldre. Denne åbenhed er dog ikke det samme, som at caféen henvender sig lige meget til alle grupper i befolkningen. Caféen har en profil, som gør, at den må formodes især at appellere til folk, der har passion for litteratur og vin. Og ikke mindst for det førstnævnte.

Ligesom ordet »bog« står før ordet »vin« i caféens navn, og ligesom bøgerne har plads i hovedrummet, mens vinen er placeret i det mindste, bagerste lokale, er det stedets karakter af bogcafé og boghandel, som er mest iøjnefaldende – og dét en boghandel af en særlig slags. Når man kigger på de kategorier af bøger, der er repræsenteret på hylderne, opdager man nemlig hurtigt, at de afviger fra udvalget i almindelige bogkæder som fx Bog & idé. Det er ikke kogebøger, gør det selv-bøger, krimier og kendtes biografier, der er flest af. Tværtimod er der et stort udvalg af skønlitteratur og kategorier som litteraturhistorie, skuespil, filosofi, kultur og samfund, religion, eventyr samt digte. Især lægger man mærke til repræsentationen af eventyr og digte, som fylder mere end hos de fleste boghandlere. Stedet har tydeligvis sin egen litterære profil; det er en nicheboghandel af humanistisk tilsnit, hvis udvalg spejler såvel os grundlæggeren af Løve's som den historie, der gennem årene er bygget op omkring stedet som et mangesidigt skønlitterært mødested.

Som man kan læse på [loeves.dk](http://loeves.dk), går drømmen om Løve's tilbage til 2004, hvor stedets indehaver, Kenny Jess Brandt, der er uddannet idéhistoriker og selv er forfatter, for første gang fik idéen til en bogcafé. Denne realiserede han på Vesterbro i København, som blev hjembyen for hans første bogcafé fra november 2008 til udgangen af 2011. I mellemtiden var han flyttet tilbage til Aarhus og åbnede derfor Løve's Bog- og VinCafé i Nørregade, hvor caféen har ligget siden 2010. Samme år etablerede Brandt et antikvariat, og efterfølgende er det også blevet til Løvens Forlag (i 2011) og en vincafé (i 2013). De ligger alle inden for få hundrede meters afstand af hinanden og har karakter af en slags søskendevirksomheder. Med en sigende metaforik præsenteres vincaféen på hjemmesiden som

bogcaféens lillebror.<sup>16</sup> Hermed spilles der på, at navnet Løve refererer til storebroren Jonatan Løve i *Brødrene Løvehjerte* af Astrid Lindgren, og Brandts kærlighed til dette værk – som man ligeledes kan læse om på hjemmesiden – tilbyder således en forklaringsnøgle til, hvorfor eventyr-genren er så markant repræsenteret i bogudvalget. Tilsvarende afspejler den relativt store plads, som digtsamlinger er tildelt, at poesi er en genre, der trives særdeles godt på Løve's.

Når man kigger nærmere på udvalget af digte, bemærker man, at det ikke blot tæller en bredspektret gruppe af lyrikere, der er udkommet på et veletableret forlag som Gyldendal – det gælder fx Inger Christensen, Yahya Hassan, Mette Moestrup, Ursula Andkjær Olsen, Marianne Larsen, Simon Grotrian, Pablo Llambías, Christina Hagen og Thomas Boberg – men at der også er en del værker af digtere, der ikke i samme grad er kanoniserede, herunder fx Poul Lynggaard Damgaard, Julie Mendel, Cindy Lynn Brown, Veronika Katinka Martzen og Jeppe Madsen, hvis bøger er udkommet på blandt andet PrintXpress, Hagla, Spring, Gladiator, Basilisk og Vild Maskine. Desuden er der internationale navne som portugisiske Fernando Pessoa, engelske Edgar Allan Poe og islandske Gerður Kristný. Det er på alle måder en inklusiv og rig bogbeholdning, som markerer, at der er plads til både kendte og mindre kendte forfattere. Ikke kun mængden af digtsamlinger, men også udvalget af værker går imod den generelle tendens til bestsellerisme på nutidens bogmarked, hvor de fysiske boghandlere er trængte, og antallet af dem er kraftigt reduceret igennem de seneste år (Handesten, 2018, s. 110 ff.). Løve's er en specialboghandler, der insisterer på at række ud mod de små forlag og den litterære undergrund, og en inklusiv tilgang til poesi og til poesiens udøvere kendetegner ligeledes de poetiske arrangementer på Løve's, som vi skal se nærmere på i dette kapitel.

---

16 Man kan også lægge mærke til, at hjemmesiden opererer med kategorierne bogcaféen og vincaféen, hvor bogcaféen leder frem til Løve's Bog- og VinCafé, mens vincaféen fører til Vincaféen. Det understøtter, at den førstnævntes karakter af bogcafé er højere prioriteret end dens status af vincafé.

På hjemmesiden står der: »Vi er både en boghandel, som sælger nye bøger, en café med mad og drikke, en vinbar, der har 75 forskellige, egen importerede vine fra hele Verden, og et kultursted med masser livearrangementer i form af oplæsninger, foredrag, litteraturfestivaler og poesievents [sic]«. Løve's præsenterer sig hermed som et flersidigt sted, hvor der afvikles en lang række arrangementer med relation til især litteratur og poesi, og man kan da også lægge mærke til, at Lars Handesten i *Litteraturen rundt: Aktører i det litterære felt* (2018) netop nævner Løve's som et eksempel på, hvordan nogle af de fysiske boghandlere er blevet del af den subkulturelle eventkultur omkring bogen (ibid., s. 114). De tager med andre ord del i den samtidige udvikling, der som beskrevet i kapitel 1 er gået i retning af øget oplevelsesøkonomi og begivenhedskultur (Knudsen & Jerne, 2019, s. 170 f.). Det ses også, når man går stedets arrangementskalender igennem. Til de faste arrangementer hører Løve's Bogklub, Åben Poetisk Scene, Y Aarhus Poetry Club og Åben Vinsmagning. Ligesom caféens navngivning og indretning signalerer, at bogdelen står over vindelen, er det de litterære arrangementer, der er rigest repræsenteret. Mens vinsmagning afholdes første lørdag i måneden, er der månedligt fire faste litterære arrangementer, idet bogklubben mødes den anden tirsdag, Y Aarhus Poetry Club afholder sit arrangement den tredje onsdag, og Åben Poetisk Scene afvikles den anden og fjerde onsdag i måneden.

Hertil kommer, at Løve's lægger hus til en tilbagevendende litteraturfestival i form af Løve's Litterære Dage, som afholdes hvert efterår. Denne festival kan på ingen måde måle sig i omfang med Nordisk poesifestival, men i lighed med denne byder den på en række prominente navne. I 2019 gik festivalen over to dage, den 8. og 9. november, og på programmet var forfattere som Iben Mondrup, Caspar Eric, Ingvild Lothe, P-B Halberg, Mona Høvring, Dennis Gade Kofod, Thomas Korsgaard og Christina Hesselholdt. Desuden arrangeres der løbende litterære begivenheder, som kommer i stand på forskellige initiativer. I efteråret 2019 omfattede det blandt andet oplæsning og bogsigning ved Hanne Højgaard Viemose, en workshop om digte og sange, udgivelsesreceptioner for Brandts kriminalroman *Detektivbureauet Jastrau: Mysteriet om de fire knægte*, som er blevet til i samarbejde med

hans kone, Louise Brandt, og udgivet på Løvens Forlag, og for Ole Grønnes roman *Konkurrerende lidelser* samt to forfattersamtaler i regi af Read Nordic med islandske Hallgrímur Helgason og Dorthe Nors.

Med undtagelse af de to sidstnævnte forfattersamtaler, som kostede 50 DKK – hvis man ikke forinden havde forsynet sig med nogle af fribilletterne, som forefandtes i baren – var arrangementerne gratis. Når det i de faste arrangementers navne såvel som i beskrivelsen af dem gentagne gange understreges, at de er *åbne* for alle, efterleves det altså også konkret. Og selvom denne åbenhed naturligvis ikke skal forveksles med, at alle i lige høj grad vil kunne opleve sig genspejlet og komme til at føle sig hjemme, har man på Løve's udstrakt mulighed for at blive del af et levende litterært miljø. Her er der i hvert fald ikke bøvvl med hverken at skulle tilmelde sig på forhånd eller have penge op af lommen.

## Caféen som et sociokulturelt mødested

Som Erling D. Holm anfører i sin diskussion af caféen og det offentlige rum, gælder det da også generelt for caféer, at de har en meget lav tærskel for, at man kan komme ind (Holm, 2006, s. 37). Men hvad er en café for et sted? Det skal vi se nærmere på nu.

Caféen har en lang tradition for at skabe rum til møder, samtaler, kulturel udveksling og sociale fællesskaber. I Steven Topiks artikel »Coffee as a Social Drug« (2009) kan man læse, at kaffedrikning sandsynligvis havde sin oprindelse blandt shadhili-sufierne i Yemen i det 13. århundrede (Topik, 2009, s. 87). Her blev kaffe sendt rundt i en fælles skål under lange natlige ritualer og brugt til at holde deltagerne vågne under deres forsøg på at opnå forbindelse med det guddommelige. Man drak således fra begyndelsen kaffe i en social sammenhæng og for at opnå koffeinens opkvikkende effekt. Siden forplantede kaffedrikningen sig til mere sekulære sammenhænge, og omkring 1500-tallet var det et udbredt fænomen på Den Arabiske Halvø, hvilket førte til dannelsen af de første kaffehuse (ibid., s. 89). Som Topik skriver:

Probably the technology of coffee-making – roasting and grinding the beans and boiling water – caused the beverage to be associated with a *site* more than almost any other commodity. The café was born in the Middle East. It was not just coincidence that in many languages the word for the site and the beverage were the same: *café* (ibid., s. 90).

Caféerne udviklede sig efterfølgende til centrale mødesteder i den muslimske kultur, der ellers ikke tilbød mange offentlige steder at samles. Som sådan blev kaffehusene også af nogle magthavere opfattet som en potentiel trussel. Fx var den osmanniske sultan Murad 4. i sin regeringstid i 1600-tallets første halvdel så bekymret over Istanbuls på daværende tidspunkt omkring 600 kaffehuse og deres potentielle subversive kraft, at han udstedte et forbud mod at drive kaffehuse og som straf for gentagne overtrædelser beordrede syndere kastet i Bosporus (ibid.). Det lykkedes dog ikke at knægte kaffekulturen, der indtil omkring midten af 1700-tallet fortsat havde sine vigtigste steder i Mellemøsten og det sydlige Asien.

Selvom det ifølge Topik var den mellemøstlige café, som lagde grunden til det offentlige rum (ibid., s. 91), er det i en europæisk og vestlig sammenhæng ofte et andet sted, historien om caféen og det offentlige rums etablering tager sit afsæt. I 1600-tallet havde øget handel nemlig spredt interessen for kaffe til det europæiske kontinent, og især historien om 1600-tallets engelske kaffehus er her kommet til at indtage en central position. Det skyldes ikke mindst Jürgen Habermas, der i *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962) fremstiller 1600-tallets engelske kaffehuse som et ideal for den herredømmefrie samtale, hvor man kunne lægge sin sociale og økonomiske position bag sig og indgå i en ligeværdig dialog. Eller rettere, så kunne mænd det, for kvinder var forment adgang til disse steder (Habermas, 2009, s. 86). Det første engelske kaffehus blev efter sigende etableret i Oxford af en græsk handelsmand i 1637 (Topik, 2009, s. 92),<sup>17</sup>

---

17 Det skal dog nævnes, at der er forskellige angivelser af det præcise tidspunkt. Ray Oldenburg og Graham Scambler anfører således, at det første engelske kaffehus åbnede i Oxford i 1650 (Scambler, 2013, s. 68; Oldenburg, 1999, s. 185).

og kaffehusene oplevede en storhedstid i perioden fra ca. 1680 til 1730 med omkring 3.000 kaffehuse i 1700-tallets første årti (Habermas, 2009, s. 85; Tjora, 2018, s. 122). Den engelske cafékultur var fra sin begyndelse tæt knyttet til academia, og Habermas beskriver, hvordan diskussionskulturen omkring litteratur og kunst spillede en central rolle for også at blive udvidet til det økonomiske og det politiske felt (Habermas, 2009, s. 86). Ifølge Habermas repræsenterede det engelske kaffehus, sammen med de franske saloner og de lærde tyske »Tischgesellschaften«, en form for institution, der var kendetegnet 1) ved selskabeligt samkvem uafhængigt af deltagernes status, 2) ved at hidtil udebatterede emner blev taget op til diskussion, og 3) ved at publikum ikke afgrænsede sig som gruppe, men principielt kunne inkludere »alle« (ibid., s. 89 ff.). Der var med andre ord – i hvert fald ideelt set – gode betingelser for etableringen af en borgerlig offentlighed i modsætning til den repræsentative offentlighed inkarneret af kirke, konge og adelighed.

Imidlertid holdt betingelserne for den offentlige diskussionskultur ikke stand igennem det historiske forløb, og i sin analyse af bevægelsen fra »det kulturræsonnerende publikum til det kulturkonsumerende publikum« (ibid., s. 239 ff.) leverer Habermas en sønderlemmende kritik af den historiske udvikling, som bevirkede, at den litterære offentlighed og det kritiske ræsonnement blev knægtet i løbet af 1800-tallet (ibid., s. 240). Herefter kommenterer han ligeledes sin egen samtids kulturforbrug, som han nok mener på ny har bevæget sig ud i et socialt felt, men nu i en afpersonaliseret, umyndiggjort, vare- og masseagtig form, hvor den samfundsmæssige forpligtelse samt det litterære og det politiske ræsonnement er gået fløjten (ibid., s. 243 ff.). I hvilken grad denne kritik er relevant i dag, vender vi tilbage til senere.<sup>18</sup>

---

18 Habermas har senere modificeret sine synspunkter fra dette kapitel. I forordet til genudgivelsen af *Strukturwandel der Öffentlichkeit* i 1990 skriver han, at han »i sin tid [havde] foretaget en alt for pessimistisk bedømmelse af modstandsevnen og frem for alt det kritiske potentiale hos et pluralistisk, indadtil meget differentieret massepublikum, som havde opgivet de kulturelle vaner, klassegrænserne havde pålagt det« (ibid., s. 25).

I kraft af sin kanoniserede status udgør Habermas et fast referencepunkt i mange senere diskussioner af caféen (se fx Holm, 2006, s. 31; Ellis, 2008, s. 161; Tjønneland, 2012, s. 67; Tjora & Scambler, 2013, s. 2; Scambler, 2013, s. 68; Tjora, 2018, s. 122). Nok er der flere af disse – som fx Eivind Tjønneland – der forholder sig skeptisk til Habermas' idealiserede fremstilling, men ikke desto mindre fremhæves caféen gennemgående for sin betydningsfulde sociale funktion. Ligesom hos Habermas, der placerede den litterære og politiske offentlighed samt byen i en mellemposition mellem privatsfæren og myndighedssfæren (ibid., s. 82), er det især caféens mulighed for at etablere alternative rum for udvekslinger, møder og fællesskaber, der vurderes positivt. Det er også tilfældet i Ray Oldenburgs *The Great Good Place* (1989), som fremstiller caféen som et afgørende »third place« ved siden af hjemmet og arbejdspladsen – et tredje sted, defineret som »The core setting of informal public life« (Oldenburg, 1999, s. 16), der på neutral grund og i en afslappet atmosfære, hvor ingen tynges af at skulle indtage rollen som vært, skaber grundlag for uformelle møder og givende samtaler (ibid., s. 22 f.). Det er steder, som generelt har haft gode vilkår i europæisk kultur, mens de er blevet underprioriteret i amerikansk byplanlægning, der har vægtet parcelhuskvartererne og de individuelle hjem frem for bykernen. Oldenburg kommer ind på, hvordan tredjesteder trives bedst i byerne, hvor kvartererne er sammensatte og beboernes forskellighed så tilpas tiltrækkende, at det er mere attraktivt at bevæge sig ud på caféerne end at blive hjemme på sofaen foran fjernsynet (ibid., s. 210). Som man fornemmer, har Oldenburg en kritisk brod vendt mod den manglende forvaltning af uformelle mødesteder i USA, og hans bog kan ses som et agitationsskrift for en kulturel udvikling, der skaber bedre betingelser for etableringen af tredjesteder og herigennem for øget velbefindende og større social sammenhængskraft i befolkningen.

I sin beskrivelse af tredjesteder behandler Oldenburg også den franske café og den wienske cafékultur, der stadig i dag har en ikonisk

status.<sup>19</sup> I Skandinavien har cafékulturen ikke helt så dybt- og vidtrækkende rødder som i Central- og Sydeuropa, selvom den også her går langt tilbage. Blandt andet kan man i det danske oplysningstidsskrift *Den Patriotiske Tilskuer* fra 1762 læse et indlæg, hvor udgiveren Jens S. Sneedorff efterlyser »Selskaber, hvor man kan komme og gaae, naar man vil; hvor man verken er Vert eller Giest; hvor man uden Tvang, uden Tids, Penges og Helbreds Spilde kan anvende nogle faa af de Øieblik, som man har til overs fra Forretninger; Med faa Ord: saadanne Selskaber, som dem, hvilke man paa andre Steder finder i Caffee-Husene og i de offentlige Spadseregange« (Tjønneland, 2012, s. 70). Det er en beskrivelse, som unægtelig resonerer godt med Oldenburgs langt senere advokeren for flere tredjesteder.

Men selvom cafékulturen i Skandinavien ikke historisk set har været blandt de mest veludviklede, så er antallet af caféer under nordlige himmelstrøg ekspanderet markant inden for de seneste årtier. Det gælder særligt i de større universitetsbyer, hvor caféerne har ændret såvel bybilledet som det sociale liv (Holm, 2006, s. 31). Her tilbyder et stadig mere varieret udbud af caféer rige muligheder for på en offentlighedspræget grund at etablere udveksling og møder mellem mennesker – eller for dem, der ønsker det, også blot til at være alene blandt andre. Som Holm kommer ind på, er det nemlig ikke altid muligheden for socialt samvær og fællesskab, der gør caféen tiltrækkende. Det kan også være det faktum, at den kan fungere som en »eremittisk hule ute i det offentlige« (ibid., s. 38). Tilsvarende redegør Ida Marie Henriksen, Tomas Moe Skjølsvold og Ingeborg Grønning for de mange forskellige formål, hvormed mennesker opsøger caféer, og i deres etnografiske studie »The Café Community« (Henriksen et al., 2013) udpeger de seks grupper af cafébesøgende. Det drejer sig om 1) takeawaybesøgende, der hurtigt skal have et koffeinfix, 2) stamgæster, der i nogen grad opfatter caféen som et andet hjem, 3) folk, som bruger caféen som arbejdssted, og

---

19 I Wiens tilfælde endda i en sådan grad, at den mere end 300 år gamle cafékultur siden 2011 har været på UNESCO's immaterielle verdensarvsliste, mens det endnu ikke er lykkedes for den franske café- og bistrokultur at opnå samme status. Når et fænomen kommer på UNESCO's verdensarvsliste, bliver det naturligvis også en måde, hvorpå fx en by kan være med til at brande sig i den globale oplevelsesøkonomi.

4) mennesker, som kommer for at være alene, mens 5) andre ønsker at være sociale, og 6) endelig er der mødre med babyer, som mødes med andre mødre. Caféeer udfylder utvivlsomt en flerhed af funktioner og skaber rammer for mange forskellige former for aktiviteter, der ikke kun finder sted i fællesskaber, men også i ensomhed.<sup>20</sup>

Til dette billede af caféernes flersidige funktionalitet hører, at der er mange typer af caféer med hver deres særpræg og derfor også med appel til divergerende segmenter af besøgende. I artiklen »Cafés, Third Places, and the Enabling Sector of Civil Society« (Scambler, 2013) opererer Graham Scambler med ni forskellige slags caféer, der går fra de socialt lavt rangerende og billige *caffs* til de mest specialiserede og eksklusive caféer, og fra de store internationale cafékæder til de små, uafhængige, ofte familiedrevne caféer (Scambler, 2013, s. 76 ff.). Typologien omfatter også bogcaféen, som er særlig interessant i forhold til vores undersøgelse af Løve's. I Danmark er bogcaféens opkomst forbundet til perioden omkring 1970, som var en blomstringstid for forskellige alternativbevægelser, små forlag og bogcaféer (Hertel, 1999, s. 22). Mens bogcaféerne oprindeligt var tilknyttet venstrefløjen, er nutidens bogcaféer som oftest ikke partipolitisk vinklede, men danner i bredere forstand et samlingssted for litterært interesserede og studerende.

Den historiske forbindelse mellem caféen og bogen rækker imidlertid langt dybere end bogcaféernes opståen. Som Habermas fremførte, var kunst og litteratur et centralt emne for debat allerede i det tidlige engelske kaffehus, og kongenialt hermed nævner Oldenburg, at man i perioden fra 1650 til 1850 ofte omtalte kaffehuset som »the Penny University« med reference til, at det var »the price of admission to its store of literary and intellectual flavors« (Oldenburg, 1999, s. 185). I sit kapitel om den franske café kommenterer Oldenburg endvidere, at caféen ikke blot er et yndet sted at skrive breve – i dag vil man nok snarere sige e-mails – men også et sted, hvor der skrives bøger, for ikke at sige, at caféerne længe har

---

20 Tjora nævner dog, at undersøgelser af cafégængere peger på, at mange af dem, der sidder alene på en café, stadig oplever, at de deltager i en slags »subtilt fællesskab«, der er knyttet til tid og sted og har at gøre med »en form for årvåkenhed overfor hverandre« (Tjora, 2018, s. 127).

appelleret til studerende, der samles for at diskutere og læse (ibid., s. 156). Ligesom det er velbeskrevet, at forfattere som Daniel Defoe, John Dryden og Alexander Pope i slutningen af 1600-tallet og begyndelsen af 1700-tallet brugte de engelske kaffehuse som arbejdssteder (Topik, 2009, s. 92), er der en næsten legendarisk forbindelse mellem den franske café, forfatterne og de intellektuelle. Her er det ikke alene symbolistiske digtere som Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud og Stéphane Mallarmé, der er kendt for at have frekventeret Paris' caféer i slutningen af 1800-tallet; et sted som Café de Flore, der åbnede i 1880'erne, blev også et sagnomspundet tilholdssted for Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir og Albert Camus i 1940'erne og 1950'erne. Tilsvarende har de wienske caféer været yndede samlingssteder for en lang række kunstnere og forfattere. Det gælder blandt andet i perioden omkring år 1900, hvor byen husede i nærheden af 600 caféer, og Peter Altenberg, Alfred Polgar og Egon Friedell indgik i gruppen af de såkaldte kaffehuslitterater, der brugte caféerne som inspirations- og skrivesteder (Portenkirchner, 1999, s. 33). Også i Skandinavien kan man finde eksempler på intellektuelle og kunstneres tilhørsforhold til bestemte cafémiljøer. Fx nævner Tjora Kristiania-bohemen i slutningen af 1800-tallet, hvor blandt andet Hans Jæger, Arne Garborg, Christian Krohg, Jonas Lie, Oda Lasson og Edvard Munch frekventerede Grand Café og Theatercaféen i Oslo (Tjora, 2018, s. 123).

Kaffe går som bekendt godt i spænd med intellektuelt arbejde, og den nære kobling mellem caféen og litteraturen er da også kun blevet understreget i de seneste år, hvor den markante vækst i antallet af caféer har inkluderet flere bogcaféer, der i selve deres anlæg inkarnerer denne relation. Springer vi således fra fortidens London, Paris, Wien og Oslo til nutidens Aarhus, ser vi, at Løve's i 2019 har fået følgeskab af to nye bogcaféer, nemlig Byens Bogcafé i Borggade og Filo Bogcafé i Jægergårdsgade. Endvidere er der stadig Spartakus Bogcafé i Studsgade, der blev stiftet af kommunistiske studenter den 1. maj 1975 og dermed vidner om enkelte af de tidlige bogcaféers fortsatte eksistens. Når Scambler anfører »Talks, debates, poetry readings, and music of every caste and description have homes in cafés. Each attracts its connoisseurs and devotees« (Scambler,

2013, s. 80), er det en beskrivelse, som er sigende for en bogcafé som Løve's. Til gengæld er det mere tvivlsomt, om han rammer præcist, når han anfører, at mennesker opsøger sådanne aktivitetsformer på caféerne, fordi de søger underholdning. Som vi kommer ind på senere, synes der også at være kunstneriske, eksistentielle og sociale faktorer i spil.

Den generelle stigning i antallet af caféer såvel som den mere specifikke forøgelse af bogcaféer og arrangementer, hvor litteratur kan diskuteres og opleves live, står som nævnt i sammenhæng med et kulturliv, der har bevæget sig i retning af oplevelsesøkonomi og begivenhedskultur. Det ser man klart i en universitetsby som Aarhus, hvor der er en rig litterær kultur, som også indbefatter arrangementer afholdt på blandt andet Hovedbiblioteket på Dokk1, Godsbanen, Boghandleren Kristian F. Møller, caféen Fairbar, HAPS – Hele Aarhus' Poetry Slam samt litteraturfestivaler som LiteratureXchange og Vild med ORD. Løve's udbud af litterære events er altså blot én blandt mange muligheder for at opleve litteratur sammen med andre. Kristine Samson fremhæver, at det er et generelt karakteristikum for det 21. århundredes bykultur, at kulturbegivenheder, festivaler og urbane fællesskaber har fået en ny og større rolle. Med reference til sociologen John Pløger taler hun om »eventbyen«, der er kendetegnet ved en nærværskultur, som »kræver en aktiv deltagelse af mennesker, der deltager med deres erfaring eller med deres kropslige sansning« (Samson, 2019, s. 114). Desuden pointerer hun, hvordan den urbane deltagerkultur afføder et nyt offentlighedsbegreb, som ikke primært handler om møder og dialoger mellem forskellige samfundslag og heller ikke om brydninger mellem holdninger, men snarere ser byens rum »som interesseret styrede aktører, der forhandler dels retten til at være medproducenter af byens udviklingsprocesser, dels retten til at tage ejerskab og dermed også ejendomsret til de rumligheder og de sociokulturelle fællesskaber, der skabes i løbet af byomdannelsen« (ibid., s. 114 f.).

I den udstrækning man kan opfatte en café som Løve's som et offentligt rum, kan stedets aktiviteter tilsvarende forstås som måder at forhandle byrummet på. De kan ses som manifestationer af, hvilke former for begivenheder man på dette sted opfatter som værdifulde, og hvilke typer af

fællesskaber man gerne vil være med til at styrke. Ved ikke blot at være en almindelig café, men tilbyde et varieret udbud af litterære arrangementer understøtter Løve's en nærværskultur, hvor de besøgende får anledning til at møde forfattere, andre skrivende og læsende samt opleve litteratur live. Desuden rækker mange af arrangementerne ud mod publikum og animerer til, at de bidrager aktivt. Som vi kommer nærmere ind på senere, er deltagerinddragelsen generelt stor, og herigennem synes der at være mulighed for dannelsen af fællesskaber, som ikke kun er specifikt knyttet til caféen som et stedsfællesskab (Tjora, 2018, s. 129) og heller ikke blot til selve den æstetiske oplevelse (Tygstrup et al., 2017, s. 10 f.). Der er ligeledes gode vilkår for fællesskaber af mere dybtgående og identitetsmæssig betydning (Danielsen, 2006, s. 113). I det følgende skal vi forsøge at blive klogere på de poetiske begivenheder på Løve's såvel som på den betydning, de har for de optrædende og publikum.

## Faste poesiarrangementer på Løve's

Løve's danner som nævnt fast tilhørssted for to forskellige poesiarrangementer, nemlig Y Aarhus Poetry Club og Åben Poetisk Scene, der for førstnævntes vedkommende afholdes den tredje onsdag i hver måned, mens det sidstnævnte arrangement løber af stablen den anden og fjerde onsdag. Onsdag er med andre ord poesiens dag på Løve's, og for begge begivenheder gælder, at de foregår fra kl. 19.30 og et par timer frem. Desuden er de åbne for alle, der har lyst til at være med, hvad enten det er som optrædende eller som publikum. Denne åbenhed er tydeligt markeret i præsentationen af arrangementerne på Løve's hjemmeside. Om Åben Poetisk Scene står der:

Åben Poetisk Scene er som navnet antyder en åben scene, hvor kreative ordgøglere, kvistværrelsespoeter – eller kort sagt: skrivende af alle slags! – kan komme og prøve deres ting af, få dem ud over scenen, op fra skrivebordskuffen og fremført for et publikum. Og nysgerrige kan komme og få sig en god oplevelse som publikum.

Tilsvarende lyder det om Y Aarhus Poetry Club, at det »er en klub for poeter, musikere, historiefortællere, dansere og mange andre poetiske folk [...] kig forbi og læs dine digte op!«. Samtidig med at begge arrangementer fremhæver deres åbenhed såvel som bredden i det materiale, man kan byde ind med, er der dog en forskel deri, at det på Åben Poetisk Scene drejer sig om skriverier af alle slags, mens Y Aarhus Poetry Club har en endnu mere inklusiv forestilling om det poetiske, som ligeledes omfatter udtryk inden for andre kunstarter end litteratur. Kendetegnende for klubbens arrangementer er da også, at der foruden poesioplæsning altid er musikalske indslag.

En anden forskel, som man aner i arrangementernes navne, er, at det ene er internationalt anlagt og primært foregår på engelsk, mens det andets ramme er dansk. Selvom arrangementerne er fælles om at tiltrække mennesker, som har en kunstnerisk interesse og i særlig grad er optaget af poesi, kommer de deltagende således fra lidt forskellige kulturelle baggrunde. Det bidrager til henholdsvis en mere international og en overvejende dansk atmosfære. De forskellige måder, hvorpå arrangementerne er tonet, relaterer sig desuden til, hvordan de er kommet i stand, og hvem der står for dem. I det følgende vil vi derfor beskrive arrangementernes koncept og overordnede karakter under inddragelse af samtaler, vi har haft med deres respektive arrangører og værter.<sup>21</sup>

Vi begynder med Y Aarhus Poetry Club, hvor vi har talt med Line Hassall Thomsen, der er initiativtager til og vært for klubben. Thomsen fortæller, at klubbens internationale profil skyldes, at den har rødder i London, hvor hun boede i en årrække og var med til at starte klubben Y Tuesday Poetry Club. Efter at hun i 2008 var kommet tilbage til Danmark, savnede hun et lignende sted og etablerede derfor en aarhusiansk søsterklub. Denne levede i sine første år et lidt omflakkende liv på forskellige caféer og spisesteder i byen, men fandt siden sit faste tilhørssted på Løve's. I begyndelsen var

---

21 Samtalen med Åben Poetisk Scenes arrangør, Tomas Dalgaard, foregik onsdag den 28. august 2019, mens samtalen med Y Aarhus Poetry Clubs arrangør, Line Hassall Thomsen, fandt sted onsdag den 18. september 2019. Begge samtaler foregik på Løve's.

Thomsen klubbens eneste arrangør, men efter at have fået børn fik hun brug for en medvært. Det har i en del år været englænderen James Jefferys, som ofte byder ind med musikalske indslag og ikke sjældent sammen med Thomsens mand, musikeren John Hassall. Klubbens internationale præg viser sig desuden ved, at det primære sprog til arrangementerne er engelsk. Det betyder ikke, at man ikke er velkommen til at læse tekster op på dansk eller andre sprog – og det er der også enkelte, der gør – men værterne selv taler engelsk, og det gør de fleste af de optrædende ligeledes.

For arrangementerne i regi af både Y Aarhus Poetry Club og Åben Poetisk Scene gælder det, at man henvender sig til værterne, hvis man gerne vil optræde, og derpå styrer disse aftenens gang. Thomsen nævner, at de til Y Aarhus Poetry Club gør meget ud af at sammensætte et varieret program, og at det er en kunst at få det til at balancere, så der kommer en passende variation i indslagene. I forsøget på at sikre dette prikker hun og Jefferys sommetider til folk, ligesom de bruger deres eget netværk til at få forfattere og musikere til stedet. Der er en del faste deltagere i arrangementerne, men også flere, som kommer i en periode for så at være fraværende i et stykke tid og siden dukke op igen. Det peger på, at fællesskabet omkring klubben har ret fleksible rammer. Antallet af optrædende varierer også. Thomsen nævner, at der kan være mellem 5 og 15, ligesom der er forskel på, hvor mange publikummer der kommer.

Hvert arrangement i regi af Y Aarhus Poetry Club har et hovedtema, som annonceres forud for dets afholdelse. I efteråret 2019 var det »Postcards«, »The Book«, »Protest« og »Absurdity«. Som et fast indslag er der desuden en udfordring til publikum om at opfinde et ord for et forhold, der ikke i forvejen eksisterer et begreb for. En seddel med overskriften »We need a word for ...« sendes således rundt, og aftenen ender med, at publikum i kraft af deres bifalds størrelse tilkendegiver, hvilket ord der skal vinde konkurrencen. Efterfølgende lægges der et opslag ud på gruppens Facebook-side, hvor man kan se både vinderordet og de øvrige forslag. Thomsen fortæller, at hun tidligt opdagede fordelene ved at benytte Facebook til at reklamere for klubbens events, og dens Facebook-gruppe, der aktuelt omfatter mere end 550 medlemmer, har således eksisteret siden april 2008.

I tidens løb har klubben afprøvet mange forskellige koncepter. Et gennemgående træk ved dem har dog været, at de har sigtet mod at skabe deltagerinddragelse. Det er essentielt for værterne, at alle er med på den ene eller anden måde. Nogle gange har de delagtiggjort de fremmødte ved at tilskynde dem til at skrive et digt eller brygge videre på en fælles historie eller, som det var tilfældet en af de gange, vi var til stede, ved at uddele et postkort til alle ved arrangementets begyndelse og opfordre dem til at skrive en lille hilsen eller nogle yndlingsord, hvorefter man ved aftenens afslutning får et postkort fra en ukendt anden. Thomsen fortæller, at hun ideelt set ønsker at kende navnene på alle fremmødte, og at hun nogle gange hilser på hver enkelt:

Det er meget vigtigt, at det føles som en stue. Et virkeligt fællesskab. Det er ikke sådan en scene, hvor dem, der optræder, er bedre eller ringere en nogen andre. Men at vi alle er lige, og at vi deler det her. Det er også min måde at skabe verdensfred og respekt imellem mennesker. En tro på, at vi allesammen har noget at sige, og at vi allesammen har fem minutter, hvor vi kan åbne vores hjerter. Det har vi ikke så meget tid til i løbet af hverdagen ellers.

Thomsen beretter desuden, at klubben initialt blev til som et modspil til den mere højtidelige tradition for poesioplæsning, som hun oplevede herskede i Danmark, da hun kom tilbage efter at have boet 10 år i London: »Det var meget vigtigt, at vi skulle have en uprætentiøs scene, hvor den oplæsende ikke blev sat op på en piedestal, og hvor man gerne måtte drikke øl og larme lidt imens«. Som vi har beskrevet mere generelt i kapitel 1 med reference til forholdet mellem en tekstcentreret og en performerorienteret oplæsningskultur, udvikler såvel oplæsningsformer som arrangementer sig ofte i et produktivt modspil til hinanden.

Derudover var det en personlig motivation for Thomsen at skrive noget nyt til hver gang, hvilket lige siden har været et dogme for hende. Hun fortæller historien om, hvordan hun i en exceptionelt ung alder – allerede som 13-årig – fik udgivet en digtsamling, og hvor meget det styrkede

hendes identitet, at der var nogen, der fik øje på hende og hjalp hende frem. Derfor er hun også særlig opmærksom på de mere stille typer blandt publikum og gør en ekstra indsats for at animere unge piger til at byde ind. Hun beretter, at hun selv har lært meget ved at optræde, og at det har gjort, at hun har turdet træde frem, åbne sig og være sårbar. Samtidig med at hun laver mange andre ting, betoner hun således, at hendes engagement i Y Aarhus Poetry Club er en hjørnesten i hendes tilværelse: »Det her er vigtigt. Ligeegyldigt hvad jeg gør resten af mit liv, så tror jeg, at jeg altid vil finde en eller anden scene, et eller andet sted, en eller anden klub, hvor vi deler noget«.

Thomsen opfatter klubben som et tiltrængt alternativ til vores nutidige verden, som på mange måder forekommer hende dystre. Hun beskriver et vellykket arrangement som et, der ikke alene byder på god kunst, og hvor man bliver inspireret, men hvor man også føler sig mindre alene, stærkere og mere håbefulde, når man går derfra. Hun omtaler sig selv som en idealist, der gerne vil gøre verden bedre, og foruden at have kunstneriske ambitioner på vegne af Y Aarhus Poetry Club er det en central bestræbelse for hende at skabe et mødested for mennesker. Således fremhæver hun, at fællesskaber er enormt vigtige. Hun ønsker at efterlade verden med »varme fællesskaber«, hvor man deler ting med hinanden. »Det her skal gerne være en modsætning [...] Du føler et fællesskab, du føler et håb, og måske husker du også at lege lidt«, siger hun. Opfattelsen af poesi som noget kedeligt, man skal sidde derhjemme og læse alene, vil hun gerne lave om på. »Rigtig poesi skal være levende. Den skal være vedrørende og betyde noget lige nu og ikke bare for 100 år siden«. I samme forbindelse betoner hun vigtigheden af, at man møder frem til en aften for reelt at få en forståelse af, hvad der foregår: »Man skal gerne lugte det, høre det, mærke sveden, der drypper, og dele luften i lokalet«. Selve stemningen og atmosfæren til arrangementerne er med andre ord afgørende.

Vender vi os nu mod Åben Poetisk Scene, der er arrangeret af Poetklub Århus, er der en parallel historie om, at også dette arrangement i begyndelsen løb af stablen på andre caféer i Aarhus for siden at få sit faste tilholdssted på Løve's. Tomas Dalgaard, der aktuelt er formand for

Poetklub Århus og vært for arrangementerne, beskriver arrangementets tilknytning til caféen som et godt match. Ligesom det var tilfældet for værterne for Y Aarhus Poetry Club, spiller Dalgaard en central rolle for afholdelsen af Åben Poetisk Scene. Han er den person, man henvender sig til, når man ønsker at læse op, og alt efter hvor mange det drejer sig om på en aften, inddeler han tiden og styrer den undervejs. Normalt varer arrangementet to timer og har to indlagte pauser, hvilket betyder, at der er omkring halvanden time til oplæsninger. Hvis der er noget særligt at fejre – fx udgivelsen af en ny bog – får man lov til at indlede aftenen og får et kvarter stillet til sin rådighed. Ellers bliver det som regel 7-8 minutter til hver optrædende, da der typisk er et sted mellem 12 og 20, som læser op, og normalt 30-40 mennesker til stede, selvom også disse arrangementers deltagerantal kan variere meget.

Der er mange gengangere blandt de oplæsende, og Dalgaard fortæller, at han for norges vedkommende ved, at deres blotte fremmøde er ensbetydende med, at de vil læse op. Når han ser nye ansigter til arrangementerne, benytter han ofte lejligheden til at spørge, om de skriver og kunne have lyst til at komme på oplæsningslisten. Dalgaard er interesseret i, at så mange som muligt får chancen for at læse op, og han opfatter det som en vigtig del af sin funktion som vært at være med til at animere og inkludere nye digtere i miljøet. Derfor er det også af stor betydning for ham, at der er en afslappet og tryk atmosfære. Som han siger: »Man får ikke et meget bedre sted at debutere«. Et vellykket arrangement karakteriserer han som et, der er godt besøgt, hvor der er en stor variation i stoffet, og hvor alle har fået den tid, de har brug for. Stillet over for spørgsmålet om betydningen af det oplæstes kvalitet svarer han, at samtidig med at det er tydeligt, at der i nogle tekster er mere på færde end i andre, så er det afgørende ikke, om noget er godt eller dårligt. Det er langt vigtigere, at man er aktiv i stedet for passiv, og han betragter det som en essentiel kvalitet ved miljøet, at det reelt er åbent for alle og inkluderer både erfarne og uøvede digtere.

Overordnet set beskriver Dalgaard da også sit engagement i Åben Poetisk Scene som motiveret af en tro på idéen om at ytre sig, og ud fra et samfundsmæssigt perspektiv opfatter han det som en givende måde

at bruge en aften på. »Vores tid mangler historier«, siger han, og beskriver historier som et anker, vi har brug for, »fordi alt går så hurtigt«. Videre anfører han: »Poesi, litteratur og historier kan vække nysgerrighed, og god litteratur kan gøre ens verden større. Man kan få kendskab til et miljø, man ikke selv færdes i«, og måske kan det også bidrage til, at man bliver »et lidt bedre menneske«. Ligesom det var tilfældet for Thomsen, er det altså tydeligt, at Dalgaard opfatter Åben Poetisk Scene som et tiltrængt alternativ til meget af det, der kendetegner vores samtid i øvrigt. Dalgaard kommer desuden ind på, at det kan være en ensom affære at skrive, og at et poetisk miljø ligesom andre kunstneriske miljøer har brug for steder, hvor man kan mødes, vise sine ting og øve sig. Selv er Dalgaard aktiv i flere forskellige litterære sammenhænge, og foruden Åben Poetisk Scene laver han litteraturradio, deltager i gruppen Pop Op Poeterne og administrerer Facebook-gruppen Digte på Spring, hvor medlemmerne hver uge stilles en skriveopgave og opfordres til at indsende deres digte. Han har desuden udgivet flere digtsamlinger på mindre forlag og er et godt eksempel på, hvordan miljøet omkring Åben Poetisk Scene bæres oppe af forfattere, som ikke er blandt de mest kendte på landsplan, men til gengæld er meget engagerede i det poetiske lokalmiljø og spiller en stor rolle for de litterære aktiviteter, der udfolder sig her.

Hertil kommer, at Åben Poetisk Scene også for ham personligt udgør et vigtigt mødested og et betydningsfuldt fællesskab. Han ser frem til at skulle på Løve's hver 14. dag og omtaler det som hyggeligt og sjovt at være vært for arrangementerne. Han fortæller desuden, at han med tiden har fået en venskabelig relation til flere af de optrædende, og ligesom fællesskabet er afgørende for Thomsen, repræsenterer Åben Poetisk Scene også for Dalgaard mere end et kunstnerisk fællesskab i abstrakt forstand, hvor man er sammen om oplevelsen af en kunstnerisk begivenhed (jf. Tygstrup et al., 2017, s. 10 f.). Hvad begge værter angår, er det tydeligt, at den interesse for poesi, som udgør omdrejningspunktet for arrangementerne, også har en dybere identitetsmæssig betydning, ligesom de beretter om, at arrangementerne har skabt grundlag for dannelsen af venskaber og kærestepar.

Når vi har været til de faste litterære begivenheder på Løve's, har vi da også lagt mærke til, at de fremmødte generelt agerer meget socialt. I modsætning til både Nordisk poesifestival og en række af caféens kunstnerisk mere højprofilerede arrangementer som fx Løve's Litterære Dage, hvor kendte forfattere er inviteret til at læse op, er grænserne mellem at være optrædende og publikum anderledes slørede i regi af såvel Y Aarhus Poetry Club som Åben Poetisk Scene. Her er der ikke få oplæsere og mange publikummer, men snarere en flydende gruppe af deltagere, hvoraf en stor del igennem aftenens forløb skifter mellem at indtage rollerne som henholdsvis optrædende og publikum. Desuden bemærker man en forpligtelse over for det samlede arrangement, som blandt andet viser sig ved, at de optrædende kun sjældent forlader caféen, lige efter at de har været på. I stedet bevæger de sig tilbage på deres pladser og bidrager også efterfølgende til skabelsen af en hyggelig aften, hvor alle kan regne med, at der er et publikum – selv hvis man kommer på som den sidste i oplæsningsrækken.

Værterne har afgørende betydning såvel for afviklingen af de respektive aftener som for miljøet omkring oplæsningsarrangementerne mere generelt. Thomsen og Dalgaard inkarnerer på en meget troværdig måde deres roller, idet de selv er digtere og ligeledes på et personligt plan er drevet af et ønske om at skabe poetisk funderede fællesskaber, der kan udgøre et modtræk til den tid og det samfund, vi befinder os i. En central opgave, der knytter sig til værtsfunktionen, er på én gang at fastholde velkendte deltagere og at animere nye til at indgå i miljøerne. Begge fremhæver vigtigheden af at inkludere de fremmødte i arrangementerne og give flest muligt lejlighed til at læse op, hvilket flugter med Birgit Erikssons beskrivelse af, hvordan deltagelse er et udbredt ideal i nutidens kulturelle sfære (Eriksson, 2019, s. 197). Og dét vel at mærke en form for deltagelse, der ikke nødvendigvis handler om indflydelse, »men om at høre til, om fællesskab og om social identitet« (ibid., s. 199). Selvom der, som vi kommer ind på senere, også kan siges at være nogle kulturpolitiske agendaer knyttet til arrangementerne, så er den form for deltagelse, de lægger op til, ikke primært forbundet til en politisk,

vertikal forståelse af deltagelsesbegrebet, der fokuserer på rettigheder, men derimod til en horisontal socialitet, hvor identitetsdiskursen er i fokus (ibid., s. 208). Poesiklubberne på Løve's har først og fremmest til at hensigt at skabe et miljø og et fællesskab omkring poesi, som alle, der ønsker det, kan blive en del af.

## En oplæsningsaften på Åben Poetisk Scene

I perioden fra maj 2019 til februar 2020 har vi fulgt de arrangementer, der på Løve's er blevet afholdt i regi af Y Aarhus Poetry Club og Åben Poetisk Scene. Det har vi gjort dels via tilstedeværelse til flere arrangementer, hvor vi har observeret og i nogle tilfælde via videokamera optaget aftenens oplæsninger, dels ved at holde øje med den dokumentation af arrangementerne, som arrangørerne har lagt ud på Facebook i form af blandt andet stemningsbilleder, fotografier og filmede oplæsninger.<sup>22</sup> Da coronapandemien i marts 2020 lukkede Løve's, blev enhver mulighed for at afholde arrangementerne på caféen imidlertid lagt øde. For Åben Poetisk Scene betød det en pause i afholdelsen af arrangementerne, mens Y Aarhus Poetry Club omlagde sin aktivitet til en online poesiklub på Facebook, der løb af stablen på samme tidspunkt, som arrangementerne normalt fandt sted. Livestreaminger fra disse arrangementer kan ses på klubbens Facebook-side.

I det følgende har vi valgt at stille skarpt på en specifik oplæsningsaften afholdt i regi af Åben Poetisk Scene. Via en næranalyse af et konkret arrangement ønsker vi at tilvejebringe en dybere forståelse af karakteren af de former for poesioplæsning, som hører til på bogcaféen, og ikke mindst af den betydning, oplæsningsarrangementerne har for de deltagende. Til det givne arrangement uddelte vi derfor også et spørgeskema med henblik på

---

22 Vi har i denne periode været til i alt otte arrangementer på Løve's. Fire i regi af Åben Poetisk Scene (den 8. maj 2019, den 28. august 2019, den 25. september 2019 og den 27. november 2019) og tre gange til Y Aarhus Poetry Club (den 21. august 2019, den 18. september 2019 og den 15. januar 2020). Endvidere har vi været til poesioplæsningerne i forbindelse med Løve's Litterære Dage (den 8. november 2019).

at få information om de fremmødte og deres oplevelse af arrangementet. Desuden afholdt vi efterfølgende et fokusgruppeinterview med fire digtere med tilknytning til Åben Poetisk Scene blandt andet for at få øget indsigt i, hvorfor de finder det attraktivt at deltage i oplæsningsaftenerne.<sup>23</sup> Uden at prætere, at vi hermed har tilegnet os et fuldstændigt overblik over den poetiske begivenhedsform og det sociokulturelle fællesskab, der udfolder sig omkring Åben Poetisk Scene, er det vores opfattelse, at disse forskellige indgangsvinkler giver et godt indtryk af, hvad der kendetegner de afholdte oplæsningsarrangementer, og hvilken rolle de spiller for de deltagende forstået som både publikum og optrædende.

Mere præcist vil vi se på et arrangement i regi af Åben Poetisk Scene, som fandt sted onsdag den 27. november 2019 fra kl. 19.30 til 21.30. Det var en af de gange, hvor arrangementet trak fulde huse. Igennem aftenens forløb var der et sted mellem 40 og 50 mennesker til stede, som havde pakket sig sammen i hyggelige klynger omkring cafébordene, stod ved baren, sad på de ekstra stole, som var båret ind i lokalet, eller, da de slap op, simpelthen slog sig ned på gulvet langs reolerne. Selvom caféens hovedrum var fyldt, blev der gjort plads til alle. Selve scenen synede da heller ikke af meget, men bestod af et lille ryddet areal langs den ene sidevæg, hvor der var opstillet en mikrofon. Afstanden mellem publikum og de optrædende var med andre ord minimeret. De spatiale betingelser, hvor der ikke var nogen tydelig afgrænsning og ingen niveauforskkel mellem gulvet og scenen, havde desuden den symbolske funktion, at de stillede folk lige og herigennem understøttede arrangementets intention om at være åbent og inkluderende. I det lille lokale var der i både konkret og overført forstand så godt som ingen vej fra publikum til optrædende. Alt, det krævede, var, at man henvendte sig til Tomas Dalgaard for at komme på oplæsningslisten og siden snoede sig igennem den tætte forsamling for at nå frem til mikrofonen.

Denne aften var der 16 af de tilstedeværende, som gjorde netop dette. For en stund trådte de ud af rollen som tilskuere og blev optrædende

---

23 På grund af coronapandemien blev fokusgruppeinterviewet afholdt virtuelt over Zoom den 11. maj 2020.

for derpå at sætte sig tilbage på deres pladser. Uden at stå i et særligt spotlight – for et sådant var der ikke sat op – men med en velbegrundet forventning om at blive taget godt imod og hørt af et interesseret publikum skiftede deltagerne roller og bidrog på forskellig vis til den samlede begivenhed, som fandt sted. Som Julia Novak skriver, er poesioplæsninger netop fælles oplevelser, der bliver til i en interaktion mellem den optrædende, teksten og publikum, og som finder sted under nogle specifikke omstændigheder, der er præget af begivenhedens form og dens konkrete tidslige og rumlige forhold (Novak, 2011, s. 273 f.). Derfor er der også mange forskellige parametre, man må være opmærksom på, når man beskæftiger sig med liveoptrædener, og som ligeledes vil blive taget i betragtning i den nærværende analyses forsøg på at give såvel et overordnet indblik i de poetiske arrangementer, Åben Poetisk Scene tilbyder, som en karakteristik af denne konkrete aften's begivenhed og herunder en analyse af nogle af digtoplæsningerne. Efter at være blevet præsenteret for arrangementets setting er det nu tid til at se nærmere på de fremmødte.

## Arrangementets deltagere

For at få flere oplysninger om de deltagende i Åben Poetisk Scene uddelte vi et spørgeskema i den første af arrangementets pauser og indsamlede det ved arrangementets afslutning. Spørgeskemaet forholdt sig dels mere generelt til de fremmødtes alder, køn, nationalitet, uddannelse og beskæftigelse, dels mere specifikt til deres interesse for poesi. Desuden ønskede vi at få informationer om, på hvilken måde og ud fra hvilke bevæggrunde de deltagende var blevet motiveret til at komme til arrangementet, og endelig om frekvensen af deres deltagelse i disse og lignende arrangementer, samt om oplevelsen gav dem lyst til at komme igen.

Vi fik 35 spørgeskemaer retur, og de bekræftede vores erfaringer fra tidligere aftener af, at arrangementet samler mennesker i alle aldersgrupper, men det afslørede også, at der denne aften var særlig mange unge til

stede. Alderen svingede fra 17 til 75 år, og ud af de 35 var 23 under 30 år. Kønsfordelingen var nogenlunde lige med 18 kvinder og 14 mænd samt enkelte, der hverken ønskede at svare det ene eller andet. Langt de fleste, nemlig 27, var danske statsborgere, nogle få havde en dobbelt nationalitet, mens en enkelt var britisk. I modsætning til Y Aarhus Poetry Clubs arrangementer, der som nævnt foregår på engelsk og har en international deltagergruppe, er Åben Poetisk Scene kendetegnet ved, at den fremførte poesi i langt overvejende grad er dansksproglig, hvilket også gjaldt denne aften. Majoriteten af unge mennesker betød, at der var mange, som ikke havde afsluttet en videregående uddannelse – 21 satte kryds i kategorierne folkeskole og ungdomsuddannelse som senest afsluttede uddannelse. Der var således også 19, som aktuelt var studerende enten på gymnasialt niveau eller på en videregående uddannelsesinstitution. Blandt de øvrige respondenter var der primært tale om folk i arbejde samt enkelte pensionister.

Hovedparten (29) af de fremmødte anførte, at de indimellem eller ofte læste poesi. 20 af dem satte også kryds ved, at de selv skrev digte, mens 15 ikke gjorde. Langt størstedelen af dem havde således et forhold til lyrik forud for deres fremmøde, og på spørgsmålet om grundene til, at de var kommet til arrangementet, markerede mange, at det var en flerhed af aspekter, hvorunder særligt hyggen (23), interessen for poesi (23) og kendskabet til en, der skulle læse op (16), stod stærkt. Motivationen for at deltage synes på denne måde at være en kombination af almene sociale faktorer og en konkret interesse for poesi. Langt de fleste (28) var da også ankommet til arrangementet sammen med andre. Kun 6 svarede, at de selv skulle læse op, mens en syvende endnu ikke havde besluttet sig. I alt var der 16 optrædende denne aften, hvilket fortæller os, at 9-10 af de optrædende ikke udfyldte spørgeskemaet. Disse formodes ikke blot at ville have trukket op i tallene for folk, der interesserer sig for poesi og selv skriver, men også i beskrivelsen af, hvor mange gange man tidligere havde været til et lignende arrangement, eftersom vi blandt de optrædende kunne iagttage en del gengangere fra tidligere aftener. Af dem, der udfyldte spørgeskemaet, var der en nogenlunde ligelig fordeling mellem personer, der havde været til

Åben Poetisk Scene før (16), og folk, som ikke havde (19). En overvægt på 25 havde ikke frekventeret andre litterære arrangementer på Løve's, selvom caféen huser flere forskellige litterære events. At de fremmødte havde en god aften, tolker vi ud fra, at 32 satte kryds ved, at de havde lyst til at komme igen, mens kun en enkelt svarede nej. Som uddybende kommentarer anførte de, at de fandt det hyggeligt, rørende, meningsfuldt og inspirerende eller gerne ville deltage i og støtte op om poesimiljøet.

Med forbehold for spørgeskemaundersøgelsens begrænsede omfang kan dens resultater siges at falde fint i tråd med Danielsens sociologiske studier af kultur- og kunstpublikum. Danielsen anfører, at der ofte er meget tætte netværk omkring kunst og kultur, og at disse danner udgangspunkt for et associeret publikum med reference til, at dette »for en stor del består av andre likesinnede kunstnere og kunstspecialister, samt venner og bekjente« (Danielsen, 2006, s. 113). Til tider kan dette med hans ord endda minde om »en menighet« (ibid.), hvor det ikke alene drejer sig om et interessefællesskab, men en kreds af venner. Ifølge Danielsen vil det associerede publikum typisk udgøre hoveddelen af publikum til kunstarrangementer, der dyrker såkaldt smalle genrer. I forlængelse af denne kategori peger han desuden på organiserede foreninger, selskaber og klubber, hvor der til forskel fra det associerede publikum er tale om et fællesskab dannet med afsæt i en planlagt virksomhed, som typisk kræver medlemskab.

Med visse modifikationer kan de deltagende i Åben Poetisk Scene reflekteres ud fra tilsvarende forståelser af de fremmødte. Også her er det en forening, der er den centrale drivkraft bag arrangementet, og en del af de mere faste deltagende hører således til i kredsen omkring Poetklub Århus. Der er dog ikke noget krav om at være medlem for at kunne deltage i Åben Poetisk Scene, ligesom arrangementets afholdelse på en café åbner for en bredere, ikke helt forudsigelig sammensætning af fremmødte. Hvis man ikke lægger for meget vægt på, at de deltagende ligefrem skal være kunstspecialister, tyder spørgeskemaundersøgelsen desuden på, at arrangementet i høj grad samler folk, som matcher et associeret publikum, derved at de interesserer sig for poesi og for en stor dels vedkommende

også selv skriver digte. Endvidere kommer mange for at høre nogen, som de kender, læse op, ligesom de motiveres af, at de synes, det er en hyggelig begivenhed at være del af. Som Knudsen og Jerne beskriver, er det en central attraktionsværdi ved den litterære begivenhedskultur, at den evner »at skabe nærvær i både tid og rum og til at sætte kropsligt-affektive aftryk på den, der deltager« (Knudsen & Jerne, 2019, s. 179).

## Arrangementets struktur og form

Med denne viden om de fremmødte på plads skal vi nu dykke mere ned i arrangementet. På mange måder var det en almindelig oplæsningsaften i regi af Åben Poetisk Scene, og dog var der det specielle ved den, at Poetklub Århus uddelte årets poesipris. Det betød, at aftenen blev indledt af en prisoverrækkelse, inden oplæsningerne gik i gang. Her holdt poetklubbens formand og Åben Poetisk Scenes vært, Tomas Dalgaard, en motivationstale for tildelingen af undergrundspoesiprisen 2019 til forfatter, tidligere antikvarboghandler og skriveleder Lars Thur.

I talen blev det tydeligt, at prisen tilkom Thur for hans poetiske virke i bred forstand, og som navnet tilsiger, er prisen da også tiltænkt en person, som har gjort sig særligt gældende i den litterære undergrund i Aarhus. Samtidig med at Thurs nye digtsamling blev anerkendt, kredsede talen om den vigtige funktion, han har haft i det poetiske nærmiljø, og herunder om, hvordan han for mange år siden har afholdt oplæsningsarrangementer i sit antikvariat og været en inspirerende skriveleder på FOF's skrive-skole i byen. I tillæg til, at uddelingen af prisen betød en anerkendelse af Thurs konkrete virke, fungerede den derfor som en måde, hvorpå miljøet omkring Åben Poetisk Scene bekræftede og positionerede sig selv. Som Tjora skriver, er anerkendelsen af noget som et fællesskab med til at affirmere selvsamme fællesskab (Tjora, 2018, s. 134), og med tildeling af prisen til Thur blev der således også kastet et positivt skær tilbage på miljøet selv, der understregede sin påskønnelse af de kvaliteter, Thur inkarnerer som digter, initiativtager til oplæsninger og fødselshjælper for nye

skribenter. Desuden bevirker prisens specifikke geografiske tilhørsforhold, at den kan ses som en måde at styrke »sosiogeografiske fællesskap« (Danielsen, 2006, s. 117) på og i dette tilfælde mere specifikt det poetiske undergrundsmiljø i Aarhus.

Herefter blev det Thurs egen tur til at holde en takketale og indtræde i de 15 minutters »warholisk spotlight«, som han kaldte det udvidede tidsrum, han i skikkelse af æresgæst havde fået tildelt i aftenens program. I alt bød aftenen på tre oplæsningssessioner, hver på enten lidt over eller lidt under en halv time. Den første indeholdt foruden prisoverrækkelsen oplæsninger af fire digtere. Efter et kvarters pause begyndte den anden session med oplæsninger af syv digtere, og efter endnu en lille pause kom aftenens sidste afdeling med fem optrædende. Slagets gang blev styret af Dalgaard, der indtog en central position under hele arrangementet og varetog en flerhed af funktioner: Foruden at være prisoverrækker og programstyrer optrådte han selv med digte, fotograferede de oplæsende, introducerede dem ved navn og lagde op til, at publikum tog godt imod dem ved at give dem en hånd.<sup>24</sup> De optrædende bestod af 12 mænd og fire kvinder i alderen fra under 20 til over 80 år og med en hovedvægt af midaldrende. Denne køns- og aldersfordeling er typisk for de optrædende digtere ved de arrangementer, vi har fulgt i regi af Åben Poetisk Scene, hvor der har været en majoritet af mænd i gruppen blandt de mere faste oplæsere, men også altid stor aldersmæssig spredning. Desuden var det et meget varieret udvalg af tekster og oplæsningsformer, vi blev vidner til på denne aften. Som Dalgaard nævnte i vores samtale med ham, er det essentielt, at alle får mulighed for at ytre sig, og at der på Åben Poetisk Scene er plads til både nybegyndere og erfarne digtere.

15 af de optrædende bød ind med digte, og en enkelt med et uddrag fra et prosaværk. Langt de fleste tekster var skrevet af de optrædende selv, men der var også Kirsten, som uden at fortælle om sin relation til forfatteren

---

24 Nogle af de oplæsende blev introduceret alene ved fornavn, andre ved hele deres navn. Vi har valgt at følge den måde, de blev præsenteret på til arrangementet, og derfor varierer det også, hvordan vi omtaler de optrædende i dette kapitel.

læste op fra Kristian Dalgaards anden digtsamling, *Næste skridt*, der få dage efter skulle udkomme på Oktober Forlag. Endvidere havde Jakob ikke kun egne tekster med, men også et digt, han havde fundet på hjemløseavisen *Hus Forbis* hjemmeside, ligesom lektor emeritus Ib Johansen supplerede sine egne digte med en oversættelse, han havde lavet af en tekst af William Blake. I nogle tilfælde drejede det sig om oplæsninger af digte, der var trykt i udkomne digtsamlinger og havde været igennem en redaktionsproces, i andre tilfælde om upublicerede digte fra notesbøger, løse ark, mobiltelefoner og i et enkelt tilfælde også fra en lille papirrulle, der bragte mindelser om en miniudgave af en papyrus. For alle disse oplæsningers vedkommende var der med John Miles Foleys ord tale om »voiced texts«, altså nedskrevne tekster, som blev fremført (Foley, 2002, s. 39). Som vi skal se, skilte én optræden sig dog ud, idet den optrædende havde memoreret sine digte, og disse ikke kun i deres tekstuelle, men også i deres mundtlige form befandt sig i et grænsefelt mellem a cappella-rap og sang. Mens de øvrige oplæsninger kunne karakteriseres som tekstcentre-rede, var denne tydeligt performanceorienteret.

## Iscenesættelse og paratekst

Charles Bernstein citeres ofte for, at digtoplæsning kan betragtes som et radikalt fattigt teater (Bernstein, 1998, s. 10). Digtoplæsninger har nok visse af teatrets performative karaktertræk, men der bruges ikke særlig mange effekter, og de er heller ikke i traditionel forstand videre dramatiske. Det gjaldt også denne aftens oplæsninger, hvor de trange rumlige forhold endvidere satte naturlige begrænsninger for de optrædendes bevægelsesmuligheder. Som allerede nævnt var scenen på alle måder minimeret, og de performative aspekter var i al væsentlighed reduceret til tre forhold, nemlig et spørgsmål om den optrædendes kropslige positur, gestik og mimik, spørgsmålet om, hvordan digteren gennem selve sin oplæsningsstil og brugen af sin stemme gav teksten lyd, og endelig den optrædendes måde at interagere med sit publikum på.

Hvad digtoplæsninger kan mangle i eksplicit dramatik, har de i deres vellykkede former til gengæld mulighed for at genvinde i kraft af øget intimitet og nærvær. Som vi har været inde på i kapitel 1, bevirker den minimale iscenesættelse, at publikum ikke i samme grad som på et teater oplever, at de optrædende iklæder sig en rolle, men at der er et mere umiddelbart forhold til det menneske, der står foran dem. Julia Novak beskriver, at det kan have som konsekvens, at publikum lettere falder ind i en autobiografisk fortolkningsmodus og risikerer at forveksle den optrædende digter med tekstens lyriske jeg (Novak, 2011, s. 184 ff.). Det er imidlertid ikke uproblematisk, for samtidig med at der er nogle oplæsere, som gør et nummer ud af at situere sig selv i forhold til deres tekster og til tider knytter endda meget tætte bånd mellem det tekstuelle jeg og deres egen person, er der andre sammenhænge, hvor en sådan forbindelse ikke holder, idet der er en åbenlys diskrepans mellem performerens og det tekstuelle jeg.

Til Åben Poetisk Scene så vi eksempler på, at forfatterne etablerede tætte forbindelser mellem deres egne personer og de fremførte tekster, eksempelvis når PC indledte med at fortælle, at den bog, han ville læse op fra, handlede om hans personlige venskab med en mand ved navn Kjeld Henriksen, ligesom han inden oplæsningen forklarede: »På det her tidspunkt er jeg faktisk blevet gift med bogens eftertragtede Yvonne, og vi har fået et barn, der hedder Liva«. Tilsvarende var den unge kvinde Frejas indledningsord – »Jeg er ikke ordekvilibrist, men engang var jeg så forelsket, at jeg alligevel skrev en tekst, og den kommer her« – ikke blot en kommentar, som signalerede, at hun var urutineret som digter, og at man derfor som lytter måtte indstille sine forventninger derefter, men også at det, hun skrev, havde rod i personlige erfaringer. Som beskrevet i kapitel 2 har prologen forud for oplæsningen ofte en stor betydning for etableringen af en fælles forståelseshorisont omkring den oplæste tekst. Med reference til Gérard Genette anvender Novak begrebet paratekst, som i hendes sammenhæng ikke kun refererer til digterens introduktion, men også til småkommentarer undervejs (Novak, 2011, s. 138 ff.).

Mere konkret slår Novak ned på tre primære funktioner ved parateksten i livepoesi. For det første kan den være informativ og forklare særlige forhold ved teksten, for det andet kan den være social og således have til hensigt at skabe kontakt til publikum, og endelig, for det tredje, anfører hun, at parateksten kan bruges i et salgsmæssigt henseende, hvor man gør reklame for en given bog (ibid., s. 141 ff.). Alle disse anvendelser af parateksten kom i spil til Åben Poetisk Scene. Der var tale om informative rammesætninger, fx når Simone inden sin oplæsning fortalte, at det drejede sig om en sekvens af digte i den japanske digtform tanka, eller når Orla Grane orienterede om, at han skrev »skrummeldigte«, eller Lars indledte med at sige: »Det bliver digitalt i dag«. Den sociale funktion, hvor oplæseren forsøger at forbinde sin egen og publikums verden, var særlig tydelig, da en anden Lars – denne aften var der hele tre oplæsere med fornavnet Lars – som det første spurgte ud, om der var nogen, der i går så TV-programmet *Deadline* med Zenia Stampe og Pernille Vermund, for så at bruge det som springbræt til at fortælle, at han i »denne her bog« havde skrevet digte, der netop handlede om de to politikere, og som han derfor ville læse op. Her tittede paratekstens reklamerende potentiale desuden frem, ligesom det gjorde, når Thur inden sin oplæsning viste sin nyudgivne bog til publikum. Ekstra tydelig blev paratekstens salgsfunktion, da Kirsten afsluttede sin oplæsning af Kristian Dalgaards digte med at fortælle, at hun havde taget nogle eksemplarer med, som kunne købes for 100 DKK.

## Oplæsningens forskellige former

Men hvad var det så for oplæsninger, vi blev vidne til på denne aften? Ja, som allerede den foregående karakteristik antyder, er det først og fremmest vigtigt at understrege den store diversitet, der kendetegnede arrangementet og herunder de fremførte digte. Der var ikke kun en stor variation i teksternes medie og de optrædendes alder, erfaring med poesi, relation til det fremførte tekstuelle materiale samt deres rammesætning af oplæsningerne. Der var også tale om et poetisk materiale, som i indhold,

form og fremførelse strakte vidt. Vi blev præsenteret for digte, der handlede om politik, kærlighed, ungdom, alderdom, flygtningekrise, narcissisme, sex og ensomhed – for nu blot at nævne nogle af de fremtrædende tematikker. De fleste digte var uden faste rim, men vi mødte også Jonas, som havde sat sig for at skrive et rimet digt, ligesom Ib Johansen havde lavet en pastiche af Jeppe Aakjærs »Jens Vejmand«, der havde fået titlen »Jens Begmand«. Der var etablerede genrer som tanka og haiku såvel som Orla Granes genrefornyelse »skrummeldigte«. Teksterne bar præg af både dagligdagsprog og poetisk særsprog; de gjorde brug af divergerende retoriske virkemidler og var fremført på måder, der tonede dem skiftevis humoristisk, ironisk, alvorligt og højstemt, ligesom de optrædende på forskellige måder brugte deres krop og stemme til at understøtte bestemte forhold i digtene. I et forsøg på at favne i hvert fald noget af den diversitet, som kendetegnede arrangementet, har vi udvalgt fire forskellige oplæsninger, vi vil se nærmere på.

Den første oplæsning stod Lars Thur for. Han var som tidligere nævnt aftenens æresgæst, og efter sin takketale for undergrundsprisen læste han otte digte op fra digtsamlingen *Meningen med livet – og andre vidtløftigheder* (2019), der var udkommet på Det Poetiske Bureaus Forlag få måneder forinden. Som Peter Middleton pointerer, er det kendetegnende for de fleste digtoplæsninger, at de på samme tid involverer en skriftlig tekst og performance (Middleton, 2005b, s. 10), og som Joseph Grigely anfører, er disse på hver deres måde uigentagelige (jf. kapitel 1). I et tilfælde som Thurs, hvor digtene er publiceret, giver det mulighed for at sammenligne de trykte og oplæste tekster som to forskellige versioner af samme værk, formidlet som henholdsvis bog og audiotekst. Det vil vi derfor også gøre her, ligesom vi vil inddrage de enkelte oplæsningers paratekst.<sup>25</sup> Oplæsningen tilbyder forfatteren en chance for at sætte sit digt i scene og performe sin forfatterrolle, og herigennem får publikum adgang til den af digtets oplæste versioner, der tilskrives størst autoritet, nemlig

---

25 I de tilfælde, hvor aftenens oplæste digte stammer fra udgivne digtsamlinger, citerer vi således også fra de trykte udgaver og sammenholder disse med oplæsningen.

forfatterens personlige toning af sin tekst (Serup, 2018, s. 141; Bernstein, 2009, s. 142). Som vi kommenterede ovenfor, falder man imidlertid som publikum let ind i en autobiografisk tolkning, og hvad Thurs optræden angik, var noget af det første, man lagde mærke til, da også et umiddelbart match mellem den aldrende, livfulde skikkelse med det store, grå hår og de oplæste digte, der for de flestes vedkommende bar tydeligt præg af at være skrevet af et ældre menneske, men også indeholdt meget styrke og munterhed. Der var ingen tvivl om, at Thur fremstod som en autentisk formidler af sine egne digte, og det gjaldt ligeledes i relation til digtene »Dating« og »Nåmen – gammel«, som vi vil zoomer ind på her.

»Dating« er et i høj grad humoristisk digt og dét af aftenens digte, der affødte det største latterudbrud blandt publikum. Alt imens Thur gennem hele oplæsningen selv stod roligt med blikket skråt rettet ned i sin bog og kun foretog en svagt vuggende bevægelse med kroppen, blev rummet omkring ham fyldt med en stadig lettere atmosfære, der trak publikum ind i en lattermild og ubekymret stemning. Når kroppe samles om en optræden, opstår der med Fischer-Lichtes begreb en »autopoietisk feedback-sløjfe« (Fischer-Lichte, 2004, s. 59 ff.): Den fysiske nærhed mellem optrædende og publikum medfører en gensidig udveksling af energi, som er unik for den enkelte optræden og således også for denne af Thurs oplæsninger. I sit udtryk er »Dating« ligefremt og på grænsen til det snakkende. Rammen sættes af anslaget: »Jeg har ikke / de store erfaringer / med dating / men Bettina fra Birkerød / foreslog, at vi som / en tillidsskabende foranstaltning / skulle udveksle CCnumre / og de dertil hørende koder« (Thur, 2019, s. 59), og herefter gives der en række komisk anlagte eksempler på oplevelser, det lyriske jeg har haft med personer, han har været i kontakt med.

Den trykte version har hverken strofeinddeling eller gennemført tegnsætning – der bruges ikke punktum og komma – alligevel lavede Thur små pauser mellem eksemplerne, som afgrænsede dem fra hinanden. Pauser har som nævnt en central funktion i oplæsninger blandt andet ved at give plads til publikums umiddelbare respons (jf. kapitel 2), hvilket også blev tydeligt her. I digtet hørte vi om en, der ville se jegets hunds stamtavle med henblik på avl, en anden, som »sendte mig et nøgenbillede / af sin

søster / fordi hun selv var for genert / til den slags« (ibid.), endnu en, som var henrykt over, at han var »en rigtig dikter [sic]« (ibid.), og om Lasse, som forelskede sig i jegets hår og bad ham overveje at blive »bøsse«. Men selvom Thurs karakteristiske hår let kunne lede tilhørerne i en autobiografisk tolkningsretning, var det tydeligt, at man ikke kunne tage alt i digtet for hverken selvoplevet eller gode varer. Det blev understreget, da vi kom til digtets afslutning, der effektivt slog med halen: »Nu overvejer jeg / om min profil / på [Fuckdinnabo.dk](http://Fuckdinnabo.dk) / skal slettes eller bare være lav« (ibid.). Her kunne publikum da heller ikke tilbageholde latteren, til versene var ført til ende. Navnet på den opdigtede hjemmeside udløste prompte et latterudbrud, som efterfølgende fik frit løb sammen med klapsalverne.

I sin oplæsning af digtet understregede Thur det mundtlige præg, som den trykte tekst kun i mindre omfang kan antyde. Det gjaldt blandt andet spørgsmålet »Guud, har du læst alle de bøger?« (ibid.), hvor Thur foruden at trække vokalen ud i »Guud« også lagde emfase på ordet »læst« for at tydeliggøre kvindens benovelse over at have mødt en mand med en stor bogsamling. Brugen af kaldenavne som »Bettina fra Birkerød« (ibid.) og »Sexy Hilda« (ibid.) samt Thurs udtale af »en rigtig dikter« (ibid.) viste ligeledes, at det drejede sig om en tekst, der allerede i sit anlæg var mundtligt konciperet. Enkelte steder afveg han desuden fra den nedskrevne version og ændrede »CCnumre« (ibid.) til »kontonumre«, ligesom han indsatte et »og« inden eksemplet med Sexy Hilda. Som sagt er hver liveoptræden sin egen version af værket, eller med Fredrik Nybergs formulering er lyrikoplæsning ikke blot en tolknings-, men også en skabelsesakt: »Den är en radikal realisering bland andra lika radikala realiseringar av den plurala dikten« (Nyberg, 2013, s. 212). »Dating« er ikke noget dybt digt; til gengæld er det et meget morsomt digt, der for alvor kom til sin ret i Thurs oplæsning foran et livepublikum, hvor de mange sjove eksempler på bekendtskaber, den rappe kortform og den overraskende slutning indbød til fælles morskab.

»Nåmen gammel« er ligeledes et digt, der umiddelbart er identificerbart med om ikke Thurs egen person, da med den position, han som ældre indtager i livet. Digtet kredser på én gang humoristisk og let indigneret om det at være gammel: »lidt slidt i kardangerne« (ibid., s. 18), »på folkets

pension« (ibid.) og »lig – lige om lidt« (ibid.), som det lyder med et ordspil, der tilfører digtet et sprogligt overskud, som korrigerer den påståede afdankethed på indholdssiden. Men selvom jeg et indledningsvis vedkender sig sin alders lidet attraktive sider, slår han også fast, at han stadig er et menneske, har følelser og endda kan blive forelsket og dyrke sex – »rol-latortantrasek ganske vist« (ibid.) – et ord, som i oplæsningen satte sig lidt i Thurs mund, men også affødte grin blandt publikum. Desuden etablerer digtet en tiltale af »min ungdomsfascistiske ven« (ibid.), ligesom imperativen »Tænk engang« (ibid.) ironisk spiller på den overraskelse, man ud fra et ungdomsperspektiv kan anstille i forhold til at tiltro ældre et sexliv.

Efterfølgende uddyber digtet med sproglig opfindsomhed og i en ordspillende form, at jeg som gammel er »mere til / Sit Down end Stand Up« (ibid.) og foretrækker »sort snak og Rocking Roll« (ibid.). I det hele taget benytter digtet mange alliterationer og indrim: »Jeg er smidt på porten og potten / Jeg er aftjent – udtjent / et skrotpladsparat nassevrug / i DJØFregimets excelkværn« (ibid.). Ikke alene digtets metaforrigdom og neologismer, men også dets lydlige kvaliteter gjorde det til en sprudlende oplevelse. Samtidig med at oplæsningen på langt de fleste punkter understøttede det skrevne digts kvaliteter, var der dog også et enkelt tilfælde, hvor den mundtlige form kom til kort i forhold til skriftens tvetydige figuralitet. Det drejede sig om et sted, hvor der står, at jeg »sætter X ved nej tak / til krydsfaktor«. Her læste Thur »X« som »kryds«, mens skriften på samme tid lader dette kryds ses som bogstavet X med reference til det populære TV-program *X Factor*.

I digtets femte og sidste strofe rækkes der igen ud efter digtets unge protagonist. Tiltalen intensiveres, idet ordet »du« nævnes tre gange, og jeg gør den unge opmærksom på, at selvom skæbnen som gammel endnu måtte forekomme ham fjern, så er det ikke desto mindre den vej, vi alle skal:

Jeg er en af de gamle  
fra det samfundsskød  
du udsprang af

og når du ser mig  
ligge der i boxen i kapellet  
med mit æblerynkede ansigt  
skal du vide  
at det er det fjæs du vil arve  
engang i den fremtid  
som lige nu  
virker så fjern  
(ibid.).

Den tiltale, som digtet etablerer inden for sine skrevne rammer, kom i sin oplæste form også til at inkludere publikum. Den lyriske teksts udsigelsesposition er ofte kendetegnet ved en nærhed mellem den talende og det omtalte (se fx Janss & Refsum, 2003, s. 18 ff.). Mens det skrevne digts kommunikationssituation er forestillet, får henvendelsen i liveoplæsningen imidlertid også effekt på det faktisk nærværende publikum. »Apostrophe – the use of the pronoun »you« – has a much greater effect in live poetry, where »you« finds a real-life target and can be understood as implicating the present audience in the speech act«, skriver Novak (Novak, 2011, s. 200). Den apostrofiske tiltale forstærkes således af en henvendelse til de tilstedeværende, og en aften som denne, hvor der var mange unge mennesker blandt de fremmødte, er det tænkeligt, at nogle af dem har følt sig ramt af digtets kritik af ensidig ungdomsdyrkelse. I hvert fald iagttog vi, at mens digtet kun få steder udløste grin, så lagde det til gengæld op til eftertænkning lytten. Til trods for at digtet potentielt kunne skabe et antagonistisk forhold mellem oplæseren og dele af publikum, kvitterede tilhørerne dog med et stort bifald med klap, hujen og bejaende tilråb. Publikum var tydeligt begejstret. Med prismodtagelsen i ryggen var Thurs position allerede slået fast, inden han trådte frem på scenen, og i kraft af hans oplæsning blev denne position kun yderligere befæstet. Her blev det understreget, at han skriver både sjove og eftertænksomme digte, der fungerer glimrende i livesammenhæng. På denne vis dannede hans oplæsning et godt afsæt for de øvrige optrædere og var med til at sætte den positive stemning.

## Fra A til Z og med bogen på briksen

Som et modspil til Thur skal vi nu vende opmærksomheden mod Freja, hvis paratekstuelle kommentar om, at hun ikke var ordekvilibrist, men i forelskelse alligevel havde skrevet en tekst, vi nævnte før. At man kan skrive digte i affekt, og at poesi kan blive til som en sublimering af følelser, er en velkendt sag, som trækker lange litteraturhistoriske tråde, blandt andet til den høviske kærlighedsdigtning fra 1200-tallet. I denne sammenhæng fungerede kommentaren både forventningsafstemmende og autenticitetsskabende: Freja var en ung kvinde, der med sin fremtoning på mange punkter inkarnerede det digt, hun læste op. Hun trådte frem bag mikrofonen ikklædt en hvid bluse og med et enkelt stykke papir i hånden. Hverken tynget af alder eller stakke af skrevne digte, men med mod på at tage imod den invitation, som Åben Poetisk Scene rækker ud – en invitation, der som tidligere nævnt handler om, at arrangementet ikke kun henvender sig til en mere eller mindre fasttømret gruppe af erfarne digtere, men også tilbyder trygge rammer for unge at debutere i.

Efter at have tilpasset sin afstand til mikrofonen begyndte Freja med klar stemme sin oplæsning med ordene »Kære du«, der blev efterfulgt af en pause, som gjorde det svært at vurdere, hvorvidt ordene havde status af titel eller hørte sammen med de efterfølgende linjer: »I mine drømme optræder du ganske lille | du daler | fra himlen | ned mellem mine hænder og lander på min fod | med et grønt suk«. <sup>26</sup> Herefter udfoldede teksten sig over en toleddet komposition, hvor man i den første afdeling hørte, at jeget samler duet op og tager ham i sin brystlomme, når hun »går ud på opdagelse«. På denne vandring »vokser du i takt med mit hjerteslag« og fortæller historier, der får verden til at folde sig ud foran dem. Som duet bliver større, kravler han op på hendes skuldre, lægger sine arme om hende og kravler siden om på hendes ryg, inden »din hage går til ro | på

---

26 Som nævnt i kapitel 2 anvender vi en lodret streg til at markere de pauser, vi hører i den oplæste tekst. Vi ved reelt ikke, om teksten er skrevet på vers, ligesom vi heller ikke ved, om den har linjeskift de steder, hvor vi registrerer en pause.

min hals«. Til sidst når duets ben fortovet; de standser, »og du tårner dig op i din fulde længde | og mit hjerte det banker så hurtigt | men jeg er slet ikke bange«. I denne passage kom der en større uro over Frejas ellers roligt vuggende krop. Hun kiggede forundret op, lagde emfase på ordet »så« og sagde afslutningsvis en lille glad lyd, som forsøgte hun i gestik og mimik at manifestere en tilsvarende positiv overraskelse over tekstens forunderlige forvandling.

Derpå påbegyndte hun digtets anden afdeling, hvor relationen mellem jeget og duet byttes om, således at det i stedet er duet, der bærer det stadig mindre jeg. Han beder hende om at lukke øjnene, man får fortalt om det landskab, de går igennem, »og jeg griner så meget at jeg skrumper | og du kan nu bære mig med én arm | som var jeg en kat | eller en halvfyldt indkøbspose«. Duet siger, at jeget gerne må åbne øjnene, men »jeg lægger blot mit øre mod dit bryst«. Endelig lyder det mod digtets afslutning, at »dine rolige skridt drysser centimeterne af mig | indtil jeg kan være i din hånd«, hvorefter jeget spørger, om hun må ligge i hans lomme, ligesom han tidligere lå i hendes. Først skal han dog fjerne et nøglebundt, og jeget kravler ned i lommen »til lyden af en dør | der låses op«. Efter disse ord sænkede Freja papiret foran sig, tog sine hænder om på ryggen og løftede blikket, inden hun på én gang roligt og med eftertryk sagde digtets slutord: »Det er en velkendt lyd | og jeg ved | vi er hjemme«.

Med denne kropslige gestus viste hun ikke blot, at teksten havde nået sin ende – hun gjorde sig også parat til at modtage publikums reaktion. Den kom i form af et velfortjent bifald, og derpå søgte hun hurtigt og lidt generet tilbage på sin plads blandt sine venner. Ved fra begyndelsen af sin optræden at have positioneret sig som nybegynder sikrede Freja en form for kontrakt med publikum om, at hun også skulle behandles som sådan. Den holdt, og som tilhører til Frejas oplæsning blev man ikke alene vidne til en ungdommelig kærlighedshistorie, der var fint opbygget omkring en spejlvendt komposition; man fornemmede samtidig, at det at læse tekster op om ens inderste følelser er at stille sig i en sårbar position. Derfor er det, som Tomas Dalgaard tidligere fortalte, også meget vigtigt, at man til disse arrangementer formår at skabe et rum, som alle kan føle sig trygge

i. Det er ganske enkelt afgørende, at man kan have tillid til, at man bliver taget godt imod, for at man tør blotte sig. Og at Åben Poetisk Scene faktisk er lykkedes med at skabe et sådant tillidsfuldt rum, er der – som vi også vender tilbage til – meget, der tyder på.

Som allerede nævnt bød aftenen på et meget varieret udbud af digtoplæsninger; alligevel var der en, der adskilte sig mærkbart fra de andre. Det var Adam C, der syntes at være til Åben Poetisk Scene for første gang. I hvert fald havde Tomas Dalgaard ikke set ham før, og reelt var det også svært at se ham ordentligt. Adam C var klædt i sort og havde en hættetrøje på, der skjulte det meste af hans ansigt, og som han trak endnu længere ned, da Dalgaard lagde an til at tage et foto af ham. Man fik næsten det indtryk, at han værnede om sin privatsfære og anonymitet, og han præsenterede heller ikke sig selv eller sine digte. I stedet for at benytte paratekstens mulighed for at skabe kontakt til publikum justerede han blot mikrofonen og gik i gang lige på og hårdt og med en stor rytmisk sans, der viste sig afgørende for hans optræden. Hans prolog var performativ og uden ord.

I modsætning til de øvrige digtere medbragte Adam C ikke en nedskrevet tekst, men fremsagde sin poesi på en måde, der bedst kan beskrives som a cappella-rap og, hvad det sidste af hans to numre angår, også bevægede sig på grænsen til sang. Foruden en udstrakt brug af gentagelser, alliterationer og assonanser havde hans digte en taktfast struktur, som fortalte, at de var gennemført lydligt konciperet. Hans oplæsningsform bevægede sig væk fra den tekstcentrerede oplæsning i retning af den performative. Det var ikke bogen, der var Adam C's foretrukne medie, men den mikrofon, som han igennem sin optræden stod helt tæt på og holdt omkring med sin højre hånd, mens den venstre i det første nummer for det meste greb om stativet for så at blive sat fri i det andet nummer, der også tematisk, emotionelt og lydligt begav sig ind på et mere åbent og følelsesfuldt område.

Med en usædvanlig dyb og hæs stemme, der korresponderede med det univers, Adam C's første digt udfoldede for publikum, begyndte han sin optræden. Digtets indledende vers, der samtidig fungerede som

omkvæd, satte en dyster, halvfordækt stemning: »Sort kaffe i et koldt lokale fyldt med røg | godt pakket med rakkerpak og billigt sprøjt | og jeg drikker med | ja, jeg drikker med | stramt tøj, lystigt kød og villige øjn | tørstig' mænd i mørke hjørner med skjulte joints | og jeg ryger med | ja, jeg ryger med«. Publikum blev ført ind i en dunkel verden præget af druk, røg og liderlighed, hvor digtets protagonist for en stund havde gemt sig for en problematisk verden udenfor. Fortsættelsen af de citerede indledningsvers lød således de to første gange: »I dag må krigen vent' lidt | for jeg er sulten ...« og »I dag må krigen vent' lidt | godt så lad mig fest' lidt ...«. Vi erfarede med andre ord, at jeget på denne dag havde besluttet sig for at trække sig fra den øvrige verdens kampe og lade sig glide ind i en rus. Da omkvædet kom igen for tredje og sidste gang, fik det da også lov til at stå alene uden nogen opfølgning. Her hobede jaerne sig til gengæld op – de blev gentaget ikke mindre end fire gange efter hinanden som et tegn på, at jeget definitivt havde overgivet sig til det mørke rum, han var gået ind i.

Ligesom de to foregående digtere på forskellig vis signalerede, at de stod i et autentisk forhold til deres digte, gjorde Adam C det også, uden at der hermed påstås at være identitet mellem ham som optrædende og digtets jeg. Bag hættten anede man en mørkskægget mand, som nok havde en klingende aarhusiansk accent, men også med selvfølgelighed miksede sin tekst med arabiske gloser og refererede til et mellemøstligt miljø, hvor man spiste hummus, drak te med frisk mynte og fyldte en kop med arrak. Såvel hans påklædning og kropslige positur som hans stemmekvalitet og oplæsningsstil bidrog til skabelsen af det dystre univers, som hans performance også på det tekstuelle niveau inddrog publikum i. Desto mere overraskende var det derfor også, da han efter at have fået bifald for sin første optræden trak vejret dybt, sukkede højlydt og indledte en blid kærlighedssang, der begyndte med ordene: »Kom lad os gå en | tur i regnen | hånd i hånd uden ord | lad dråberne slette alle tårers spor«.

I denne af Adam C's optrædener var det ikke kun hans kropslige positur, der løsnede sig op, idet hans venstre hånd begyndte at leve et friere liv og herunder blandt andet blev brugt til at signalere den opløsning af

tårerne, som han italesatte. Hans tonalitet og klang ændrede sig tilsvarende. Hans stemme var stadig umiskendeligt dyb, men i takt med at hans fremsigelse fik en mere flydende, syngende form, og teksten samtidig kom ind på mere følsomme emner, knækkede den også over og fik tilført en ny sårbarhed. Der var tydeligvis noget på spil, som greb ind i andre lag af personligheden og krævede en anden performancestil.

Parallelt med den foregående tekst var denne kendetegnet ved en repetitiv struktur, hvor flere vers kom igen med kun få ændringer. Også dette forhold tonede teksten i retning af en sang, og teksten selv havde da også en ligefrem og ukunstlet form, som gjorde den umiddelbart forståelig og let tilgængelig. Det drejede sig i al væsentlighed om en kærlighedserklæring, hvor et jeg henvender sig til et du, som han opfordrer til at komme med en tur ud i regnen og »løbe og råbe | igennem hver en dråbe | som børn der leger i regnen første gang«. Uanset hvad andre måtte mene – »Lad dem tro | at jeg er barnlig | lad dem tro at jeg er skør« – ønsker han at gøre dette og »kysse dine læber | og jeg vil sige det som det er«. Og netop dette med at sige det, som det er, blev realiseret i digtets slutning, hvor Adam C halvsyngende og med let dirrende stemme sagde »Jeg ved bare min skat« for så at holde en længere pause og med emfase på hvert ord at lade følgende slutreplik falde: »at | jeg | elsker | dig«.

På denne vis endte Adam C's performance et meget anderledes sted, end den begyndte, og selvom han fortsat beholdt hættten på, da han trådte væk fra mikrofonen, sad man som tilhører tilbage med fornemmelsen af at være blevet lukket ind i et univers, som ikke kun havde en vis råhed over sig, men også var følelsesfuldt og sårbart. Ganske vist virkede det ikke, som om Adam C følte sig lige så hjemme i miljøet som flere af de digtere, der jævnligt frekventerer Åben Poetisk Scene – og slet ikke i samme grad som Ib Johansen, der kom på bagefter og traditionen tro fik lov til at afslutte aftenen – men netop fordi scenen er åben, giver den mulighed for, at forskellige stemmer kan komme til orde og byde ind på præcis den måde, de selv foretrækker. Desuden vendte Adam C tilbage til Åben Poetisk Scene gangen efter og her uden hættetørje, hvilket gør det oplagt at tolke hans tildækkede ydre som en bevidst del af hans første performance.

Den sidste oplæsning, som vi skal se nærmere på, stod værten Dalgaard for, og når vi har valgt at afrunde gennemgangen af oplæsningerne på Løve's med denne optræden, er det ikke kun, fordi den ud fra et kunstnerisk og oplevelsesmæssigt synspunkt var vellykket, men også fordi den lægger op til refleksion over miljøet på Åben Poetisk Scene som helhed. Dalgaard læste tre digte fra digtsamlingen *Den fuldendte fusker*, som udkom på Det Poetiske Bureaus Forlag i 2018. Det drejede sig om »Bogen hos psykologen«, »Bogen taler ud« og »Bogen overvejer at fiske«, hvoraf vi skal fokusere på de to første. Digtene hører til en gruppe på i alt otte rolledigte, der betragter verden fra en bogs synspunkt. Det er mundrette tekster i frie vers, der i lige så høj grad fremstår episk-dramatiske som lyriske. Dertil er de alle humoristisk anlagte, og som det gælder for al god humor, lægger de ikke kun op til grin, men skaber også eftertanke. I dette tilfælde var det tydeligt, at digtene havde et litteraturpolitisk sigte og ønskede at bidrage til diskussionen om forholdet mellem den litteratur, der lykkes med at blive set, høste anerkendelse og komme frem i verden, og den, der lever under anderledes ydmyge betingelser.

Efter at have lagt sit kamera til side og fundet bogen frem fra tasken gik Dalgaard på uden nogen forbemærkninger. I kraft af sin rolle som vært kunne han da også siges allerede at være introduceret. Med en rolig kropsspositur og en sikker, distinkt tone oplæste han sine digte, hvoraf det første handler om en bogs jomfruelige møde med en psykolog – et møde, hvor bogen ganske vist ikke er videre imponeret over psykologens metoder, men alligevel ender med at græde og åbne op for sit sorgfulde indre:

psykologen spurgte om der var noget den var ked af  
ja det er derfor jeg går til psykolog  
svarede Bogen  
og begyndte at græde  
fordi den ikke havde noget ISBN-nummer  
den følte sig glemt  
det var ikke let at ligge i en kasse uden at blive læst  
det skar den i hjertet

den ville gerne være en succes  
og sælges for mere end hundrede kroner  
så den havde råd til at fortsætte hos psykologen  
(Dalgaard, 2018, s. 16 f.).

Ikke blot har digtets setup, hvor bogen er besjælet, en humoristisk effekt. Det forekommer også komisk, at den begrundet sit ønske om at ville koste mere med, at den hermed kan få råd til at fortsætte hos psykologen. Havde den været en succes og indbragt mange penge, ville problemet vel netop forsvinde og dermed grunden til overhovedet at opsøge en psykolog. Bag morskaben aner man dog også en problematik vedrørende den litteratur, som bliver oversat og glemt, og den samme problematik blev efterfølgende udbygget i digtet »Bogen taler ud«.

I dette digt har bogen tydeligvis fået sin selvtillid tilbage, ja den er endda blevet så selvsikker, at den mener, den kan undvære forfatteren. I parallel til H.C. Andersens fortælling »Skyggen«, hvor skyggen langsomt, men sikkert, fortrænger digteren og overtager hans position, møder vi en bog, der er ved at skubbe sin forfatter ud og tror, den kan skrive sig selv. Med en tydelig ironi, der ikke kun sigter mod den populære krimilitteratur, men også spidder det økonomiske misforhold, som præger visse dele af bogbranchen, lyder det:

det er ligesom Jussi Adler Olsens krimier  
de skriver sig selv mens han holder fri  
alligevel tjener han pengene  
sådan forestiller jeg mig ikke vi skal gøre  
du kan få ti procent  
men så skal du også være konsulent og læse korrektur  
jeg stoler på din litterære dømmekraft  
du har trods alt skrevet flere bøger  
selvom ingen af dem blev nogen bestseller  
eller på andre måder var exceptionelle  
(ibid., s. 20).

Herefter fortsætter bogens nedrakning af forfatteren, der siges at have skrevet for alvorstunge bøger og ment for meget. Bogen foreslår ham i stedet at skrive underholdende og bloddryppende mordhistorier, og hvis ikke det, så »en kogebog / selv om du kun kan lave gryderetter« (ibid., s. 21). »[D]et gælder om at finde sin niche« (ibid.), fortsætter den klichéfyldt, for da at ende med en fuldstændig detronisering af forfatteren: »du kan også blive kassemand i Aldi hvis alt andet glipper« (ibid.).

Med stor humoristisk effekt, der fik publikum til at le flere gange både i løbet af oplæsningen og efter dens afslutning, pegede Dalgaard i disse to digte på den ulighed, der præger den danske litterære kultur og et bogmarked, hvor der er en tendens til primært at anerkende den litteratur, der udkommer på (store) forlag, og at nedprioritere smalle, alvorstunge genrer på bekostning af mere underholdende og lettere omsættelige bøger. Og netop en pointe som denne synes at have gode betingelser og kunne vække gehør på caféen. Som nævnt er Løve's nemlig en kombineret bogcafé og boghandel, hvis bogbeholdning går op imod de mere kommercielle boghandlers prioriteringer, ligesom der til Åben Poetisk Scene insisteres på at være plads til alle, for hvem litteraturen betyder noget. Dalgaards oplæsning kunne derfor ligesom pristildelingen til Thur tolkes som et litteraturpolitisk signal og en form for metakommentar til selve det miljø, den foregik i. På én gang humoristisk og alvorligt iscenesatte den en litteraturpolitisk problematik, som resonerer med arrangementerne i regi af Åben Poetisk Scene, der befinder sig i undergrunden af den blåstemplede litterære kultur og huser digtere af meget forskellig slags. Eller anderledes formuleret kunne man også sige, at arrangementerne skaber et miljø for skrivende, der ikke har høstet officiel anerkendelse fx gennem Statens Kunstfond og heller ikke har slået igennem på de større forlag og er nået ud til en stor læserskare, men som ikke desto mindre ønsker at dele deres litterære erfaringer med andre.

## Åben Poetisk Scene som litterært fællesskab

At en central ambition bag Åben Poetisk Scene er at tilbyde en platform, hvor man kan dele sin interesse for poesi, fremgik også af vores samtale med Dalgaard, hvor han nævnte, at et poetisk miljø lige så vel som andre kunstneriske miljøer har brug for steder, man kan mødes, vise sine ting og øve sig. I vores fokusgruppeinterview med de fire digtere Per Lykke Jacobsen, Annette Rana Petersen, Martin Knabe og Tobias Dalager, som alle er vant til at komme til arrangementerne, er det ligeledes gennemgående, at det betyder meget for dem, at der er en scene som denne. I dette afsluttende afsnit om Løve's vil vi se nærmere på den betydning, de optrædende tilskriver oplæsningssituationen, og de muligheder for fællesskaber, som affødes af et litterært arrangement som Åben Poetisk Scene.

For Jacobsens vedkommende er det tydeligt, at han opfatter Åben Poetisk Scene som essentiel for sin udvikling som skrivende. Han nævner, at han ikke tror, han var kommet i gang med at skrive, hvis ikke scenen havde været der, og han sammenligner det med at dyrke motion, hvilket er nemmest, når man træner med andre. Samme sportsmetaforik bruger Petersen, der giver udtryk for savnet ved, at hun i den seneste tid kun i meget begrænset omfang har kunnet deltage i arrangementerne, fordi nye arbejdstider er kommet i vejen: »Det er megairriterende, rigtig, rigtig ærgerligt. Jeg savner ... det er ligesom at gå til badminton. Man står ikke bare derhjemme i haven. Det er så rart at være sammen med nogen, hvor man deler en interesse, og også fedt at høre, hvad andre har gang i«. Tilsvarende beretter Dalager, at han, da han i 2012 flyttede til Aarhus, var på udkig efter et sted, som kunne matche de positive oplevelser af litterært fællesskab, han forinden havde haft med folk fra miljøet omkring lyriks scenen på Copenhagen Poetry Club, og her søgte mod Åben Poetisk Scene, som han havde hørt, kunne tilbyde noget af det samme.

Det er forskelligt, hvor ofte de interviewede deltager i arrangementerne, men det er gennemgående, at de tilskriver det en betydningsfuld rolle for deres virke som digtere. Jacobsen, som er kommet til arrangementerne i godt to år, fortæller, at det som regel er hver anden gang, det

vil sige en gang om måneden. For Dalager, der også er aktiv på den danske poetry slams scene, varierer det meget og kan fx være tre gange i træk, hvorefter der går et halvt år. Knabe, som var til Åben Poetisk Scene for første gang i 2012, frekventerer ligeledes stedet i forskelligt omfang og indimellem med lange mellemrum. Han bruger udtrykket, at det er kommet »i bølger«: »Det begynder sådan at presse sig på. Man begynder sådan at trænge til at komme ud og dele nogle tekster med andre og ligesom prøve det af over for et publikum«. Jacobsen fremhæver, at arrangementerne har været en afgørende faktor for hans læreproces i en sen alder:

Det har været en kæmpe hjælp for mig, fordi jeg er jo ikke sådan en, der normalt har skrevet, og pludselig at begynde at skrive noget, som jeg ikke rigtig vidste, hvad var, og så prøvede jeg at læse noget op dernede, og det fik jeg så vældig god respons på. Og på den måde har jeg ligesom brugt Løve's også til at aftjekke eller finde ud af, om det var noget, det, jeg skrev, om det var noget, der ligesom kunne bruges.

Dalager tilføjer yderligere et perspektiv, idet han nævner, at han til tider bruger arrangementerne som en motor for at skrive – fx beslutter han sig for, at han en given dag skal skrive noget, som han skal læse op til Åben Poetisk Scene samme aften. Det underbygger det indtryk, man som publikum kan få af, at de fremførte tekster nogle gange kommer meget frisk fra fad. For de interviewede er det et plus ved stedet, at der er en fælles forståelse af, at man ikke behøver at stille op med færdige tekster, men at scenen ligeledes kan bruges som eksperimenterium og oplæsningerne som en anledning til at teste sit stof. Petersen omtaler herunder arrangementernes »workshoppræg«.

Samtidig med at muligheden for at afprøve eller præsentere eget materiale og herigennem udvikle sig som digter og oplæser er afgørende for forfatterne, er de enige om, at det har stor betydning at høre andre. Det er med andre ord endnu en vigtig begrundelse for deres deltagelse i arrangementerne. På Åben Poetisk Scene agerer man som nævnt på skift oplæser og publikum for hinanden, og Petersen formulerer eksplicit, at

hun betragter sig som del af hele arrangementet. Hun fremhæver, at det er vigtigt, at man er med til at få arrangementet til »at køre«, og at »man bakker hinanden op«. I forlængelse heraf er det heller ikke dem alle, der læser op, hver gang de er til Åben Poetisk Scene. Petersen og Jacobsen fortæller, at de nogle gange tager på Løve's blot for at være publikum. Dalager beretter endvidere, at han i en periode havde memoreret sine digte, men opdagede, at det stjal for meget af hans koncentration, så han ikke havde overskud til at høre de andres oplæsninger. Det er han derfor gået væk fra igen, når han kommer på Løve's.

Charles Bernstein skriver, at poesioplæsninger er det sted, hvor poesi-publikummet konstituerer og rekonstituerer sig selv. Den centrale sociale betydning ved oplæsningen er ifølge ham ikke selve optrinnet, men dens rolle for »infrastrukturen«:

For poetry is constituted dialogically through recognition and exchange with an audience of peers, where the poet is not performing to invisible readers or listeners but actively exchanging work with other performers and participants [...] Poetry, oddly romanticized as the activity of isolated individuals writing monological lyrics, is among the most social and socially responsive – dialogic – of contemporary art forms. (Bernstein, 1998, s. 23).

Det stemmer overens med det indtryk, fokusgruppeinterviewet giver. Også for de optrædende digtere er relationen til og dialogen med publikum – og herunder andre skrivende – særdeles vigtige.<sup>27</sup> Knabe omtaler det som »en stor fornøjelse« at få lov til at afprøve sine ting over for et publikum, mens Jacobsen beskriver, at det at se folk i øjnene fremmer hans egen oplæsning, og at det er vigtigt for ham at mærke, at publikum er med. I modsætning hertil har han oplevet at gå død, når han stod

---

27 Martin Glaz Serup fremhæver ligeledes digtoplæsningens relationelle karakter (se fx Serup, 2018, s. 144), ligesom Novak diskuterer den betydning, publikums respons har – ikke alene for den oplæsende digter, men også publikum og publikum imellem (Novak, 2011, s. 194 ff.).

alene foran et kamera. Tilsvarende beretter Knabe og Petersen, at de har befundet sig i oplæsningssituationer andre steder, hvor der kun var mødt ganske få frem, hvilket følte akavet og nøgent. Dalgaard tilføjer, at han i forbindelse med digitale liveoplæsninger under coronapandemien – et emne, vi ser nærmere på i kapitel 5 om digtoplæsninger og digitale medier – har måttet tænke sig til et publikum for at få det til at fungere. De er således enige om, at interaktionen med publikum er meget betydningsfuld, også selvom den respons, de får, ikke altid ytrer sig i kommentarer, men blot kan have form af en klapsalve.

Desuden sætter de alle stor pris på den afslappede og hyggelige stemning, der findes på Åben Poetisk Scene. Petersen siger:

Jeg synes, det er dejligt, at det ikke er sådan et højliterært sted, hvor man skal kunne noget bestemt eller være noget bestemt eller hedde noget bestemt. Man kommer simpelthen bare ind fra gaden to minutter i halv otte og skriver sig op på en liste. Og jeg synes også, at der er en stemning om, altså at alle dem, der vil, har lov til at læse op. Og der er jo en mangfoldighed, altså det spænder virkelig vidt, vil jeg sige. Altså virkelig. Både aldersmæssigt, og nogle læser for første gang, og nogle har ti udgivelser i bagagen.

Hun fortæller, at selvom der er mange gengangere, der læser op hver gang, så er det ikke en lukket enklave, men et sted, hvor der altid er plads til nye, og hvor man føler sig velkommen. Knabe istemmer: »Det er bare totalt lowkey og hyggeligt og dejligt og ja, mangfoldigt«. Jacobsen udtrykker desuden stor begejstring for de mange unge mennesker, der opsøger stedet, og det er tydeligt, at han oplever mødet på tværs af generationer som særlig værdifuldt. Han fremhæver endvidere, at Dalgaard som vært er god til at få folk til at slappe af, og arrangementets imødekommende og inkluderende atmosfære er da også baggrunden for, at Løve's er det første sted, som Dalager – der i anden sammenhæng står for et skrivværksted – sender sine unge, uprøvede elever hen:

fordi der netop er den her åbne og uforpligtende og hjertelige stemning, hvor man føler sig velkommen. Og hvor folk ikke sådan rakker en ned eller gør grin med en, hvis det ikke lige er topprofessionelt, det, man leverer på scenen. Så det er et rigtig, rigtig fint sted at starte, og det er et godt sted at finde nogen, der deler den samme interesse for at skrive, som man selv har.

Når vi spørger til, om det har en betydning, at Åben Poetisk Scene afholdes på en café som Løve's, drager Petersen en parallel mellem arrangementets rummelige og afslappede stemning og interiørets mangfoldige, let ramponerede tilstand og de mange bøger. »Der er sådan altså ... et alternativt sted. Der er ikke så mange spejle på væggen, som der er nede ved åen fx. Der ville jeg overhovedet ikke bryde mig om at læse op. Der ville jeg synes, jeg skulle have virkelig pænt tøj på«, siger hun. Hun er selv vært for arrangementet Ord på Vej på Hovedbiblioteket i Aarhus, og selvom hun ligeledes beskriver det som et godt sted, bemærker hun, at der er en anden, lidt mere formel stemning, mens det på Løve's er anderledes løssluppet og tilladt at sludre. Dalager supplerer: »Café, det er jo indbegrebet af hygge og af, at man slapper af, så jeg synes også, at det gør rigtig meget godt for stemningen, ja også for den imødekommenhed, der er dernede«. Han optegner desuden en forskel til sine oplevelser med Copenhagen Poetry Club, som foregår på jazzværtshuset La Fontaine, hvilket også er »superfedt, men dog lidt mere festarrangement, lidt mere for de unge og lidt mere vildt, end det er på Løve's«. »Ved at det er på Løve's, gør det det nemmere mangfoldigt for en bredere målgruppe«, siger han. Det gode match mellem Åben Poetisk Scene og Løve's, som Dalgaard beskrev, bakkedes således op af de interviewede.

Samtalen med digterne understøtter endvidere, at Åben Poetisk Scene skaber grundlag for en række forskellige slags fællesskaber. Et af disse flugter med Frederik Tygstrups beskrivelse af kunstens forum som et fællesskab, der ikke er givet på forhånd, men bliver til i og med den begivenhed, som publikums møde med værket er, og hvor man får anledning til at dele den berøthed, et kunstværk efterlader én med (Tygstrup

et al., 2017, s. 11). Et sådant mere flygtigt og abstrakt fællesskab italesættes af Knabe og Jacobsen, når de kommer i tanke om en aften i efteråret 2019, hvor de hørte en ung pige læse en monolog op, som de begge oplevede som utrolig kraftfuld. Oplevelsen af momentant at være samstemt er desuden prægnant, når publikum griner ad det samme, og flere af de interviewede kommenterer netop humor som et effektivt middel til at skabe kontakt med publikum, som de er sig meget bevidste om.

Samtidig er det dog oplagt, at humor ikke er den eneste indgang til at etablere en fælles forståelse, men at denne ligeledes kan komme i stand ved fx at vække stille eftertænksomhed og forundring. Mens Dalager, der som sagt kommer en del på poetry slams scenen, omtaler oplæsning som et show, der gerne skal være underholdende, kommenterer Knabe således, at det er smag og behag, hvad man føler sig underholdt af. Når Knudsen og Jerne beskriver det som et attraktivt træk ved begivenhedskulturen, at man med Maffesolis begreb kan opleve en neotribal erfaring af at være i den samme følelse på samme tid (Knudsen & Jerne, 2019, s. 177), må man derfor være opmærksom på, at mennesker ikke nødvendigvis resonerer ens, når det handler om kunst. Ikke blot den kunstneriske oplevelse i sig selv, men også oplevelsen af fællesskab omkring den kan i høj grad variere.

Det er tydeligt, at Åben Poetisk Scene foruden at etablere rum for kunstneriske oplevelser ligeledes er en stedligt forankret begivenhed, der har identitetsmæssig betydning for en del af de optrædende. De interviewede giver alle udtryk for, at det er vigtigt med steder, hvor man som forfatter kan spejle sig i andre forfattere. Jacobsen beskriver ligefrem Løve's som »et fikspunkt« i sit senere liv. Han fortæller, at han længe havde ønsket at skrive, og at han har oplevet det som at få en ny identitet. Generelt synes Åben Poetisk Scene at have tilbudt de interviewede noget, de har haft svært ved at finde andre steder. Petersen kommenterer: »Der er ikke ret mange ellers i mit netværk, som på den måde er interesseret i at skrive, så det der med at have en interesse, som man ikke kan dele med nogen, altså det bliver jo ret ensomt«. Tilsvarende taler Knabe om, at man som forfatter ikke har mange kolleger på »daglig basis«, og at arrangementerne derfor er en god anledning til at lave noget kollegialt.

For nogle af dem har den fælles interesse endvidere knopskudt til andre sammenhænge og givet mulighed for dannelsen af mere dybtgående og varige fællesskaber. Dalager, Jacobsen og Petersen optræder således også sammen i gruppen Pop Op Poeterne, ligesom Jacobsen og Petersen beretter, at de er blevet venner privat.

I *Hva er fællesskab* anlægger Tjora som nævnt en konstruktivistisk-interaktionistisk tilgang til fællesskabsbegrebet, idet han opfatter fællesskaber som noget, der dannes på baggrund af bestemte sociale praksisser og udvikles over tid (Tjora, 2018, s. 15). Det forhold, at Åben Poetisk Scene finder sted forholdsvis ofte, synes da også at have stor betydning for, at deltagerne kan etablere et dybere tilhørsforhold og et mere permanent fællesskab. Umiddelbart kan et fællesskab, der har fokus på litteratur og særligt poesi, forekomme nichepræget, hvilket stemmer overens med Tygstrups beskrivelse af, at man i samtiden ser såvel nye transnationale netværk som et stigende antal sociale fællesskaber dannet med baggrund i partikulære interesser (Tygstrup et al., 2017, s. 8). Alligevel er Danielsens karakteristik af, at miljøer, der dyrker smalle genrer, er mindre tilgængelige for andre og »kan gi innforståtte en erfaring av å ha del i en nærmest esoterisk innsikt« (Danielsen, 2006, s. 121), ikke helt præcis, når det handler om Åben Poetisk Scene. Det skyldes, dels at arrangementet i selve sin form har en inklusiv karakter, idet der hverken opereres med noget eksklusivt kunstbegreb eller stilles krav til det oplæstes kvalitet, dels dets fleksible rammer uden forhåndstilmelding og forventninger til, hvor ofte man skal komme. Alt sammen bidrager det til at øge arrangementets tilgængelighed og gøre det muligt for de deltagende at vælge fællesskabet til og fra, i det omfang det måtte passe dem bedst.

Endvidere understøttes arrangementets åbne form af, at det afvikles på en café, der er et uformelt sted, hvor man kan komme og gå efter behag. Tjora, som også har interesseret sig for caféens fællesskabspotentialer, beskriver i kapitlet »Fællesskab som nærvær« caféen som en passiarzone, hvor muligheder for uplanlagte møder og uformel snak er til stede (Tjora, 2018, s. 118 f). Når caféen lægger rum til en tilbagevendende givenhed som Åben Poetisk Scene, bliver den imidlertid noget andet og

mere. For dem, der genkommende deltager i arrangementerne, transformerer caféen til et sted i den betydning af stedbegrebet, der betoner, at man står i et konkret, kvalitativt og eksistentielt forhold til sine omgivelser (Mønster, 2013, s. 21). Til Åben Poetisk Scene har de fremmødte ikke alene mulighed for at indlede samtaler med nye ansigter, men også for at møde bekendte, de deler interessefællesskab med, og måske endda udvikle venskaber. Tjoras beskrivelse af, at »[k]aféernes rolle som arena for intellektuelle, kulturelle og politiske bevægelser er i dag overtatt av massemedier og sociale medier« (ibid., s. 126), samt hans synspunkt om, at de som sociale arenaer mere er præget af »de møtene som *ikke* skjer« (ibid.), er derfor ikke helt dækkende. Under alle omstændigheder rummer de ikke, hvad der foregår på en bogcafé som Løve's og især ikke de onsdage, hvor caféen lægger rum til sine faste litterære arrangementer.

Tilsvarende synes Habermas' tidligere nævnte fremstilling af, at kulturforbruget i midten af det 20. århundrede igen er blevet socialt, men i en uheldig aftapning præget af afpersonalisering, umyndiggørelse og konsum og uden hverken samfundsmæssig forpligtelse eller litterært og politisk ræsonnement, heller ikke at matche det, der sker på Løve's. Tværtimod er der i regi af arrangementerne Y Aarhus Poetry Club og Åben Poetisk Scene tale om en livlig litterær udveksling og en form for modofentlighed, som sender et politisk signal om, at der er brug for steder, der tager sig af undergrundskulturen og aktivt skaber grundlag for alternative fællesskabsformer. Som vi har redegjort for, giver begge værter netop udtryk for, at de opfatter arrangementerne som vigtige modspil til den verden, vi befinder os i, og Thomsen omtalte det endda som sin måde »at skabe verdensfred og respekt mellem mennesker« på. Selvom poesimiljøerne på Løve's ikke svarer til Danielsens forestilling om, at miljøer omkring såkaldt smalle genrer ofte er mindre tilgængelige, synes de således stadig at agere ud fra det, han kalder et »opposisjonsprinsip«. Ifølge dette »kan det å være del av et dedikert kunst- og kulturpublikum oppleves som å være deltaker i en pågående kamp mellom kunstens verdier og de økonomiske og byråkratiske verdiene som definerer rammene for mye av det som ellers foregår i samfunnslivet« (Danielsen, 2006, s. 121).

Ikke alene for det specifikke arrangement i regi af Åben Poetisk Scene, som vi har haft fokus på i dette kapitel, men generelt for de litterære arrangementer, vi har været vidne til på Løve's, gælder det, at de støtter op om poesi i bred forstand. Til arrangementerne oplever man ikke kun mange forskellige former for poesioplæsninger af varierende kvalitet; man møder også mennesker, som er meget forskellige, blandt andet hvad angår alder, social og kulturel baggrund, erfaringshorisont og personlighed. Samtidig med at de deler en fælles interesse for poesi, er det om noget brogetheden, der slår én. I modsætning til Nordisk poesifestival, der repræsenterer den etablerede poesiscene, gør poesiklubberne på Løve's en aktiv indsats for at give plads til et mangefold af stemmer fra den litterære undergrund. Det er en poesi, som ikke har så let ved at tiltrække sig offentlighedens opmærksomhed, men som ikke desto mindre spiller en betydningsfuld rolle for de mange publikummer og optrædende, der møder frem til de faste poetiske arrangementer på Løve's. Her er kulturel kapital kun sjældent noget, der viser sig i hæderkronede udgivelser og klingende mønt. Langt oftere handler det om den værdi, de deltagende giver til hinanden ved at anerkende og opmuntre hinandens virke som digtere.

## Kapitel 4

# Slamfrø – Poetry Slam Aalborg

Af Michael Kallesøe Schmidt

Et af Aalborgs vartegn er den monumentale Budolfi Kirke, der ligger på Gammeltorv i byens centrum. Den store, hvide domkirke er opført omkring år 1400 og står som en integreret del af den middelalderlige bykerne. På det brostensbelagte torv findes hverken supermarkeder, kiosker eller tøjbutikker, og biler har ingen adgang. Umiddelbart på den anden side af kirken finder man knudepunktet Budolfi Plads med moderne bolig- og erhvervsbyggeri, men når myldretiden i de omgivende gader har lagt sig, er Gammeltorv stille. I den hastigt ekspanderende bys midte er torvet ved aftenstide en historisk oase, hvor kirketårnets musik overdøver lyden fra gæsterne på de omkringliggende spisesteder.

Fornemmelsen af historiens nærhed og storbyens fjernhed forstyrres imidlertid af den bygning, som befinder sig på den modsatte side af torvet, over for Budolfi Kirke. Med facaden vendt mod det høje kirketårn ligger Studenterhuset, som siden 1996 har huset koncerter, studenterrevyer, caféliv m.m. I 2017 blev en læsesal tilføjet bygningens faciliteter. I dagtimerne opsøger studerende den mulighed for fordybelse, studiepladserne tilbyder, og caféens sortiment af drikkevarer. Om aftenen transformeres caféen til et barmiljø, og de to koncertsale fyldes hyppigt af gæster til en bred vifte af kulturbegivenheder. Selvom bygningen primært er indrettet til brug for studerende, benyttes dens natte- og kulturliv tillige af mange andre interesserede, som er på udkig efter et udskækningssted eller en kulturel oplevelse. Den store koncertsal er således et af byens vigtigste spillesteder, hvor både danske og udenlandske musikere optræder.

En gang om måneden benyttes scenen dog til et ganske anderledes formål: afholdelsen af poetry slamkonkurrencer, som arrangeres og afvikles af græsrodsinitiativet Slamfrø. Her er stemmen det eneste tilladte instrument, og gulvets ståpladser er udskiftet med stole, hvorfra publikum kan følge de håbefulde digteres optræden og bidrage med klappen, hujen eller mishagsytringer. I de indlagte pauser bevæger mange sig atter ud på torvet

for at ryge, og kontrasten til stedets atmosfære blot få timer tidligere er slående: Den meditative ro i de historiske omgivelser er udskiftet med højlydte samtaler, og musikken fra barens lydanlæg strømmer ud af bygningen. Flere af de optrædende siver også ud på torvet, hvor de lettere nervøst diskuterer aftenens forløb og deres egne præstationer på scenen. I den tidlige aftenstund kunne Gammeltorv give bevidstheden anledning til at drive mod en fjern fortid, manifesteret i Budolfi Kirke; nu samles fokus omkring de intense øjeblikke i Studenterhusets koncertsal, hvor ære og forfængelighed er på spil. Kirkeklokkens kimen reduceres til et fjernt bagtæppe for det preserende spørgsmål: Hvilken af konkurrencens digtere bliver sejrherre og vil betragtes som aftenens mesterpoet? Gennem mere end ti år har dette spørgsmål tilbagevendende hjemsøgt kulturhuset på Gammeltorv, når det ikke blot tiltrækker studerende ved Aalborg Universitet, men alle med interesse for den særlige poetiske livebegivenhed, som poetry slam udgør.

## Tilrettelagt tilfældighed – en typisk aften hos Slamfrø

Poetry slam-arrangementerne i Studenterhuset forløber efter en fast skabelon: Ca. kl. 19.30 har der i og omkring Studenterhuset samlet sig 50-100 mennesker, som nu lukkes ind i den rektangulære koncertsal, hvor de fordeler sig på de opsatte stolerækker. Belysningen og musikken fra højtalerne er behageligt dæmpet, og mellem stolerækkerne og scenen er placeret rundborde, som hurtigt optages af halvbuer af siddende gæster. Bagerst på scenen står en enkelt stolerække, som senere skal besættes af aftenens optrædende poeter. Fremme ved scenekanten er placeret et mikrofonstativ, oplyst af en spotlampe. Alle stole vender mod den ende af lokalet, hvor scenen befinder sig, mens det tomme gulv i den modsatte halvdel af salen fører hen til baren, der betjenes af Studenterhusets frivillige personale. Der er en trafik af mennesker frem og tilbage mellem stole og bar og på tværs til dørene langs siderne, hvor henholdsvis indgangen og toiletterne befinder sig. To personer skiller sig ud fra

mængden: lydtekniker og altmuligmand Simon Dalsgaard, som defilerer mellem bagscene, scene og bar for at få styr på de sidste praktiske og tekniske detaljer, og master of ceremony (MC) Mark Jensen-Skovgaard, der bevæger sig rundt mellem stolerækkerne for at udpege aftenens fem dommere. Disse udvælges tilsyneladende tilfældigt med undtagelse af det kriterium, at de ikke har en tæt relation til nogen af de optrædende slammere. Hvis dette krav er opfyldt, kan de tilbydes en dommermappe, som er et ringbind med pointtavler dækkende skalaen 0-10 med en enkelt decimal, det vil sige tallene fra 0,0 til 10,0. Når mapperne er fordelt, ligger de optrædendes skæbne i de fem nyudnævnte dommers hænder. Herefter kan konkurrencen begynde.

Showet er programsat til kl. 20, men en forsinkelse på minimum 10 minutter synes nærmest obligatorisk. Da er lokalet godt fyldt op og summer af forventningsfuld energi. Musikken slukkes, og MC'en gør sin entré. I løbet af 10-15 minutter holder han sin åbningsmonolog, der fungerer som både opvarmning af publikum og nøje instruktion i aftenens forløb. På humoristisk og inkluderende vis forklarer værten det enkle regelsæt: 1) Et slam må højst vare 3 minutter og 10 sekunder (ellers er der strafpoint). 2) Slammerne må hverken bruge kostumer eller rekvisitter (performancen må ikke udarte sig til teater). 3) De fremførte tekster skal være selvskrevne. Publikum opfordres til løbende at give udtryk for deres begejstring eller utilfredshed, mens dommerne anmodes om at være idiosynkratiske og upåvirkelige, når de tildeler de enkelte slammere point. Den både præcise og ironiske præsentation af reglementet giver indtryk af, at hele begivenheden er en leg, hvor reglerne vel at mærke overholdes nidkært.

Nu stiger aftenens konkurrerende digtere op fra en trappe i scenegulvet og indtager stolene bag mikrofonstativet. Før selve konkurrencen går i gang, optræder et såkaldt offerlam, der agerer prøveklud for bedømmelsesprocessen. Denne performer har hverken mulighed for sejr eller risiko for nederlag, men kan forsøge sig på scenen uden for konkurrence. Herefter træder slammerne én for én frem til mikrofonen, leverer en performance og sætter sig igen. Efter hver optræden er der bifald, og dommerne afgiver point under jubel eller af og til kritiske udråb. Hvis en optræden har

varet længere end de tilladte 3 minutter og 10 sekunder, oplyser MC'en, at der vil blive fratrukket point fra den samlede score som straf. Når alle har performet én gang, annonceres en pause, hvorefter de slammere, der har fået flest point, optræder en gang mere efter samme mønster. Efter endnu en pause kommer finalerunden, hvor de tre bedst scorende digtere leverer en sidste performance. Herefter udpeges vinderen, som får aftenens sidste ord: et »vindeslam«, der er fritaget for konkurrencens regler. Klokken er nu 22.30-23, og showet er forbi. Gennem et stramt koreograferet forløb har de tilfældigt udpegede dommere kåret aftenens vinder, som ud over æren kan løbe med en plads i DM-finalen eller titlen som regional mester.

## Poetry slam i offentligheden og litteraturforskningen

Poetry slam er et stykke kulturimport, hentet fra USA, hvor det oprindeligt opstod i Chicago midt i 1980'erne. Derefter bredte fænomenet sig – først til Michigan, siden til New York, San Francisco og det øvrige USA (Glazner, 2000, s. 235). Endelig nåede poetry slam de skandinaviske lande omkring årtusindskiftet.<sup>28</sup> Skønt poetry slam er nært forbundet med afroamerikansk hiphopkultur og særligt i USA kendetegnet ved repræsentation af etniske minoriteter, er dens oprindelse knyttet til den hvide arbejderklasse (Somers-Willett, 2009, s. 97). Fænomenets amerikanske historie er blevet formidlet i en række antologier, monografier og afhandlinger, ofte forfattet af udøvende slammere. Historien om poetry slam er således fortalt indefra, hvilket smitter af på den entusiastiske tone, der præger beretningerne om slamkulturens ekspansion og sejrsgang fra 1980'erne til det 21. århundrede. Slagfærdige titler som *The Spoken Word Revolution* (Eleveld, 2003) og *Words in Your Face* (Aptowicz, 2007) er symptomatiske for den retorik, der anvendes, når centrale aktører inden for poetry slam emphatisk præsenterer deres særlige litterære kunstform.

---

28 I Sverige afholdtes de første poetry slamkonkurrencer i 1995 (Grönborg, 2012, s. 126), mens formatet blev introduceret i Danmark i 1999 (Lykke, 2000, s. 4) og i Norge i 2005 (Roan, 2012, s. 8).

At også akademiske behandlinger af emnet ofte foretages af litterater med førstehåndserfaring fra slams scenen (fx Somers-Willett, 2009; Gregory, 2009), problematiserer Cara Losier Chanoine i sin ph.d.-afhandling fra 2018, som undtagelsesvis ikke er en rapport inde fra miljøet, men mere traditionelt betragter sin genstand udefra. Chanoine fremhæver, at tidligere afhandlinger om poetry slam formidler meget præcis og værdifuld viden, men typisk undlader at hægte de specifikke observationer sammen med et mere alment akademisk begrebsapparat. Som mulig årsag hertil påpeger hun den generelle skepsis over for akademiske institutioner, som er indlejret i poetry slams selvforståelse (Chanoine, 2018, s. 16). Det kræver ikke meget research at konstatere, at en væsentlig drivkraft bag poetry slam er ønsket om at etablere et modkulturelt alternativ til det ikke nærmere bestemte fænomen, der typisk omtales som den »traditionelle« eller »akademiske« digtoplæsning (ibid., s. 38; Glazner, 2000, s. 36; Somers-Willett, 2009, s. 5; Gregory, 2009, s. 65). Et nærliggende eksempel herpå kunne være det format, der danner rammen om størstedelen af oplæsningerne på Nordisk poesifestival (se kapitel 2).

At én kulturel praksis på denne vis etableres som modpol til en anden, er typisk for det, Aksel Tjora kalder »identifikationsfællesskaber«. Disse bygger på lighed mellem deltagerne i en gruppering og/eller forskellighed fra andre grupperinger (Tjora, 2018, s. 74). Forskellen fra andre grupper – og dermed også identifikationsfællesskabet inden for gruppen – kan forstærkes ved konflikt (ibid.), hvilket for poetry slams vedkommende ses i den kontrære indstilling til digtoplæsning, som er forbundet med et antagonistisk forhold mellem poetry slam og den akademiske verden. Mens slamfællesskabet har kunnet samles om at nedvurdere digtoplæsninger på universiteter, teatre og andre traditionsbevidste institutioner som kedelige, har litteraterne i vid udstrækning valgt enten at ignorere poetry slam eller diskvalificere den som en underlødige litteraturform. Ofte illustreres den akademiske modvilje mod poetry slam med en bemærkning, Harold Bloom lod falde i en rundbordssamtale, som i 2000 blev transskriberet og trykt i *The Paris Review*. Her omtalte han henkastet poetry slam som »kunstens død« (Barber et al., 2000, s. 379). Denne uforsigtige ytring kan

opfattes som et emblematiske udtryk for forholdet mellem poetry slam og den universitære litteraturkritik, men som blandt andre Susan Somers-Willett påpeger, er kontrasten ikke så skarp endda (Somers-Willett, 2009, s. 41). Dette bekræftes også af de ovennævnte akademiske behandlinger af poetry slam, som er skrevet af udøvende slammere.

I en skandinavisk kontekst synes den antagne konflikt endnu mindre aktuell end i USA, selvom forskningen i poetry slam her er yderst begrænset, og medierne sjældent omtaler de mange slamkonkurrencer, der stadig afholdes. En mulig årsag kan være, at de tekster, der fremføres, kun undtagelsesvis er tilgængelige på tryk, hvorfor hverken akademikerne eller litteraturanmelderen har mulighed for at diskutere og vurdere dem på første hånd, medmindre de opsøger de relevante arrangementer. Desuden adskiller disse litterære begivenheder sig måske fra digtoplæsninger på biblioteker, kulturhuse m.m., i og med at publikum kan tænkes at være et andet. I tilfældet Slamfrø hører akademikerne – i form af studerende fra Aalborg Universitet – dog til kernepublikummet, hvorfor der lokalt set næppe kan påstås at versere en konflikt mellem universitet og poetry slam. Ikke desto mindre kan den være virksom som identifikationsmærke for fællesskabet, hvor den antagne konflikt med en universitær, tekstcenteret tradition for digtoplæsning styrker gruppens selvforståelse som normbrydende. Dette kommer til udtryk i de interviews, vi har foretaget med arrangører, slammere og publikum, som en tydelig afstandtagen til visse litterære institutioner og særligt de digtoplæsninger, der her foregår eller tænkes at foregå.

Et andet, rent terminologisk spørgsmål er, hvorvidt poetry slam – eller rettere slampoesi, det vil sige de tekster, der fremføres ved en begivenhed af typen poetry slam – skal opfattes som en litterær genre eller ej. Både Somers-Willett og Cristin O’Keefe Aptowicz fremhæver, at slampoesi ikke først og fremmest udmærker sig ved prototypiske formelle karakteristika, og at mange udøvende slammere vægrer sig ved at anvende genrebegrebet i forbindelse med deres tekster (Somers-Willett, 2009, s. 18; Aptowicz, 2008, s. 42). En sådan modstand mod mærkatet slampoesi bemærker den udøvende slammer Helen Gregory også i sin afhandling om poetry slam,

mens hun fastholder, at begrebet meningsfuldt kan knyttes til en række genkommende træk: det performanceorienterede, højt tempo, rytme, passion, repetition og enkelhed (Gregory, 2009, s. 43). Denne liste af vidt forskellige karakteristika giver dog ikke noget præcist billede af slampoesi, men illustrerer til gengæld Chanoines pointe om, at afhandlinger skrevet af udøvende slammere sjældent udmærker sig ved konsistent terminologi.

Mere overbevisende argumenterer Somers-Willett for, at slampoesi lader sig beskrive ved fire funktionelle træk: 1) interaktion med publikum, 2) påvirkning af publikum og dommere til en god bedømmelse, 3) intens opmærksomhed på afsenderen, der fysisk manifesterer tekstens jeg, og 4) udbredelse af idealer om demokrati og tolerance (Somers-Willett, 2009, s. 19 f.). De forhold, der adresseres her, får Jerry Blitfield til at opfatte poetry slam som en gyldig form for retorisk intervention. Ifølge hans analyse drejer slampoesi sig ikke blot om underholdning, men om at præsentere en problemstilling for tilhørerne og påvirke dem til at afhjælpe problemet (Blitfield, 2004, s. 111). I den forbindelse benytter han det retoriske begreb »exigence«, der ifølge Lloyd F. Bitzers indflydelsesrige definition er den motivation til at ytre sig, som indeholdes i en given situation (Bitzer, 1968, s. 6), fx bryllupsfesten, der ansporer brudens far til at holde en tale. En poetry slamkonkurrence kalder på samme vis på slammerens verbale ageren, som da manifesterer sig i slampoesi. Denne karakteriseres ikke nødvendigvis ved distinkte formelle træk, men ved at udfylde et bestemt tidsrum og efterfølgende blive vurderet af de udpegede dommere.

Ligesom vi i kapitel 1 generelt definerede digtoplæsning som en retorisk genre, kan slampoesi specifikt forstås som en genre i Carolyn R. Millers forstand: »we understand genres as typified rhetorical actions based in recurrent situations« (Miller, 1984, s. 159). Resultatet af denne kerneformulering fra den retoriske genreteori er, at genrens definitions-kriterium forskydes fra ytringens formelle og indholdsmæssige aspekter til dens funktionelle og kontekstuelle forhold. Med den forskydning som grundlag kan slampoesi uproblematisk omtales som en genre med distinkte funktionelle træk, forankret i den genkommende situation, som

konkurrenceformatet udgør. Jakob Schweppenhäuser og Birgitte Stougaard Pedersen har endvidere forsøgt at definere et prototypisk formelt træk ved slampoesi: dens rytme, hvis grad af taktfasthed og stilisering beskrives som højere end ved øvrige digtoplæsninger, men lavere end i rapmusik (Schweppenhäuser & Pedersen, 2017, s. 71). Netop rappen er generelt set en vigtig kulturel slægtning, som i kraft af sine modkulturelle identifikationsfællesskaber, sin repræsentation af etniske minoriteter og sine digterkonkurrencer (rap battles) har stærke fællespræg med poetry slam. Også rappens formsprog og dele af hiphopkulturens gestik, påklædning m.m. er sammenvævet med poetry slam i bred forstand.<sup>29</sup> Analyserne i dette kapitel vil dog vise, at de performances, der fremføres i Slamfrøs regi, ikke primært er knyttet til rap og hiphop, omend den modkulturelle selvforståelse som nævnt er gennemgående.

Blitefields opfattelse af poetry slam som retorisk intervention og Somers-Willetts fremhævelse af idealer om tolerance og demokrati peger på den identitetspolitiske dimension, der er essentiel inden for amerikansk slampoesi. Helt oppe på titelniveau refererer Blitefield til »The Civil Disobedients of Poetry Slams« og Somers-Willetts til *The Cultural Politics of Slam Poetry*. Her sigtes til mere direkte kommunikative performancestrategier end den, Fischer-Lichte beskriver i *Ästhetik des Performativen*. Hos Fischer-Lichte opstår betydning i et midlertidigt samspil mellem optrædende og publikum (Fischer-Lichte, 2004, s. 269), mens den ikke bagefter lader sig repræsentere sprogligt (ibid., s. 280; se også kapitel 1). Performance har dermed ikke til hensigt at kommunikere en betydning, men derimod at tilvejebringe en flygtig, men virkelig erfaring af tilværelsens uudgrundelighed (betegnet som en »genfortryllelse af verden«). Performancen bevirker da en transformation, hvis væsentligste resultat som tidligere beskrevet er, at grænser opleves som tærskler (ibid., s. 358).

---

29 Forbindelsen mellem på den ene side poetry slam og på den anden side rapmusik og hiphopkultur har i perioder været så tæt, at man kunne forledes til at tro, at slamkulturen er en udløber af hiphoppen. Denne udbredte misforståelse afviser Aptowicz, som vurderer, at hiphop begynder at influere slam fra omkring 1990 (Aptowicz, 2007, s. 106).

Derved bliver det muligt at nedbryde dikotomiske forestillinger om optrædende vs. publikum, kunst vs. ikkekunst og kunst vs. liv.

Sekundærlitteraturen om poetry slam retter sig mod forandringer på et mere konkret plan. Udgangspunktet i intense øjebliksoplevelser er sammenligneligt, men opfattelsen af fællesskaberne omkring poetry slam som en alternativ, kritisk modkultur adskiller sig fra fællesskaberne hos Fischer-Lichte, for hvilke der primært sker »indre« omvæltninger i form af nye perceptioner af omverdenen. Til forskel herfra omtaler Somers-Willett de amerikanske poetry slamscener som hjemsted for liberal politisk ideologi og tolerant fejring af diversitet. Dette er et tydeligt eksempel på, hvordan identifikationsfællesskaber kan samles om at stå i opposition til andre grupper, som i dette tilfælde må være de positioner i den amerikanske værdidebat, der søger at fastholde bestemte normer og derved begrænse diversiteten. Somers-Willett mener, at slammere opsøger disse fora for at udtrykke deres identitet, og fortsætter:

Just as slam poets celebrate their diversity as a group, audiences come to see these declarations and celebrate the diverse identities of the poets, creating a liberal sociopolitical space where the values of dominant culture are suspended and poets in traditionally oppressed groups are encouraged. (Somers-Willett, 2009, s. 70)

Som det fremgår, er der ikke som hos Fischer-Lichte tale om en opløsning af binære modsætningspar. Ved at modstille »traditionally oppressed groups« og »the values of dominant culture« fastholdes kontrasten i en identitetspolitisk og fællesskabsbekræftende manifestation, der angiveligt appellerer til publikum og gør performancens sted til et frirum fra »den dominerende kulturs« normer: »Proclamations of marginalized identities undoubtedly attract slam audiences, who may see poetry slams not only as literary or performative but ultimately as political events« (ibid., s. 72). Somers-Willett påpeger videre, at især to succeskriterier gør sig gældende ved amerikanske poetry slams: autenticitet og minoritet. Når en afroamerikansk slammer performer »black identity« (ibid., s. 77), forenes

de to kriterier, hvilket ofte giver udslag i en god pointscore. Som hun også bemærker, kan denne anerkendelse af autentiske minoriteter tage sig lettere problematisk ud, da den ofte fastholder en essentialistisk identitetsforståelse (ibid., s. 72) begrænset af genetiske forhold: Kun den autentiske repræsentant for en given minoritet kan lykkes med at performe den identitet, der tænkes at høre til minoritetspositionen. Nogle slammere formår dog at performe identiteter med kritisk distance og derved kombinere politisk modkultur med mere fleksible tilgange til identitetsspørgsmålet. Et yndet eksempel herpå er slamdigtet »Skinhead«, som er skrevet og performet af den afroamerikanske forfatter Patricia Smith. Her udtrykkes nazistiske holdningstilkendegivelser af en digter med mørk hud, hvilket resulterer i en åbenlyst ironisk performance med distance til afsenderens identitet (jf. Smith, 2000; Somers-Willett, 2009, s. 92 ff.; Novak, 2011, s. 189 f.). En sådan praksis er dog undtagelsen fra det udbredte princip om autentisk identitetsperformance i amerikansk poetry slam.

Det er formentlig også den identitetspolitiske dimension af amerikansk poetry slam, der får John Miles Foley til at omtale genren som »the language of social critique« (Foley, 2002, s. 131). Identifikationsfællesskabet samles da ikke blot om interne ligheder, der forstærkes af kontrasten til udenforstående grupper, men næres af en kritisk indstilling til visse sociale forhold. Kritik er nødvendigvis forbundet med et ønske om forandring, hvilket stemmer med Blitefields opfattelse af poetry slam som retorisk intervention. Det skal dog fastholdes, at selvom poetry slams fællesskaber med Tjora kan betegnes som interaktionistiske, det vil sige at de eksisterer på grundlag af specifikke sociale praksisser (Tjora, 2018, s. 57 ff.), er de ikke som udgangspunkt aktivistiske, i den forstand at gruppens medlemmer har en fælles sag, de ønsker at fremme. Den sociale kritik kan ytres inden for fællesskabets rammer og muligvis modtages med velvilje, men den udgør ikke poetry slams eksistensgrundlag, selvom der flourer mange eksplicite real- og identitetspolitiske dagsordener inden for de utallige fora for poetry slam, der eksisterer i og uden for USA. Disse har derimod en oppositionel kulturpolitisk indstilling tilfælles, og Tyler Hoffman ser endvidere ligheder med vidt forskellige kulturelle

sfærer: dels wrestling og punk, hvor kommunikationen mellem publikum og optrædende også er et væsentligt element, dels karnevallet i Mikhail Bakhtins udlægning som en subversiv magtkritik, der leverer et ironisk modspil til den dominerende kultur. Forholdet til kommercialisme opfatter Hoffman som paradoksalt, i og med at poetry slam både er et eksempel på antikommerciel modkultur og er organiseret som et spektakulært show (Hoffman, 2011, s. 202 ff.; se også Somers-Willett, 2009, s. 96 ff.).

Netop denne showkarakter forbinder poetry slam med de mere folkelige grene af den moderne begivenhedskultur og oplevelsesøkonomi, som vi kort præsenterede i indledningen. Den tyske litterat Stephan Porombka forstår således poetry slams folkelige oprør mod angiveligt elitære litteraturinstitutioner som et udtryk for det moderne »oplevelsessamfund«, som Gerhard Schulze i 1992 navngav i sin bog med samme titel: *Die Erlebnisgesellschaft* (Schulze, 2005). Ifølge Schulze kan en virkningsfuld kommerciel begivenhed karakteriseres som: 1) uigentagelig, 2) scenisk, det vil sige udgørende et spændingsforløb, 3) fællesskabsgenererende (i kraft af deltagernes respons) og 4) interaktiv, evt. blot i form af bifald (Schulze, 1998, s. 308 f.; Porombka, 2001, s. 37). Porombka hævder, at poetry slam til fulde matcher dette populærkulturelle format og derfor med succes har givet litteraturen nyt liv i en tid, hvor konkurrencen fra andre kulturtilbud er intensiveret. Samtidig opfatter han allerede i 2001 poetry slam som et fænomen, der har udspillet sin rolle, i og med at denne alene tænkes at bestå i formidlingen af litteratur i en folkelig form (Porombka, 2001, s. 31). Lidt nedslående konstaterer han dermed, at poetry slams bidrag udelukkende var at transformere litteratur fra finkultur til pop – et synspunkt, hvis kultursyn nærmer sig samme niveau af konservatisme som Harold Blooms ovennævnte afvisning af poetry slams kunstneriske værdi. Om end Porombka opfatter konkurrenceformatet som fællesskabsgenererende, tillægger han ikke dette nogen værdi i sig selv, men betragter i stedet den popularisering, der følger med poetry slams identitetsfællesskaber, som en ren forfladigelse af kunsten – »the death of art«. Med tanke på beskrivelserne af den moderne begivenhedskultur i kapitel 1 kan man fastslå, at udviklingen er fortsat de seneste 20 år, hvorimod en revival for kulturkonservatismen endnu lader vente på sig.

Den illusionsløshed, der ligger til grund for Porombkas polemiske sammenligning af poetry slam og kommerciel popkultur, kan måske forklares med et særligt forhold ved tysk poetry slam, hvor en kombination af uhørt gennemslagskraft<sup>30</sup> og et fravær af identitetspolitisk aktivisme har gjort sig gældende. Ifølge Stefanie Westermayrs generelle introduktion til tysk poetry slam er underholdningsværdien og ikke indholdet i forgrunden ved tyske slamarrangementer, som desuden er massivt domineret af hvide mænd (Westermayr, 2010, s. 29). Der er dermed tale om et show for den mandlige halvdel af middelklassen, hvor den amerikanske poetry slams insisteren på diversitet og kamp for minoriteters rettigheder er trådt i baggrunden (ibid., s. 66), omend Westermayr fremhæver, at selve slamformatet er præget af en basisdemokratisk grundindstilling (ibid., s. 32).

Også i en dansk kontekst er det identitetspolitiske element nedtonet i forhold til den amerikanske poetry slamhistorie. Adam Drewes, som var med til at arrangere og performe ved nogle af de første danske slams, deltog i det amerikanske National Poetry Slam i år 2000 og har på baggrund heraf – samt spillefilmen *Slam* fra 1998, instrueret af Marc Levin – beskrevet kontrasten mellem dansk og amerikansk poetry slam:

Stort set alle slammerne er virkelig gode til at fremføre deres ting i et rytmisk sprog med rim og det hele, og der er gudhjælpemig slammere, som formår at prædike som Martin Luther King, men indholdet er desværre næsten altid det samme [...]

Det er som om alle udgør én stor familie eller sekt, der er fælles om, at samfundet ikke behandler dem ordentligt, og det er kedeligt og alt for politisk korrekt [...] Det hele er på sin vis forståeligt nok, men det kan aldrig adapteres til poetry slam i Danmark. Jo, måske hvis indvandrerne begyndte at slamme, men det har de endnu ikke gjort. (Drewes, 2013, s. 325 ff.).

---

30 I et rids over poetry slams globale udbredelse fastslår Peter Dyreborg, at »dér, hvor poetry slam er størst og mest udbredt, er Tyskland« (Dyreborg, 2019, s. 337). Den vel nok førende ekspert på området, Stefanie Westermayr, bekræfter antagelsen: »I Tyskland har poetry slam aldrig været 'undergrund' og aldrig kunnet påstå at være det. Dertil har interessen fra medier og publikum altid været for stor« (Westermayr, 2010, s. 113, vores oversættelse).

Siden dette udsagn, som angår situationen omkring årtusindskiftet, er der dukket slammere op i Danmark med mange forskellige etniske baggrunde, og ikke mindst i Sverige fungerer poetry slam som en platform, hvor unge med minoritetsbaggrund kan udtrykke sig.<sup>31</sup> Derimod synes den overordnede forskel i tematik mellem dansk og amerikansk slampoesi, som Drewes' kritiske bemærkninger skitserer, stadig at være gyldig. Bedømt ud fra de danske slamtekster, der er publiceret i trykt eller indspillet form, forekommer køns- og minoritetsproblematikker at spille en forholdsvis begrænset rolle.<sup>32</sup> Da Janus Kodal introducerede poetry slam i Danmark i 1999, var det ganske vist med et hold af seks amerikanske kvinder, som optrådte med identitetspolitiske slams under overskriften *American Amazons* (Lykke, 2000, s. 4; Riis-Søndergaard, 2007, s. 12). Men da gruppen 3point10, bestående af Kodal, Drewes og Michael Lee Burgess, året efter inviterede amerikanske slammere til Danmark, gik de til gengæld målrettet efter vildskab og humor: »ingen politiske slammere, ingen homoseksuelle eller feministiske slammere, ingen hiphoppere og ingen Black Panthers. Det var en meget uamerikansk og politisk ukorrekt kuratering, vi havde foretaget« (Drewes, 2013, s. 349). Som 3point10 ønskede det her ved genrens genembrud i København, kan den tradition for dansk slampoesi, der siden er etableret i hele landet, ikke siges at være domineret af de samme tematikker som i genrens hjemland. I Slamfrøs efterårssæson anno 2019 var der da også – med ganske få undtagelser – andre emner på dagsordenen, ligesom etniske minoriteter kun blev repræsenteret i meget begrænset omfang.

---

31 Et oplagt eksempel herpå er initiativet *Ortens bästa poet*, hvorunder der fra 2015 til 2018 blev arrangeret digtkonkurrencer for unge fra etnisk heterogene, urbane miljøer i Sverige.

32 Slampoesi publiceres typisk på mikroforlag eller som selvudgivelser og -indspilninger, eksempelvis antologierne *PoetrySlamCph* ([Poetryslam.dk](http://Poetryslam.dk), 2005), *Nye rejsende* (Jacobsen & Thorning, 2010), *City slam* (Prehn, 2012) og *Slamfoni* (Christiansen, 2015), tekstsamlingerne fra Brønderslev Forfatterskole (Dyreborg, 2012; 2013; 2014; 2015) og en række individuelle publikationer (Drewes, 2003; 2013; Dyreborg, 2018; Dyst, 2019; Jacobsen, 2009; Thorning, 2009 o.m.a.).

## Slamfrø – baggrund og organisering

Slamfrø opstod i foråret 2010, da den daværende gymnasieelev fra Aalborg Katedralskole Mark Jensen-Skovgaard nærmest samtidig stødte på fænomenet poetry slam og blev involveret i arbejdet med at arrangere litterære begivenheder.<sup>33</sup> Jensen-Skovgaard oplevede et show på Studenterhuset med Peter Dyreborg og MC Jabber, som var centrale skikkelser inden for poetry slam i henholdsvis Danmark og England.<sup>34</sup> De to optrådte sammen på Studenterhuset i Aalborg med slamlignende tekster uden for konkurrence – med Jensen-Skovgaards ord »en showcase [...] hvor de bare optrådte med deres tekster«. Bortset fra nogle sporadiske shows på Aalborg Teaters sidescene, Transformator, var der dengang ikke mulighed for at opleve poetry slam i byen, og den da 18-årige Jensen-Skovgaard eftersøgte »huller i marken kulturelt«, som han kunne være med til at udfylde. Dyreborg og Jabbers show inspirerede ham straks til at tage initiativ til et lignende arrangement.

Kort efter Jensen-Skovgaards første møde med slampoesi på Studenterhuset etablerede hans dansklærer, Claus Nivaa (som også er udøvende slammer), kontakt mellem sine elever og den nystartede lokalforening 9000 ORD. Denne var i færd med at arrangere sin første litteraturfestival, der skulle løbe af stablen 22.-24. april 2010.<sup>35</sup> Jensen-Skovgaard og hans klassekammerater fik tilbuddet om at foreslå idéer til litterære aktiviteter, som 9000 ORD da kunne hjælpe med at realisere. Jensen-Skovgaard slog til og kontaktede Peter Dyreborg, som rådgav ham om, hvordan et slam kunne arrangeres. Derefter tog de begge på en rundtur på Aalborgs gymnasieskoler for at præsentere poetry slam og ikke mindst hverve publikum og slammere til et kommende arrangement, som var eksklusivt for

---

33 Følgende redegørelse er baseret på et interview med Mark Jensen-Skovgaard foretaget den 7. november 2019 pr. telefon.

34 Dyreborg er stadig særdeles aktiv i miljøet, både som udøvende slammer og som arrangør af poetry slam-begivenheder.

35 Datoen for arrangementet er hentet fra foreningens hjemmeside, [www.9000ord.dk](http://www.9000ord.dk).

gymnasieelever. Jensen-Skovgaard kontaktede derefter Studenterhuset, som indvilligede i, at husets café kunne anvendes til formålet.

Der blev hyret en anden end Jensen-Skovgaard til at være vært ved dette første Slamfrø-arrangement, men han måtte til gengæld på scenen som slammer, da der ikke var et tilstrækkeligt antal performere blandt publikum. Showets afvikler var Simon Dalsgaard fra Studenterhusets stab, og umiddelbart bagefter foreslog han Jensen-Skovgaard at fortsætte samarbejdet: »Som jeg husker det, så kom han op og [...] hilste på mig – for første gang – og spurgte: »Har du ikke lyst til at lave det her en gang om måneden?«« Siden har Dalsgaard og Jensen-Skovgaard stået for de månedlige slams, der afholdes på Studenterhuset, de senere år med assistance fra Kaare Olsen, som i øvrigt er en af de mest aktive slammere hos Slamfrø.

Økonomisk og praktisk har samarbejdet med Studenterhuset været en stor gevinst for Slamfrø, eftersom institutionen råder over et korps af frivillige, som varetager mange af de funktioner, der er nødvendige for at afvikle arrangementerne, jf. beskrivelsen i kapitel 1 af de kollektive »art worlds«, der ifølge Howard S. Becker er en betingelse for al kunst. Kun det, der angår selve showet, håndteres af duoen Slamfrø. Dalsgaard står for teknik og diverse praktikaliteter, mens Jensen-Skovgaard kommunikerer med publikum og slammere – dels via Facebook, dels ved opsøgende arbejde, hvor han tager kontakt til potentielle optrædende. Ethvert slam er åbent for tilmelding, men Jensen-Skovgaard gør en aktiv indsats for at tiltrække slammere fra andre landsdele, hvilket han ser flere fordele ved: For det første giver det Slamfrøs stampublikum lidt variation i udbuddet af slammere, for det andet giver det landets dygtigste slammere mulighed for større udbredelse, og endelig får Aalborg-slammerne nye inspirerende input fra de tilrejsende slammere, som de måske ovenikøbet danner en relation til. Man kunne tilføje, at stedets daglige (og natlige) virke som tilholdssted for mange af byens studerende sikrer et konstant publikumsgrundlag for arrangementerne. Der er altid gæster i huset, og det står enhver frit for at træde ind i koncertsalen, når der er poetry slam.

Da Slamfrø har adgang til alle nødvendige ressourcer gennem Studenterhuset, er de ikke etableret som forening med generalforsamling,

bestyrelse m.m. Af samme grund er der fri entré til mange af deres arrangementer. Til DM-kvalifikationer opkræves en særdeles beskedent entréafgift (typisk 40 DKK), men »ellers er det jo gratis at komme ind, og det er der ikke nogen andre steder, det er«, påpeger Jensen-Skovgaard. I det hele taget foretager Slamfrø kun pengetransaktioner i yderst beskedent omfang. Enkelte gange inviteres gæsteslammere til optrædener uden for konkurrence, og da modtager de et honorar, men generelt arbejder arrangørerne, slammerne og det øvrige personale uden løn: »Vi har jo også været frivillige fra dag et. Det er alle jo dernede [på Studenterhuset]«. Det er dog et vigtigt princip for Slamfrø, at slammere skal have ordentlige vilkår: »Vi vil [...] godt være med til at sætte nogle standarder for, hvordan vi synes, slammere skal behandles af arrangører, og hvordan vi synes, slammere skal opfatte sig selv«. Derfor tilbydes optrædende fra andre byer som udgangspunkt betaling af transport og evt. også en hotelovernatning. Endvidere opfordrer Jensen-Skovgaard slammere til at tage betaling, hvis de optræder uden for rammerne af poetry slam: »Jeg kan godt lide at tage den snak med folk, når de begynder at få tilbud om jobs«. Grundlæggende er slamkulturen således fri for økonomiske interesser, men så snart det bliver en del af den generelle kulturindustri, insisterer Slamfrø på, at poetry slam skal anerkendes på lige vilkår med andre kulturprodukter, også økonomisk.

Gennem årene har Slamfrø oplevet skiftende tilslutning til deres arrangementer. Det første slam blev som nævnt holdt i Studenterhusets café, men herefter blev arrangementerne rykket til den lille scene på bygningens 1. sal. Her var der ofte ganske få deltagere, men i løbet af de første år voksede opbakningen, og i 2012 flyttedes slamarrangementerne til den store koncertsal i stueetagen. Her opnåede Slamfrø et højdepunkt omkring 2015-2016, hvor der var et fast fremmøde på flere hundrede tilskuere: »Der var vores bundgrænse 200 mennesker. Og jeg har prøvet at have et show med 350 [...] Det kogte virkelig der. Og så er der ligesom sket et eller andet inden for de sidste par år, hvor det dykkede lidt [...] Hvad det er, der lige gør det, det er sgu svært at sige«. Slamfrø holder fortsat til i koncertsalen, og i efteråret 2019 mødte omkring 70-150 mennesker op for at overvære slams hver måned. Rent kvantitativt kan

man dermed hævde, at Slamfrø har konsolideret sig som en fast del af Aalborgs kulturelle undergrund, til trods for en nedgang i tilslutningen.

Selvom antallet af besøgende utvivlsomt er et succeskriterium for Slamfrø, er det vigtigste dog, at det publikum, der er til stede, er engageret. Der uddeles blot fem dommermapper, men Jensen-Skovgaard ønsker, at alle løbende opererer med en indre karaktergivning: »ligesom hvis man sidder derhjemme og ser et eller andet – *X Factor* [...] eller melodigrandprix [...] – hvilke point ville jeg give?« Showet er først og fremmest til for publikum, og MC'en og slammerne har til opgave at fange deres opmærksomhed, så rummet fyldes af energi og nærvær: »det er lige så meget deres show, som det er vores andres show«. Han ser også gerne, at der opstår »en venskabelig kamp imellem publikum og dommerne. Altså at der bliver buhet af pointene, hvis de ikke er enige«. På den måde udvides konkurrenceaspektet fra udelukkende at være en dyst på scenen til også at blive en fredelig kappestrid på tværs af stolerækkerne.

Roller som MC opfatter Jensen-Skovgaard som todelte: For det første er han overdommer med ret til at diskvalificere slammere i tilfælde af brud på reglerne: »Hvis der er tvivl om noget som helst, så er det MC, der bestemmer«. Han sørger for, at slammerne får en fair behandling, hvilket indebærer, at alle præsenteres på samme vis, og at ingen fremhæves som særlig skarpe eller humoristiske. Ofte føler han en fristelse til at kommentere en vittighed, som er indgået i et slam, men det undlader han for ikke at skævvride konkurrencen. Hvis en slammer har høstet et særlig stort bifald, tilstræber han som MC at »viske tavlen lidt ren« efterfølgende, så den næste optrædende så vidt muligt undgår at blive præget af det umiddelbart foregående slam. Poetry slam er grundlæggende »unfair og [...] pisseslagsdommeragtigt, og det er det fede ved det«. Alligevel sætter Jensen-Skovgaard en ære i, at alle får samme mulighed for at score point hos dommerne og modtage publikums hyldest. Hvis han kommer til at begå en fejl under afviklingen (fx at annoncere en forkert slammer), forsøger han ikke at skjule det, men gør opmærksom på fejlen for demonstrativt at påtage sig skylden og forhåbentlig undgå, at den næste slammers performance bliver påvirket.

For det andet skal han som MC lede slagets gang for publikum. Han gør meget ud af at etablere en afslappet stemning: »jeg hygger mig med det, og det skal folk kunne mærke [...] Det må gerne starte helt nede på jorden, og så kan slammerne trække det op på et højere showniveau«. Spontane udråb fra publikum er velkomne, fx når han beder salen om at nævne reglerne for konkurrencen. Den uformelle ramme om konkurrencen giver også et tilsigtet amatøragtigt præg, og man må derfor »sætte forventningerne lavt«. Helt centralt er det at signalere tydeligt, at et slam ikke skal opfattes som en elitær, finkulturel begivenhed: »Det er vigtigt for mig at holde fast i, at det ikke bliver noget højpandet noget. At det hele tiden er nede på jorden, og at det er på alles præmisser, fordi det er en publikumsdrevet genre«.

Netop genrebegrebet anvender Jensen-Skovgaard tilsyneladende med en vis skepsis. Grundlæggende mener han, at poetry slam snarere tilhører sportens verden end litteraturens: »Poetry slam er en konkurrence og ikke en litterær form«. Han tager stor afstand fra digtoplæsning generelt, hvormed han følger den protestholdning til beslægtede praksisser, der kendetegner poetry slam i det hele taget. Som så mange andre af poetry slammens interaktionistiske identitetsfællesskaber vil Slamfrø ikke sættes i bås med den tekstcentrerede digtoplæsning, selvom der er flere ligheder end forskelle mellem eksempelvis oplæsningerne på Nordisk poesifestival og arrangementerne i Studenterhuset. Som det vil fremgå af analyserne nedenfor, er nogle af oplæsningerne hos Slamfrø desuden ganske tekstcentrerede, og det antagonistiske forhold til digtoplæsning i andre fora kan tænkes at være nærmere knyttet til stedets rammer og institutionelle art. Den uformelle nattelivsstemning, der knytter sig til Studenterhuset, kan opfattes som et bolværk mod associationer til det, Jensen-Skovgaard omtaler som »højpandet« kultur. Det forekommer at være en essentiel del af fællesskabets identitet at stå uden for den etablerede oplæsningskultur, der af mange slammere beskrives som kedelig, uvedkommende og formel, men denne holdning udbasuneres dog ikke fra scenen.

I forlængelse heraf påpeger Jensen-Skovgaard, at slampoesi formelt og tematisk er fuldstændig fri, så længe de enkle spilleregler overholdes: »Der er ikke nogen indre tekstuelle krav [...] Jeg plejer at sige, du kan godt

stille op med en bageopskrift«. Han omtaler således poetry slam som en »kasse«, der ikke må blive en begrænsning: »det er hele tiden en genre, der kan blive genopfundet af nye, der kommer ind«. Jensen-Skovgaard karakteriserer altså slampoesi som en åben genre, der principielt bør være fri for normer af formel, tematisk og stilistisk art. I forlængelse heraf kunne man spørge, hvad genrebegrebet slampoesi da overhovedet peger på, og her må netop »kassen« – den karakteristiske situation, der omgiver slampoesien – komme i spil som den grundlæggende parameter for en beskrivelse af slampoesi som en distinkt genre med markante retoriske træk.

Der er en vis distance mellem Jensen-Skovgaards principielle ønske om vedblivende fornyelse af slampoesien og de reelle fællespræg, der er mellem tekster og performances på scenen. Han er klar over dette skisma, som han nuancerer ved at henvise til geografiske forskelle: »Hvis du satte dig ned og lavede en analyse af samtlige tekster hen over en hel masse år, så kunne du nok godt finde nogle tematikker og nogle mønstre, der gik igen, men hvis du så tog til Paris, så ville det ikke være det samme«. Denne pointe stemmer overens med den ovenstående modstilling af dansk og amerikansk poetry slam, hvor der også må antages at være geografisk (og kulturelt) bestemte normer på spil. I sin karakteristik af tysk poetry slam opererer Stefanie Westermayr endda med en yderst begrænset tematisk typologi af slampoesi bestående af blot tre kategorier: 1) beretning om en bestemt type, 2) refleksion over eget liv og personlighed, 3) social og politisk kritik (Westermayr, 2010, s. 66 ff.). Som det vil fremgå af analysen nedenfor, bærer den aalborgensiske slampoesi anno 2019 da også flere fællespræg end blot rammesituationen, og disse er formentlig ikke helt identiske med de tematiske og stilistiske særpræg ved eksempelvis aarhusiansk eller københavnsk slampoesi, ligesom de kun giver et midlertidigt øjebliksbillede.

De regler, der præsenteres på scenen, er ikke vedtaget af Slamfrø alene. Som det også fremgår af det nationale poetry slamsite, [www.peter-dyreborg.dk](http://www.peter-dyreborg.dk), er Slamfrø en af de fire officielle arrangører af poetry slam i Danmark. Sammen med HAPS (Aarhus), PSFyn (Odense og Svendborg) og Peter Dyreborg & Co. (København) står Jensen-Skovgaard og

Dalsgaard bag det nationale poetry slam-mesterskab, som afvikles hvert år. Rammerne for mesterskabet defineres af en såkaldt Slam-Master-gruppe bestående af formændene for de fire arrangørgrupper. Det regelsæt, de anvender, følger overordnet set de internationale standarder, som ikke har ændret sig meget siden 1980'erne og kan findes i amerikanske monografier og antologier om poetry slam. Denne form for organisation og struktur gør poetry slam til et særdeles genkendeligt og enestående fænomen, som også i Danmark adskiller sig tydeligt fra andre former for litteraturarrangementer. Kompetitiv digtperformance kendes fra en række kulturtraditioner, men den moderne, urbane variant af digterkonkurrence, som poetry slam udgør, er bemærkelsesværdig homogen, hvad enten den dyrkes i Nordjylland eller New York.

Man kan derfor vælge at opfatte den samlede bestand af poetry slam-arrangementer som én global kulturscene, der manifesteres i let varieret form rundt om i verden. Hvis man vender tilbage til Gerhard Schulzes kultursociologiske terminologi, kan man nuancere dette totalbillede lidt. For Schulze er en »scene« et netværk af publikumsgrupper, der opsøger samme type arrangementer de samme steder, og hvis deltagere delvist går igen fra ét arrangement til et andet (Schulze, 2005, s. 463). Det vigtige for Schulze er scenens interpersonelle potentialer, ikke selve begivenhedens indhold og format, som kan kopieres fra sted til sted uafhængigt af de menneskelige aktører. I ét perspektiv kan man dermed se Slamfrø som en sådan scene i sin egen ret, hvortil kun én lokalitet er tilknyttet: Studenterhuset. I et bredere perspektiv kan man se det samlede danske poetry slam-miljø som en scene med en håndfuld lokaliteter spredt ud over landet, hvis forskellige grupper af publikum og optrædende rummer tværgående gengangere, jf. Jensen-Skovgaards aktive indsats for at trække slammere fra andre byer til Aalborg.

## Et halvt års slam i Aalborg

Vi har fulgt de månedlige poetry slams i Aalborg i 2019 fra den regionale finale den 6. juni til den afsluttende DM-kvalifikation

den 12. december. I løbet af denne halvårsperiode afholdt Slamfrø fem poetry slams, alle på hverdagsaftener kl. 20. Tre af gangene var der tale om egentlige konkurrencer med eftertragtede gevinster (henholdsvis titlen som aalborgmester og adgang til DM-finalen), mens de resterende to var isolerede begivenheder, hvor der blot kunne vindes symbolske præmier i form af de drikkevarer, Studenterhuset hver gang bidrager med som sponsorat.

Uanset hvad der var på spil, var der alle fem aftener deltagere fra en kernegruppe af aalborgslammere. Denne gruppe af tilbagevendende slammere var så relativt stor, at der skete udskiftning fra gang til gang. Mest aktive på scenen var Kaare Olsen, Jesper Nielsen, Heine Gade og Nikolaj Lind Holm, som hver især optrådte ved fire af de fem slams. Jesper Frantsen, Nina Teisen og Leila Isabella Mohamed slammede hver ved tre af arrangementerne, mens Mathias Johansen, Louise Thisgaard, Thomas Thisted, Matt Charnock og Johnny Hefty optrådte to gange hver. Derudover var der debutanter foran mikrofonen tre af de fem gange, hvilket resulterede i en afveksling mellem kendte og nye ansigter, i lighed med blandingen af gengangere og nytilkomne til Åben Poetisk Scene hos Løve's.

Allerede denne gruppe af genkommende slammere vidner om en »scene« i Schulzes forstand, hvormed der skabes kontinuitet fra det ene slam til det næste. Ud over den faste arrangørduo møder medlemmer af den uofficielle bruttogruppe af konkurrerende poeter op jævnligt, hvilket medfører, at Slamfrø er både et samlingspunkt udadtil for publikum og indadtil et tilholdssted for mere eller mindre løst tilknyttede digtere. Denne dobbelte socialitet understreges af koncertsalens indretning, hvor gulvet fyldes af stolerækker og rundborde til publikum, mens der på scenen er placeret en enkelt stolerække, hvor aftenens optrædende digtere sidder side om side og lytter til hinanden. Herved signaleres en samhörighed mellem de konkurrerende slammere, hvilket vi vil vende tilbage til senere i dette kapitel. Først vil vi give en analytisk præsentation af den poesi, man kan se og høre, når der er slam på Studenterhusets scene.

## Digtoplæsninger på trods

Selvom hele formatet poetry slam er blevet til i protest mod den tekstcentrerede digtoplæsning, er der det åbenlyse fællestræk ved størstedelen af de slams, vi har set og optaget i Aalborg, at de forløber som oplæsning af tekst. Ganske vist læser slammerne typisk op fra et krøllet A4-ark eller lige så hyppigt fra displayet på en smartphone, hvilket signalerer en vis skødesløshed og et uhøjtideligt forhold til den fremførte tekst; ikke desto mindre er kernen i de poetiske performances bundet til en form, der er identisk med situationen i digtoplæsningens tekstcentrerede tradition. Det begrænser på den ene side slammerne, i og med at deres ene arm er fæstnet til det tekstbærende medie, der også lægger beslag på en stor del af øjnenes opmærksomhed. På den anden side muliggør anvendelsen af den formelle oplæsningsform, at den kan udfordres og overskrides. Når eksempelvis Mathias Johansen på karakteristisk slentrende vis nærmer sig mikrofonen, mens han trækker telefonen op af lommen for at påbegynde sin oplæsning, har det en dobbelt effekt: Dels vækkes en association til den tekstcentrerede digtoplæsning, hvilket understreges af de fastgenkommende, betonedede rim, dels afvises enhver forbindelse til de prototypiske forestillinger om elitær finkultur, der muligvis kan knytte sig dertil. Johansens optrædener på Studenterhusets scene er unægtelig digtoplæsninger, og endda relativt stillestående eksempler herpå, men hans cool, vuggende kropssprog og udpræget ungdommelige diktation peger på en let modvillig indtagelse af digterrollen – en holdning, der bekræftes af den selvkaraktærisering, han indlejrer i et slam om Aalborgs natteliv: »Jeg er bare en middelklasse-universitetsstuderende med et sidejob som barpasser« (Johansen, 17. oktober, 2. runde). Ligesom for mange andre af de optrædende hos Slamfrø er den formelle, tekstcentrerede digtoplæsning en oplagt referenceramme for Johansens slams, men så langt fra et identifikationspunkt. Her skal det understreges, at slammerne sandsynligvis forholder sig til en fordom om digtoplæsning snarere end egentlige erfaringer hermed. Som vi har set i de to foregående kapitler, er der stor

variation inden for det spektrum af oplæsninger, man kan kalde formelle eller tekstcentrerede.

Et eksplicit forsøg på at nedbryde oplæsningens formalitet ses, da Jais Christiansen bruger nogle sekunder af sin taletid på at introducere sin oplæsning: »Jeg har skrevet et digt, lille digt om en, øh ... glemt digtestil | Det hedder »At være lokumsdigter« | Man skal næsten stå sådan:« (Christiansen, 12. december, 1. runde). Herefter indtager han en ironisk højtidelig positur i profil med højre arm hævet og hånden anbragt i en formfuldendt præsenterende gestus, der bærer påfaldende lighedstræk med den tyske maler Carl Spitzwegs berømte skildring af en fattig digter, *Der arme Poet* (1839). Gestussen er næppe en reference til Spitzweg, men kongenial hermed i sin ironiske fremstilling af en digters selvhøjtidelighed. Efterfølgende læser Christiansen fra et papir, som holdes i venstre hånd, med en påtaget højkøbenhavnsk dialekt, alt sammen for at etablere en skarp kontrast til tekstens parodisk højstemte skildring af et toiletbesøg.

Denne karikerede imitation af en prætentios digters oplæsning kan forstås som dobbelt performativ i forlængelse af den toneangivende performanceteoretiker Richard Schechners antagelse om, at al menneskelig handling er »rekonstrueret adfærd« (Schechner, 2013, s. 35).<sup>36</sup> Christiansen performer en karikatur af en person, der performer en prototypisk højkulturel adfærd. Den introducerende metakommentar sitrer uafgørligt mellem disse performative niveauer. På den ene side er referencen til en »glemt digtestil«, lokumsdigtningen, en del af det performative univers, fordi den foregriber den alvorfulde omgang med det latrinære. På den anden side ytres metakommentaren med et upåfaldende krops- og talesprog, der tydeligt adskiller sig fra den højkøbenhavnske diktning, den teatraliske positur og de mange fremmedord, som følger i kølvandet på bemærkningen »Man skal næsten stå sådan«. Det ironiske dobbeltspil er allerede til stede i metakommunikationen, for slammet er ikke et forsøg på at retablere den angiveligt glemte lokumsdigtning. Tværtimod anvendes

---

36 Schechner nævner, at kunstneriske og rituelle performances kan anses som en fordobling af hverdagsadfærd, men foretrækker at omtale det som en markeret, rammesat eller intensiveret performativitet (ibid.).

genrebetegnelsen til yderligere at latterliggøre den parodierede digter-type, som efterfølgende performes. Også her må man gå ud fra, at karikaturen spiller på en fordom uden reference til reelle digtoplæsninger.

Kombinationen af den krukke attitude og tematiseringen af afføring har en humoristisk effekt, som giver sig udslag i en række latterbrøl fra salen. Fra Christiansen første gang nævner ordet »lokumsdigter« i sin introduktion, resulterer denne og andre latrinære referencer prompte i højlydt grin blandt publikum. Med gloser som »lort«, »myldrebæ« og »røv« punkteres den ellers prætentiose stil, der kulminerer i følgende sætning: »Jeg elsker dog at sidde her og føle mig poetisk, homiletisk, mens min diarré gør mig anistætisk [sic, her stavet lydret]«. Anstrengelserne for at løfte det prosaiske motiv til poetiske højder giver sig først udslag i et malplaceret fremmedord (»homiletisk«), derefter i det rene nonsens (»anistætisk«). Vrøvleordet fremkalder, hvad Nick Piombino har kaldt en »aural ellipse«, det vil sige et auditivt underdetermineret poetisk element, som ansporer lytteren til at digte med, fordi det ikke følger den normalsproglige logik (Piombino, 1998, s. 53).<sup>37</sup> Responsen fra publikum er beskeden på dette sted, hvorimod hvert stilistisk dyk fra det højstemte til det vulgære afføder latter.

»Anistætisk« udtales med en let tøven, og efter alt at dømme er det slet ikke tilsigtet, at de normalsproglige regler brydes. Mere nærliggende er det at tro, at det intenderede ord er »anæstetisk«, som oplæseren blot snubler i, ligesom det sker flere andre gange i løbet af slammet i øvrigt. Publikum kan dog ikke se, hvad der står på papiret i venstre hånd, og må derfor udfylde den aurale ellipse hver for sig. Det kunne være en mulig forklaring på fraværet af respons, eftersom den individuelle fortolkning af vrøvleordet dårligt lader sig omsætte i en kollektiv reaktion, eksempelvis latter. Uanset hvad er den citerede sætning en stilistisk exces. Som det eneste sted under

---

37 I en uddybning understreger Piombino sit receptionsæstetiske og interaktionistiske standpunkt: »the aural/oral ellipsis encourages listening to poetry as a holding environment within which the gaps among thought, language, and sensory experience must be bridged by the listener. Rather than only being asked to observe and comprehend a pattern of thinking, here listeners and readers, by means of a process of close, but freely imaginative, listening, are encouraged to actively participate in it« (ibid., s. 62).

oplæsningen skejer teksten her så meget ud, at den bliver meningstom, og ordene »homiletisk« og »anistætisk/anæstetisk« afslører oplæserens sproglige uformåen. Teksten er prætentios og ikke højttrende, eftersom digterkarakteren ikke bemestrer sproget i tilstrækkelig grad til at opfylde sine egne ambitioner og i stedet ender med at vrøvle. Derved lægges et tredje parodisk lag til de højtidelige gestus og den hjøkbøbenhavnse dialekt.

For at Christiansens parodi skal kunne lykkes, må publikum være indforstået med, at han indtager en rolle, når han læser. Her er ikke blot tale om en kunstnerisk persona, der følger digteren fra oplæsning til oplæsning, men en egentlig karakter, der må gestaltes, hvis tekstens humoristiske potentiale skal forløses. Derved indtræder en distance mellem performer og tekst, som har lighedstræk med de langt ældre traditioner for mundtlig poesi, som Paul Zumthor beskriver i sin bog om emnet (Zumthor, 1990, s. 185). Christiansen etablerer denne rolle ved de indledende bemærkninger samt de nævnte parodiske elementer (gestus, dialekt, stil) kombineret med en tematisering af afføringsprocessen – et emne, som i almindelig samtale er delvist tabuiseret. Det hele retter sig antagelig mod en karikatur af en fordom om den kulturelle praksis, vi her kalder den formelle, tekstcentrerede digtoplæsning, hvilket går fint i spand med poetry slam-miljøets generelt antagonistiske forhold til litterære institutioner. Såvel Johansens slentrende omgang med sin tekstbærende mobiltelefon som Christiansens udfoldede parodi eksemplificerer en anvendelse af oplæsning som performativ distancering fra det format, de formidler deres tekster gennem, nemlig digtoplæsningen. Langt fra alle de optrædende slammere i Studenterhuset understreger denne distance med samme tydelighed, men den gennemgående tendens er klar: Lige som på de øvrige poetry slamscener identificerer slammerne i Aalborg sig ikke med den formelle digtoplæsning, uanset om teksterne memoreres eller oplæses.

## Turbotale, fortrolig snak og recitation

Ud over MC'ens faste indslag på scenen har vi observeret og optaget 26 forskellige slammere, hvoraf en del som nævnt optrådte ved mere end ét arrangement. Eftersom strukturen i et slam forløber som et gradvist udskillelsesløb indeholdende tre runder, har vi oplevet størstedelen af slammerne flere gange: i første og evt. også anden og tredje runde af samme slam og i en del tilfælde også ved andre slams. Syv af de optrædende har vi kun set slamme en enkelt gang, fordi de kun deltog ved ét arrangement, hvor de enten røg ud i første runde eller optrådte som offerlam uden for konkurrence. De resterende 19 har vi fået lejlighed til at se mindst to gange, hvilket har givet os et indblik i deres performancestil på tværs af forskellige tekster, da der til hver runde af konkurrencen optrædes med nye tekster, som ikke har været anvendt tidligere samme aften. Det mest essentielle element ved denne performancestil er stemmen, som formidler teksten i form af tale, råb, hvisken, sang, recitation etc.

For at kunne beskrive slammernes virkemidler tilfredsstillende er det nødvendigt at gennemføre en relativt detaljeret nærlytning. Derfor dykker vi her længere ned i det akustiske niveau end i de tidligere kapitler. Til det formål er Julia Novaks terminologi et glimrende udgangspunkt. Novak opstiller en række parametre til brug ved stemmeanalyse, hvoraf især de følgende er relevante for vores analyser af slampoesi: rytme, frekvens, volumen, artikulation, stemmekvalitet, tonefald og accent (Novak, 2011, s. 85 ff.). De første tre lader sig beskrive eksakt: Rytmen registreres som betoning i et tempo, der kan omsættes til antal slag i minuttet (BPM), hvis rytmen ellers er taktfast<sup>38</sup>; frekvensen bestemmes som antallet af svingninger i stemmelæberne pr. sekund, målt i enheden hertz (Hz); volumen kan måles i decibel (dB). Vi ser dog ingen gevinst ved sådanne målinger af de digtoplæsninger, vi analyserer, hvorfor vi mere subjektivt refererer til henholdsvis

---

38 Novak understreger, at distinktionen mellem metrisk bunden form og frivers angår skriftsprog, ikke livepoesi. I stedet foretrækker hun at sondre mellem regulær og irregulær rytme, alt efter hvordan betoningerne falder (Novak, 2011, s. 89 f.).

»højt« og »lavt«, når vi beskriver tempo, toneleje og lydstyrke. Artikulation er hos Novak forholdet mellem enkeltlyde, især brugen af legato, staccato og pauser. Også denne parameter er objektivt dokumenterbar, omend forholdet mellem legato og staccato afgøres ved subjektiv vurdering. Udlægningen af stemmekvalitet og tonefald er derimod fuldstændig overladt til fortolkeren, og de beskrives begge som »sammensatte parametre«, der tolkes frem på baggrund af flere af de øvrige elementer. Alt efter bestemmelsen af frekvens, volumen og artikulation foreslår Novak at benytte adjektiver på impressionistisk vis, når man skal beskrive sin oplevelse af henholdsvis stemmekvalitet og tonefald. Førstnævnte kan fx betegnes som anspændt, ru, luftig eller nasal, mens sidstnævnte kan beskrives som ironisk, entusias-tisk, nedtrykt eller lignende. Endelig er det relevant at redegøre for udtalens dialektale kvaliteter, eftersom sproglig variation notorisk præger opfattelsen af såvel ytringen som dens afsender.

Til forskel fra Nordisk poesifestival og Løve's, hvor den tekstcentre-rede oplæsningsform er dominerende, lader det sig ikke gøre at udpege en prototypisk performancetil, som kendetegner Slamfrøs blandede population af både garvede poeter og helt grønne digterspirer. Hvad angår teksternes stil, kan man derimod hurtigt konstatere, at flertallet benytter sig af en kombination af et talesprogsnært stilleje og konsekvente stavelsesrim. Et andet fællestræk er, at langt de fleste slams, vi har observeret, lægger ud med en lille metakommunikativ, paratekstuel intro, som kort introducerer den efterfølgende performance. I nogle tilfælde kan det være svært at skelne indledningen fra »selve« digtet, men som regel er der en distinkt forskel på introduktion og performance. Denne markeres typisk af et øjeblikks stilstand, hvor den optrædende standser sin talestrøm og holder kroppen i ro som for at signalere overgangen til den egentlige performance. Ofte lykkes det herved momentant at etablere en spændthed i lokalet, der kan aflæses i tilskuernes stilhed og koncentration. Andre gange er de indledende ord så effektivt komiske, at skiftet herfra til digtoplæsning akkompagneres af latter.

Et andet tegn på bevægelsen fra metakommunikativ, åben henvendelse med plads til improvisation til den mere fokuserede, indøvede

digtpresentation er stemmens forandring. Næsten alle slammerne har en eller flere performancestemmer, som anvendes til at realisere tekstens potentiale for rytmik, komik, overraskelse m.m. For det meste tages disse performancestemmer dog først i brug, når indledningen er overstået, hvorfor man også rent auditivt tydeligt kan registrere, at personen i spotlightet er undergået en forandring.

Et markant eksempel på afstanden mellem almindelig tale og performancestemme ses i flere af Kaare Olsens slams. Mens Olsen på den ene side er den af de 29 slammere, som mest ekvilibristisk og energisk benytter dramatiske skift i tempo, rytme og volumen, er diktionen på den anden side ganske afdæmpet – til tider nærmest monoton – i hans metaintroduktioner. I det følgende eksempel sker et abrupt brud mellem en delvist improviseret, småsnakkende intro og en aggressivt fremhvisket sætning.<sup>39</sup>

[halvlav frekvens og volumen, middeltempo] Nu kunne jeg høre, vi lige var inde i ... skolelærersnakken før – i første runde | Og noget om børn | Og for et halvt år siden, der skrev jeg faktisk en, øh ... tekst til et indsamlingsshow for Red Barnet | Og den kommer her: || [dyb udånding, intens, hidsig hvisken] **Jeg kan faktisk slet ikke lide børn!**  
(Olsen, 12. september, 2. runde).

Først henviser Olsen afslappet til Nikolaj Lind Holms slam om skolelærergenerationen tidligere samme aften, hvorefter han informerer om den motiverende anledning til sin egen tekst for endelig at slå over i oplæsning. Den radikale omvæltning fra en roligt imødekommende henvendelse i øjenhøjde med tilhørerne til et vredladent, affektstyret udsagn, der synes at umuliggøre enhver form for dialog, resulterer straks i latter fra salen. Den informative metabemærkning »Og den kommer her« er egentlig overflødig, for alene stemmens forandring umiddelbart herefter

---

39 I dette og de følgende citater af slampoesi kommenteres stemmebrugen i kantede parenteser, mens ord udtalt med særlig emfase markeres med fed.

er så voldsom, at alle i lokalet straks forstår, at vi nu lytter til en persona, som indgår i en performance. At det udsagn, den hidsige hvisken formulerer, ydermere er asocialt og afstumpet, kan give indtryk af, at vi skal opfatte den talende som en karakter, jf. den krukke digterrolle hos Jais Christiansen. Den umiddelbart efterfølgende passage inviterer dog nærmere til at afkode jeget som en persona, da Olsen her rammer et stadium mellem det inkluderende og det afvisende, tekstuel som artikulatorisk. Kropssproget er forholdsvis neutralt med papirerne i venstre hånd, mens højre hånd skiftevis hænger slapt ned langs siden af kroppen og markerer de betonedede stavelser. Omvendt er stemmebrugen udpræget dynamisk. Der skiftes fra hvisken til øget frekvens og volumen stigende fra halvhøj til høj, mens tempoet gradvist skrues op fra hurtigt talesprog til et niveau, hvor det næsten ikke lader sig gøre at skelne ordene fra hinanden:

Jeg er ikke nede med deres skrigen og ikke nede med deres hørm, deres larm på bagsædet af deres fars Passat, og den måde, deres ansigter altid er fyldt med mere makrelsalat | [skift til middeltempo, -frekvens og -volumen] end det, de har stoppet i munden | [skift til høj frekvens og volumen samt middeltempo] Og jeg forstår ikke, hvordan de kan blive ved med at nynne omkvædet i den samme sang i de fem timer, de øjensynligt er faret vild i min opgang | [nu middeltempo og -frekvens samt halvhøj volumen] Jeg kan faktisk slet ikke lide børn

Til forskel fra den indledende, ubegrundede mishagsyttring argumenterer jeget nu for sin modvilje mod børn ved at nævne, hvilke gener de giver ham. De hyppige temposkift og glidningerne i frekvens og volumen fra middel til høj giver et indtryk af frustration og afmagt. Når konstateringen »Jeg kan faktisk slet ikke lide børn« her gentages i et bestemt tonefald med en hård stemmekvalitet, forekommer Olsens persona langt mere kontrolleret og fattet end første gang, vi hører udsagnet. Den varierede stemmebrug og den mellemliggende tekstpassage fører personaen fra et rabiat standpunkt mod et mere tilforladeligt. Denne bevægelse fortsætter

hele slammet igennem, hvor jeget gradvist overbeviser sig selv om, at hans ureflekterede lede ved børn skyldes misundelse og manglende forståelse. Til sidst er omvendelsen komplet:

[middeltempo, -frekvens og -volumen] Så lad dem || [gradvist øget tempo, volumen og frekvens til højt niveau] Lad dem skabe sig og flyve på barnlig **energi** og blafre med vingerne i fri **fantasi** i en leg, hvor de legende flyver væk som en **ørn** uden at kunne se det ironiske i || [middeltempo, -frekvens og -volumen] at jeg står lige her || Som voksen || [halvhøjt tempo samt halvhøj frekvens og volumen] og gerne vil forvandle mig og flyve væk som den [nu lavt tempo, halvhøj frekvens og volumen samt staccato-artikulation] **selvsamme ørn** | [halvhøjt tempo, middelfrekvens og -volumen] Men alligevel var dum nok til at starte med at tro || [skift til halvlavt tempo samt halvlav frekvens og volumen] at jeg faktisk | slet ikke | kunne lide børn | [hviskes roligt] Tak

Lidt tidligere er den ofte citerede vending »Lad dog barnet!« – en replik fra Henri Nathansens drama *Indenfor Murene* (1912) – blevet omtalt som »en gammel kliché«, og det er den, der alluderes til i begyndelsen af ovenstående citat. Netop ved at acceptere en almen kliché indtræder jeget i en form for normalitetssfære eller et holdningsfællesskab, hvor der hersker enighed om at udvise tolerance over for børns adfærd. Diktionen foretager stadig store udsving, og der anvendes dels staccato-artikulation, dels indskudte pauser i sætningerne, hvilket fremhæver de enkelte ord. I accelerandoet op mod frekvenshøjdepunktet »det ironiske i« hæves højre underarm, så den peger vinkelret fra kroppen mod publikum for igen at falde ned langs hoften. Herved understreges den artikulatoriske dynamik, uden at gestikken dog på noget tidspunkt spiller en væsentlig rolle for performancen. Endelig negeres det indledende udfald mod børn i et afdæmpet tonefald, og et stille »tak« markerer personaens forsvinden, samtidig med at det fuldender cirkelbevægelsen fra én hvisken til en anden: først aggressivt, sidst afklaret.

Mens Kaare Olsens stemmebrug er særdeles ekspressiv, er der andre, som benytter de artikulatoriske virkemidler på ganske anden vis. Nina Teisen anvender fx en udpræget talesprogsnær stil i sine performances, hvilket danner et helt andet udtryk end Olsens penduleren op og ned i tempo, frekvens og volumen. Denne ekspressive stil spreder en atmosfære af høj intensitet fra spotlightet og ud i det omgivende mørke, hvorimod Teisens ligefremme diktation snarere etablerer en intimitet i tiltalen fra scene til sal. Et tydeligt eksempel herpå er indledningen til et slam om arbejdet som copywriter/tekstforfatter, hvor Teisen går direkte til oplæsningen uden introducerende bemærkninger. Efter at have bakset en smule med at justere mikrofonstativet i ca. 12 sekunder foran et næsten lydløst publikum bryder hun stilheden og punkterer samtidig enhver ansats til højtidelighed i oplæsningen:

[frekvens og volumen en smule over middel, middeltempo] Jeg elsker ord! | [hurtigt faldende frekvens og volumen til halvlavt niveau] og så er det meget heldigt, jeg er copywriter [middelfrekvens og -volumen] – altså som i »write« og ikke »right«<sup>40</sup> | Det hænger sådan sammen: Copywriters er dem, der har copyrighten – for | jeg elsker ord | De er nemlig [gradvist faldende frekvens fra middel til halvlav, let staccato-artikulation, halvlavt tempo] svære og sjove og skægge og skøre (Teisen, 12. november, 2. runde).

Den første let emfatiske kærlighedserklæring til sproget – tilsat en åben højrehånd rakt lidt frem fra brystet – antyder et abstrakt tematisk spor med sproget/kunsten/poesien som omdrejningspunkt. Tonefaldet ændrer dog straks karakter, da der skrues ned for de artikulatoriske virkemidler, og talen sjosker fra højtt travende abstraktion til det særdeles jordnære og konkrete: arbejdslivet, som »meget heldigt« også har sproget i centrum. Det daglige virke på et kommunikationsbureau står vel at mærke ikke i modsætning

---

40 Forskellen på homofonerne »write« og »right« er udledt af konteksten, da den selvsagt ikke kan registreres auditivt.

til et passioneret forhold til sproget, men tonefaldet skifter fra lettere naiv begejstring til en neutralt berettende stil med en nøjsommelig udredning af begreberne copywriter og copyright. Teisens persona trækker kort sagt publikum gennem et lille uskyldstab, der dog også kan beskrives mere positivt som en erkendelsesrejse mod større realitetssans, alt efter temperament.

Gennem resten af teksten fastholdes det konkrete niveau i kraft af et metasprogligt fokus på ordene selv og de nye betydninger, der kan opstå ved små forandringer af deres stavemåde. Det bliver til en digressiv rundtur omkring pudsige ord, misforståelser forårsaget af slåfejl og den digitale stavekontrols til tider malplacerede rettelser. Forveksling af nærliggende ordpar som »arbejdstiger«/»arbejdstiger«, »køleelementer«/»kæleelementer« og »poolen«/»Polen« giver anledning til komiske indfald, som i modsætning til størstedelen af de øvrige slams ikke er baseret på narrative forløb, men på sproglige enkeltobservationer. Teksten er serielt organiseret, og rækken af verbale spidsfindigheder fører ikke til nogen egentlig konklusion eller pointe, i hvert fald højst på et metakommunikativt plan: »Men lad os slutte med »dårehåndtaget« – en **venligere** version af politigrebet, når man ikke er farlig | men bare dum at høre på«. Den eksplicite metabemærkning »lad os slutte« efterfølges muligvis af en implicit metagestus: at man er »dum at høre på«. Eftersom disse ord er slammets sidste, er det tillokkende at tildele dem en særlig tyngde som en art dobbeltkommunikerende overgang, der dels metasprogligt beskriver det hypotetiske ord »dårehåndtag«, dels selvironisk karakteriserer Teisens performance. I et bredere perspektiv er det videre oplagt at tolke den samlede konstruktion af indledende dyk fra patos til konkretion samt den pjattede omgang med sproget som udtryk for en typisk slamæstetik, der også her står i kontrast til enhver form for alvorspræget tilgang til litteraturen.

Teisen anvender gennemgående en upåfaldende diktion, med hvad der opleves som lidt færre udsving og en anelse lavere frekvens og volumen end i almindelig samtale. Hvis den samlede artikulatoriske stil blev overført til mundtlig hverdagskommunikation på en arbejdsplads eller til et middagsselskab, ville de fleste af ordene drukne i andre stemmer og lyde. Under slammets baggrundsstøj er derimod meget begrænset, hvorfor

Teisen med sin dæmpede, rolige tale kan skabe en relativt intim henvendelsesform. Stemmekvaliteten kan til tider sammenlignes med lyden af en fortrolig samtale mellem nære venner, mens den andre gange tilsættes et ironisk tonefald, hvilket naturligvis også kendes fra venskabelig samtale. Som publikum forledes man til at tro, at der er mere personlighed end persona bag ordene, hvad enten dette nu er sandt eller ej.

Også hvad angår tekstens formelle side, dyrker Teisen det ukunstlede og prosaiske. Ud over de ordspil, der omtales undervejs, optræder der ingen nævneværdig brug af lyriske virkemidler som rim, tropik og skandering. På dette punkt adskiller hendes stil sig markant fra Matt Charnocks æstetik, som i høj grad betjener sig af den strofiske lyriks virkemidler:

[middelvolumen og -frekvens, halvhøjt tempo, staccato-artikulation]:  
I've looked in the cooker, the fridge and the sink |  
Through cupboards and drawers anywhere you could think |  
On my hands, on my knees I've<sup>41</sup> searched on the ground |  
I've searched it for keys, but none could be found  
(Charnock, 12. september, 2. runde).

Vi har valgt at opsætte passagen som en strofe, fordi Charnocks taktfaste betoner og små pauser efter det, man lettere paradoksalt kan kalde »enderim« (»sink«/»think«, »ground«/»found«), demonstrativt signalerer en strofisk struktur. Som vi tidligere har været inde på, er skellet mellem vers og prosa problematisk at forene med livepoesi, blandt andet fordi disse begreber vedrører opsætningen af den trykte tekst (jf. Zumthor, 1990, s. 135 ff.). I Charnocks tilfælde er tekstens formelle opbygning og stemmeføringen dog så bastant og mekanisk, at strømmen af lydbølger kommer til at mime et statisk tekstbillede. Derfor henviser vi til enderim, selvom digtet som audiotekst logisk set ikke rummer vers, endsige rimende »versender«. Ej heller eksisterer der en offentligt tilgængelig trykt version, så også her kan vi kun gisne om, hvad der står på papiret i poetens hånd.

---

41 Det er svært at afgøre, om Charnock siger »I« eller »I've«, men »I've« passer bedst rent grammatisk.

Hvis man godtager, at passagen lader sig analysere som en strofe, kan versmålet bestemmes som anapæstisk tetrameter (da-da-DAM x 4), omend udfyldningen af tryksvage stavelser ikke er konsekvent. Andre steder i performancen vendes rytmen om, så den bliver daktylisk (DAM-da-da), men uanset hvad er kontrasten til samtlige ovennævnte slammere meget tydelig. Mens rim er særdeles udbredt blandt slammerne, er anvendelsen af et klassisk versmål med oprindelse i den græske antik og udbredelse i blandt andet den angelsaksiske romantik (Cuddon & Habib, 2014, s. 35) højst påfaldende. Det kan oplagt forstås som en ironisk gestus, der bevidst konfronterer det populærlitterære slamformat med et indslag af traditionsbevidst dannelseskultur.

Med sin stædigt rytmiske recitation gennemspiller Charnock en scene fra et parforhold, hvor slammeren skiftevis låner sin stemme til tre narrative instanser: fortælleren, en mand og en kvinde. For at understrege digtets flerstemmighed flytter han papiret fra den ene hånd til den anden, hver gang han skifter »rolle« i parrets replikudveksling. Deres ophedede diskussion kredser om, hvor mandens nøglebundet befinder sig, hvilket afspejles i den citerede passage ovenfor. Parallelt med Jais Christiansens patetiske lokumsdigt kan den lille versfortælling opfattes som en parodi, hvor et trivielt emne skildres med store sproglige ambitioner. Hos Christiansen opstår det parodiske i ordvalget, som er avanceret og til tider meningsløst, mens det hos Charnock er den traditionsbevidste rytme og den demonstrative artikulation, der skaber en komisk kontrast mellem motiv og stil.

I et af sine andre slams slækker Charnock en anelse på den taktfaste staccato-artikulation, mens han til gengæld går i dialog med litteraturhistorien ved eksplicit at henvise til et kanoniseret digt fra den engelske romantik:

At the **start** of »Sonnet 43«, Barrett Browning says:

»**How** do I love thee? **Let** me count the **ways**« |

I thought I would use this line, but give it a slight rephrase:

»**How** do I [høj frekvens] **hate** [herefter middelfrekvens] thee, **let** me list the ways«

(Charnock, 12. december, 2. runde).

Her omvendes den jambiske rytme fra Elizabeth Barrett Brownings sonet, så ordet »hate« kan betones for at fremhæve, at forlæggets ømme kærlighedserklæring er blevet vendt på hovedet. Ydermere foretager Charnock et frekvenshop ved »hate«, så det skiller sig ud fra den ellers roligt vuggende passage.

Gennem hele passagen gestikulerer Charnocks hænder flittigt, som når en engageret taler mere eller mindre bevidst forsøger at visualisere sine budskaber med kropssprog. Citatet »How do I love thee? Let me count the ways« akkompagneres af en åben, glidende bevægelse med begge hænder fra brystet og ud mod publikum. Ved ordet »I« peger hænderne omvendt ind mod Charnock selv, og ordet »rephrase« understøttes af en hævet højrehånd, som med pege- og tommelfinger holdt ca. 5 cm fra hinanden roterer frem og tilbage, mens de øvrige fingre er knyttet ind mod håndfladen. Denne gestik er mere pædagogisk formidlende end kropssproget i staccato-passagen ovenfor, som på grund af den fortsatte papirrokade frem og tilbage mellem hænderne er knap så udfoldet. I begge tilfælde benyttes stemme og krop til at formidle velkendte formtræk fra litteraturhistoriens arkiv, omsat til poesiperformance.

## Interaktion som succeskriterium

Når man sidder som tilskuer til de mange korte optrædener, et poetry slam-arrangement indeholder, og hastigt må danne sig indtryk af hver enkelt performerede persona eller karakter, kan man af og til glemme, at hele showet er en konkurrence. De store verbale og kropslige anstrengelser på scenen har formelt set ét fælles formål: at opnå en god score. Selvom et genkommende mantra i poetry slam-miljøet lyder »The points are not the point. The point is poetry«<sup>42</sup>, kan man ikke afvise konkurrenceelementet som betydningsløst. Derimod kan det anskues som todelt: På den ene side er

---

42 Udsagnet tilskrives den amerikanske slammer Allan Wolf, men som med mange andre bevingede ord er der ikke en bestemt tekstkilde, hvor man kan finde den autentiske formulering. Se fx det amerikanske site poets.org.

der konkurrencen om de fem dommers point, der forløber som et gradvist udskilningsløb med afsluttende tildeling af første-, anden- og tredjeplads. På den anden side er der konkurrencen om at vinde hele publikums gunst ved succesfuldt at formidle sine tekster, så de skaber reaktioner i salen. Disse to konkurrencer er delvist sammenfaldende, eftersom dommerne er en del af publikum, og en begejstret sal som regel vil influere dommernes tildeling af point positivt. Der kan dog godt være forskel på nogle dommers præferencer og det højlydte flertals tildeling af applaus, hvorfor den øjensynligt mest populære slammer ikke altid går af med sejren.

Hvad enten det drejer sig om jagten på en god score eller et jubelbrøl, er succeskriteriet interaktion. Hvis man vil have held med et slam, må man have held med at interagere med publikum, enten direkte eller mere subtilt. Den mest udbredte metode er at appellere til latter, men hos Slamfrø har vi også set mere følelsesbetonede henvendelser og enkelte forsøg på at fremme identitetspolitiske dagsordener, som det er normen i poetry slammens hjemland, USA.

Selvom humor kan betegnes som den hyppigst anvendte interaktionsform hos Slamfrø, er der naturligvis ikke tale om én strategi, men om en række forskellige måder at vække latter på. Diversiteten i de performances, der domineres af komik, er stor, mens deres mest åbenlyse fælestræk er, at lyriske elementer som rim og regulær rytme kun benyttes i begrænset omfang eller er helt fraværende. Fx snakker Nikolaj Lind Holm sig i flere tilfælde igennem tekster om hverdagsemner med stor effekt. En af disse introducerer han udelukkende ved at nævne dens titel: »Sagaen om onlinesupport« (Holm, 12. november, 1. runde). Selvom Holm den givne aften er første mand på scenen i første runde, breder latteren sig allerede blandt publikum ved sammenstillingen af det historiske, storslåede genrebegreb »saga« og det moderne, trivielle fænomen »onlinesupport«. Med et skiftevis klagende og aggressivt tonefald formidler han en let karikeret fortælling om dårlig service hos en IT-virksomhed. Formentlig på grund af stoffets genkendelighed, den energiske, men kontrollerede performance og tekstens mildt absurdistiske præg afføder performanceen tiltagende latterbrøl i de indlagte kunstpauser.

Alligevel må Holm forlade konkurrencen efter første runde, da dommerne åbenbart ikke har ladet sig rive med af den kollektive begejstring. Denne kommer vel at mærke i stand helt uden introducerende bemærkninger eller anden metakommunikation med publikum. Interaktionen består slet og ret i en effektiv performance af en humoristisk tekst foran et publikum, som fra første færd reagerer, hvorved der etableres en gensidig dynamik mellem scene og sal, hvilket man som tidligere nævnt med Erika Fischer-Lichte kan betegne som en »autopoietisk feedback-sløjfe«. Når kontakten mellem slammer og publikum først er etableret, genererer denne feedback-sløjfe løbende interaktion mellem scene og sal, indtil det hele ender med et afvæbnende smil fra Holm. Stadig uden brug af verbal metakommunikation afslutter han sin performance og sætter sig ned igen. Hvad angår pointkonkurrencen, er performancen mislykket, da den ikke sikrer adgang til anden runde, men inden for den parallelle popularitetskonkurrence er Holms bidrag en stor succes på grund af den livlige interaktion.

En omvendt metode til at opnå en humoristisk virkning ses hos Mathias Linaa. Sammenlignet med de fleste øvrige slammere er hans stil udpræget minimalistisk og for en overfladisk betragtning ikke møntet på interaktion. Alligevel forårsager hans afdæmpede performances nogle af de største latterbrøl, vi har registreret i vores indsamlede materiale. Ved det ene arrangement i efteråret 2019, som Linaa optræder ved, er han iklædt tilnærmelsesvis monokrome sorte nuancer, og alligevel er hans udstråling kontrastfuld på grund af kombinationen af en elegant jakke og en vilter punkfrisur. Man kunne måske kalde det en bevidst sjusket rockabilly-stil, der virker gennemkoreograferet uden at bryde med poetry slams kostumeforbud. I tre slams samme aften læser han med lav, dyb stemme fra notesbøger i venstre hånd, mens den højre hænger slapt ned langs siden af kroppen. Udtalen er sløset, og endelserne kortes af mange ord, så publikum skiftevis må lytte koncentreret og give slip på latteren i de mange indlagte pauser.

Førsterundens slam præsenteres ironisk som et ønske om at indtræde i den institutionaliserede nationalkultur: »Det her, det er ... mit forsøg på at komme i den danske højskolesangbog« (Linaa, 12. september, 1. runde).

Teksten består af en række omskrivninger af åbningsverset i Jeppe Aakjærs berømte digt »Havren« fra 1916. Med en parade af tilsigtede neurruppinere, det vil sige søgte rim, der bevidst kluntet klinger på »havren«, får Linaa ligesom Holm etableret en dynamisk feedback-sløjfe med publikum: »Jeg findes som hipster-syltetøj | Jeg er havtorn, og jeg har bjælder på«, »Jeg hader Viggo Mortensen | Jeg er Sauron, jeg har bjælder på«, »Jeg er altid fyldt med fucking blade | Jeg er en tagrende, jeg har bjælder på«.

Sin optræden i anden runde introducerer han som »en række mindre slams«, hvorefter han på samme tilbagelæenede vis som i første runde læser en stribe ultrakorte, absurde fortællinger, blandt andet disse to:

Der var festival på Tunø | Hele øen festede og sang | På grund af de mange mennesker, der var kommet til øen, begyndte den at synke | Mens den sank, så spillede musikerne videre, ligesom på Titanic | Meeen det var mest jazz, så folk var faktisk glade for, at den sank  
[...]

Tilde havde købt en kuglepen til 500 kr. | [henvendt til publikum, gestikulerende med notesbogen:] Altså det var ikke sådan en almindelig en | Det er en af dem der, hvor at ... det, man tegner, det, øh ... det kommer til live | [blikket i notesbogen igen:] Hun elskede Pokémon | Og det første, hun tegnede, var hendes yndlings-Pokémon | [henvendt til publikum, gestikulerende med bogen:] Der står ikke hvilken | [blikket i bogen igen:] Da hun var færdig med at tegne, så sprang ... Pokémonen op og knækkede hendes fucking kuglepen  
(Linaa, 12. september, 2. runde).

Med den nedtonede stil og en udtalt brug af pauser opstår der plads til interaktion i form af latter og småkommentarer blandt publikum. Mishagsytringen om jazz i fortællingen om Tunø resulterer i et udråb fra en tilskuer: »Jazz er godt!«. Sidebemærkningerne til publikum i fortællingen om den magiske kuglepen skaber ligeledes en nærhed mellem scene og gulv, i og med at Linaa foregiver, at han blot læser en andens tekst: »Der står ikke hvilken«. På den vis reducerer han sin rolle som digter/fortæller til en

oplæserfunktion. Den underspillede, men effektive humorstrategi sammenfattes måske bedst af Linaas selvkarakteristik på scenen: »Jeg er god til at digte | Meeen jeg er bedre til at fjolle« (Linaa, 12. september, 1. runde).

Der er som nævnt også slammere, som fravælger humor til fordel for en mere alvorlig, patosfyldt henvendelsesform. Jesper Nielsen reciterer således indfølt og taktfast sine rimede slams om psykisk sygdom. Af og til har han memoreret teksterne, så henvendelsen til publikum er papirfri og virker des mere kraftfuld. Hans tekster rummer narrativer om smerte, ensomhed og ulykkelig barndom, men også om det at optræde med poetry slam som en stor personlig sejr. Autenticiteten understreges, da han indleder de forskellige dele af en selvbiografisk tekst med et gentaget syntagma: »Jesper 5 år«, »Jesper 10 år« etc. (Nielsen, 17. oktober, 2. runde). Den kronologiske fortælling fremstår overbevisende som en bekendelseslyrisk beretning om digterens eget liv, jf. Stefanie Westermayrs typologi over genkommende temaer i tysk poetry slam, og intet tyder på, at Nielsen som Holm, Linaa og mange andre slammere betjener sig af karikatur, ironi eller sarkasme. Hele performancen er fokuseret og opsigtsvækkende i sin ligefremme ærlighed.

En lignende alvorspræget personlig form gør sig gældende i Louise Thisgaards slams om svigt og sygdom i den nærmeste familie. Modsat Nielsens regulære rim og rytme er Thisgaards tekster urimede og tale-sprogsnære. Med svajende krop og en insisterende talestrøm med relativt få pauser henvender hun sig i to tekster direkte til udvalgte familiemedlemmer, så publikum dels fastholdes i en rolle som udeltagende tilskuere, dels lukkes ind i et intimt og ømskindet hjørne af den talendes personlige liv. Også her fokuseres der på det, der ikke er sjovt: kræft og ødelagte bånd til nære familiemedlemmer.

De patosfyldte slams skaber ingen hørbare reaktioner, men derimod en feedback-sløjfe, der opleves som et intenst nærvær mellem mange kroppe i et moment af stilhed, der står i kontrast til det støjniveau, man normalt oplever i Studenterhusets koncertsal. Den energi, der da transporteres frem og tilbage mellem slammerne og publikum, lader sig ikke indfange af AV-udstyr, men kan føles mindst lige så præsent som den

højlydte interaktion under de optrædere, der domineres af komik. Også når det kommer til den kontante afregning i form af dommerpoint, lader disse slams til at være konkurrencedygtige. Nielsen og Thisgaard er i hvert fald begge nået til finalerunden i løbet af efteråret 2019.

En tredje interaktionsform, som ligger i forlængelse af den patosfyldte henvendelse, er den politisk motiverede appel til moral og eftertanke. I USA er identitetspolitisk agitation fremført af slammere med minoritetsbaggrund som nævnt normen, men i Danmark (og Tyskland) forholder det sig omvendt. Slamfrøs poeter er altovervejende etniske danskere, og generelt benytter de hellere deres taletid til at underholde end til at fremprovokere moralsk stillingtagen. Jesper Niensens tekster om psykisk sygdom sætter et identitetspolitisk emne – en marginaliseret gruppes livsvilkår – på dagsordenen, men det sker på en personlig og upolemisk måde, der ikke eksplicit forsøger at påvirke publikums holdning til emnet generelt.

Anderledes direkte er Kasper Gram-Hansen, når han i en episode fortælling med titlen »Tillid« beretter om relationer til mennesker i Danmark med udenlandsk baggrund: naboerne til barndomshjemmet, som er indvandret fra Tyrkiet, en klassekammerat, som er flygtning fra Sudan, ægtefællen fra Congo og deres fælles børn (Gram-Hansen, 12. december, 1. runde). Teksten er memoreret, og Gram-Hansen kigger ud på publikum under hele sin optræden, som er én lang opfordring til at møde det fremmede med tillid. »De er ligesom os | de religiøse indvandrere«, postulerer han med rolig stemme uden fast rytme, mens han bevæger sig bølgende fra side til side på scenen med mikrofonen i hånden. Det er tydeligt, at han har et budskab til sine tilhørere, og de lytter tilsyneladende koncentreret og ler de få gange, han inviterer til det. Dommerne belønner dog ikke præstationen, og Gram-Hansen må forlade konkurrencen efter første runde.

Leila Isabella Mohamed optræder to gange som offerlam uden for konkurrence og en enkelt gang som regulær deltager i løbet af efterårs-sæsonen 2019. Hun skiller sig ud fra de øvrige slammere på tre måder: 1) Hendes navn og udseende er arabisk, 2) hendes slams er regulært identitetspolitiske, og 3) hun har tilsyneladende ingen interesse i det

konkurrenceaspekt, som er grundstenen i poetry slam. Udseende og personnavn er kun relevante at nævne, fordi samtlige andre slammere, vi har oplevet hos Slamfrø, efter alt at dømmes af nordeuropæisk afstamning. Derfor vækker det opsigt, når en person med arabisk baggrund træder op på scenen, og det tager Mohamed bestik af i sine tekster, som kredser om outsiderproblematikker, hudfarve, racialisering og racisme. De identitetspolitiske ytringer fremstår autentiske på grund af Mohameds navn og udseende og svarer tematisk mere til prototypisk amerikansk poetry slam end til den danske slampoese, som vi berørte ovenfor i diskussionen af amerikansk vs. dansk og tysk poetry slam. Til gengæld er den ligegyldighed, hun udviser over for konkurrencens regler, fremmed for poetry slam i alle lande.

I de to tilfælde, hvor Mohamed er offerlam, er det til dels forståeligt, at hun lader hånt om tidsgrænsen på 3 minutter og 10 sekunder. I første forsøg overskrider hun med mere end 2 minutter, hvilket kunne skyldes den manglende erfaring, men næste gang annoncerer hun på forhånd, at hun vil gå »lidt langt over tid« i en tekst, som er motiveret af en skænding af jødiske gravsteder, der foregik i Randers på årsdagen for Krystalnatten få uger tidligere:

... og ekstra tid til at fuldføre en tekst, jeg ikke kunne skære længere ned end mit budskab | Jeg håber, det er okay med jer | Jeg vil gerne dele mine autentiske oplevelser | Jeg kan ikke sætte mig ind i, hvordan det er at være jøde, men jeg kan sætte mig ind i, hvordan det er at være en mørkhudet person, fordi at ... ja, jeg er en mørkhudet person (Mohamed, 12. november, offerlam).

Mohamed fremhæver eksplicit den indignation, der har affødt teksten, og understreger, at den er specifikt rettet mod »den ekstremt nationalistiske målgruppe«, som høfligt tildales som »Dear white people«. Hendes dagsorden er som Gram-Hansens at opfordre til tolerance med udgangspunkt i egne oplevelser, men med den vigtige forskel, at Mohamed selv indtager rollen som racialiseret individ, der mødes af omverdenen med

skepsis. Kropsligt er hendes fremtoning let genert og urolig, mens hendes stemmeføring er afslappet og imødekommende. Selve teksten rummer en række aggressive udfald: »Hvorfor lægger I jer i solen om sommeren og prøver at ligne det, I hader?«, »Eksotisk: Den mest brugte beskrivelse, jeg har fået smækket i fjæset, siden jeg kom til Jylland | Som om jeg er en fucking mandarin eller en marokkanerpuddel<sup>43</sup>«. Det er tydeligvis de personlige frustrationer, der bærer performancen, og selvom Mohamed indledende har nævnt, at hun ikke tiltaler Studenterhusets publikum, men specifikt refererer til højreekstreme kræfter, kan denne vigtige detalje godt blive glemt, når anklagerne slynges ud i salen, henvendt til et retorisk »I«. Ikke desto mindre kan det konstateres, at publikum er bemærkelsesværdig ufokuseret og småsnakkende under hele den mere end ni minutter lange optræden.

Da Mohamed måneden efter optræder inden for konkurrencens rammer, går hun »kun« et enkelt minut over tid, hvilket dog giver en eklatant pointstraf i henhold til reglerne. Desuden forsøger hun sig nu med en engelsk tekst med titlen »Am I black enough for you?«, hvori hun blandt andet knytter slaveriets historie til sin egen slægtshistorie (Mohamed, 12. december, 1. runde). Sprogvalget giver hende naturligt nok et kommunikativt handicap, og heller ikke denne gang synes gennemslagskraften stor, hverken hos dommerne eller det øvrige publikum. Det autentiske identitetspolitiske slam er en anomali på Slamfrøs scene, og det ene tilfælde, vi har observeret, opnår hverken succes konkurrencemæssigt eller retorisk på trods af – eller på grund af – stædige forsøg på at fremprovokere refleksioner over racialisering af etniske minoriteter i dagens Danmark. I kraft af konkurrencens struktur elimineres Gram-Hansens og Mohameds politisk kontroversielle bidrag i første runde til fordel for indslag med bredere publikumsappel og større velvilje blandt dommerne. Dette indikerer et potentielt problem ved slamformatet, da den publikumsstyrede udskilning af de optrædende kan føre til en udgrænsning af det marginale og en samtidig begrænsning af diversiteten. Stik imod de oprindelige intentioner med poetry slam kan

---

43 Den sidste stavelse er svær at tyde, og muligvis er »marokkanerpude« det intendede ord.

folkeligheden således indsnævre og homogenisere udbuddet af poetiske indslag, hvilket er en risiko, som er til stede ved ethvert åbent slam: Alle er velkomne, men kun dem med bedst dommertække får lov at fortsætte til sidste runde.

## Fællesskaber foran og bag scenen

Poetry slam er livepoesi, og mere end anden litteratur – inklusive andre former for digtoplæsning – er den afhængig af den direkte kontakt til publikum. Som vi har vist ovenfor, anvender Aalborgs slammere forskellige performative strategier til at etablere en forbindelse til de anonyme kroppe i salens mørke. Når det lykkes, opstår en gensidig dynamisk interaktion, som kan skabe en oplevelse af fællesskab centreret om en meget specifik kulturel praksis, hvis udbredelse i samfundet og dækning i medierne er yderst begrænset. En vigtig præmis er MC'ens introducerende monolog, som giver alle i salen adgang til den særlige situationsforståelse eller »insiderviden«, der ifølge Aksel Tjora som nævnt i kapitel 1 ofte danner grundlag for etableringen af fællesskaber. Tilskuere, der ikke har været til et lignende arrangement før, lukkes da ind i fællesskabet, mens de indviede får bekræftet Slamfrøs specifikke interaktionistiske grundlag, som består i afviklingen af slams. Helt eksplicit beder MC'en publikum om at råbe digtkonkurrencens regler ud i salen, og de, der er hurtigst til at komme til orde, vinder en fadøl. Publikum motiveres dermed til at være aktive fra showets begyndelse, samtidig med at alle »insiderne« kan nyde det privilegium at kunne være med i denne publikumskonkurrence i digtkonkurrencen.

Ud over det momentant kropslige og bevidsthedsmæssige samvær om en egenartet fælles aktivitet udvikles der også mere varige fællesskaber under og omkring Slamfrøs arrangementer. Nogle af de flygtige interpersonelle relationer er subjektivt forestillede, mens andre giver sig udslag i konkrete interaktioner. Selve showet kan opleves som en intens social aktivitet, mens miljøet omkring Slamfrø danner udgangspunkt for

venskaber, hvilket fremgår af vores fokusgruppeinterviews med henholdsvis tre slammere og to tilskuere.<sup>44</sup>

I publikumsinterviewet fremhæves poetry slams interaktive karakter. Ifølge A adskiller adfærdsnormerne hos Slamfrø sig fra »den danske tradition«, fx når MC opfordrer publikum til at råbe konkurrencens regler ud i salen. Når vi spørger, hvordan Slamfrøs arrangementer opleves sammenlignet med andre kulturtilbud såsom biografture, teaterbesøg m.m., svarer A, at det er »en mere krævende aften«, og B istemmer: »Ja, man kan ikke bare sidde og være passiv«. Det opleves som forpligtende at være en del af publikum, idet man ikke blot er en isoleret betragter, men løbende interagerer med de øvrige tilstedeværende: »Man er i øjenhøjde med hinanden«, mener A og beskriver, hvordan der er plads til »relationer«, både indbyrdes mellem publikum og på tværs af skellet mellem scene og gulv:

Nogle af relationerne er jo sådan, hvor man rent faktisk siger noget til hinanden og siger »Buh!« til dommerne og klapper ad ... de forskellige ting, men jeg tror også, der ... det der med, at der bliver plads til en relation sådan ... som ... ikke bliver italesat. Det der med, at man får en relation til poeten, øhm ... slammeren.

Her tangeres skellet mellem den objektivt registrerbare interaktion og den subjektive fornemmelse af interpersonel kontakt. Sidstnævnte må bygge på en oplevelse af autenticitet i slammernes personaer og performances. Tidligere har A nævnt, at slammerens personlighed og udstråling er afgørende for, hvorvidt hun bryder sig om en given performance eller ej. Til trods herfor undersøger hun ikke på forhånd, hvem der skal optræde, og kender ikke deres navne. Først når de træder ind på scenen, vækkes minderne om tidligere optrædener med nogle af slammerne. Oplevelsen af en appellerende personlighed er åbenbart så stærk for A, at den formår at danne indtryk af en momentan relation mellem slammer og tilskuer, som

---

44 De to interviews blev foretaget den 3. marts 2019. I slammer-interviewet deltog Nina Teisen, Kaare Olsen og Nikolaj Lind Holm. I publikumsinterviewet deltog to anonyme poetry slammere, som vi her kalder A og B.

er knyttet til øjeblikket og ikke nødvendigvis fæstner sig tydeligt i hukommelsen.

A's refleksion over relationerne mellem slammere og tilskuere stemmer overens med B's karakteristik af stemningen i lokalet: »Det er ikke, som om man sidder i ... en eller anden sal og ser en ... forestilling«. Egentlig sidder publikum i en sal, men måske ikke en sal af den type, B har i tankerne. I forlængelse heraf betegner hun stemningen i Studenterhusets koncertsal som »afslappet«. Tilsammen giver beskrivelserne et billede af en publikumsoplevelse, hvor distancen mellem optrædende og tilskuer er lille, ligesom man ikke har indtryk af at overvære en gennemkoreograferet »forestilling«, men i stedet føler sig talt til af mennesker, »man er i øjenhøjde med«.

Hverken A eller B har opsøgt digtoplæsninger uden for poetry slamformatet, men de er ikke afvisende over for at prøve det. Dog forestiller A sig, at der ikke vil være den samme »plads til samtale«, og at det ikke vil være lige så »socialt«, men derimod forbeholdt »specifikke typer«, som vil have »et digt« og »noget viden«. B forestiller sig, at publikum til andre former for digtoplæsning er mindre »åbent«. I fuld overensstemmelse med poetry slams selvforståelse er begges tilhørsforhold til identitetsfællesskabet Slamfrø således forbundet med en distance til andre former for digtoplæsning.

Vel at mærke benytter hverken A eller B den sociale og åbne atmosfære hos Slamfrø til at danne nye venskaber eller andre varige relationer til de øvrige deltagere. For A fungerer poetry slam som en »samtaleåbner«, der introducerer nyt stof til diskussioner med venner og bekendte på stolerækkerne. B tror godt, man kunne »møde nye mennesker« til slams, men plejer kun at tale med dem, hun ankommer med. Som den oplevede relation mellem slammere og tilskuere er fællesskabet blandt publikum for A og B da begrænset til selve konkurrencens rutiner: bifald, fællesskål, spontane tilråb m.m. Den fornemmede åbenhed og gensidige tolerance omsættes ikke til egentlige samtaler, men er mere uåndgribelig og muligvis baseret på stemningsindtryk.

For A er den direkte interaktion mellem gulv og scene, som man oplever som tilfældigt udpeget dommer ved et slam, kompleks og følsom: »At skulle sige sin holdning til et personligt digt, det siger også noget om

en selv [...] hvis alle de andre tænker om en, at man synes ... et eller andet digt om et eller andet følsomt emne var godt ... Hvad tænker de så om mig?«. Den autoritet, der følger med tildelingen af en dommermappe, fører således til en situation, der for A er »grænseoverskridende«. Som dommer gør man sig nødvendigvis bemærket i salen, og det er tydeligt, at A føler, hun bliver bedømt af resten af publikum. Det kan som nævnt ske direkte i form af mishagsytringer, men også blot ved en fornemmelse af udtalt uenighed. Eftersom A opfatter slampoese som en autentisk udtryksform – jf. bemærkningen om »et personligt digt« ovenfor – oplever hun, at hun stiller sin egen person til skue ved at taksere slammet til en bestemt pointscore, vel vidende at mange kan være uenige i hendes vurdering. Der er altså ikke blot tale om simpel envejskommunikation fra stol til mikrofon, hvor én tilskuer bedømmer en performance. Den øgede selvbevidsthed og de eventuelle tilråb fremkalder en oplevelse af vurderinger på tværs af stolerækkerne, som i høj grad påvirker den endelige pointgivning.

B understreger, hvor subjektiv pointgivningen i sidste ende er, og fortæller, hvordan hun har hørt folk være meget uenige om, hvor mange point et slam skulle have. Netop denne uenighed kan for A give et positivt udbytte, i og med at hun kan opdage, at hun måske er »snæversynet« og bør »udvide sin horisont«, hvis hendes holdning afviger voldsomt fra andres. På samme vis er hun glad for de slams, som berører tabuer som fx ensomhed, omend hun tager afstand fra slammere, der agiterer uden at argumentere for deres sag. I fællesskab fortæller A og B begejstret om en slammer, som advokerede for, at mænd skulle være mere som kvinder. Her stødte de på et perspektiv på kønsroller, som gav stof til eftertanke, og især B er optaget af de kønsmæssige aspekter ved slamscenen. Hun undrer sig over, hvorfor holdet af slammere er så »mandsdomineret«, mens kønsfordelingen blandt publikum virker mere ligelig. De kvinder, hun har set på scenen, har ikke haft så stor gennemslagskraft, måske fordi de ikke evnede at gøre stoffet »sjovt og modtageligt«, selvom de tog vigtige emner op. A overvejer, om mændenes performancetil er så dominerende, at den er blevet »kutyme«, hvorfor kvindernes slams falder udenfor og bliver dårligere modtaget – især af mændene på stolerækkerne. De ærgrer

sig begge over den skæve kønsbalance, og B overvejer selv at debutere som slammer for at påvirke situationen.

Til trods for kvindernes underrepræsentation på scenen opfatter A og B generelt Slamfrøs arrangementer som et hjemsted for åbenhed, socialitet og en afslappet stemning. Det harmonerer fint med den beskrivelse, de tre interviewede slammere giver af forholdene bag scenen. Nina Teisen beskriver relationen mellem slammerne i Aalborg som et venskabsforhold, og Kaare Olsen nævner deres gensidige respekt og anerkendelse for at turde træde op på scenen. Teisen supplerer ved at påpege den samhørighedsfølelse, der kan følge med på skift at give publikum noget af sit »hjerteblood« for at få point til gengæld. Samtidig er hun opmærksom på den begrænsede diversitet inden for bestanden af slammere i Aalborg. Hun mener, at størstedelen svarer til prototypen »den unge, hvide mand på 25½, der læser et eller andet intellektuelt«, mens hun selv som 36-årig kvinde med mand og barn hører til i periferien af denne gruppe. De relationer, der etableres blandt Aalborgs slammere, er for flertallet baseret på jævnbyrdighed og homogenitet, hvad angår etnicitet, alder og socioøkonomiske forhold, hvilket formentlig styrker fællesskabet, men også begrænser diversiteten.

Den sociale kontakt var for Teisen den direkte årsag til, at hun blev slammer. Som tilflytter i Aalborg uden socialt netværk i byen søgte hun mod Slamfrø omkring 2016 for at opdyrke nye venskaber, og hun har været en del af miljøet siden. Olsen opsøgte derimod ikke poetry slam for at skabe relationer, men fordi hans gode ven meget insisterende og entusiastisk fortalte om Slamfrø, hvorefter han engagerede sig i miljøet. Nikolaj Lind Holm blev som lærerstuderende introduceret til de pædagogiske potentialer i poetry slam, før han selv fandt frem til Studenterhusets scene omkring 2015. Dengang var det ifølge ham svært at opdage Slamfrø, hvis ikke man tilfældigvis kendte nogen, der inviterede. For alle tre gælder, at der på den ene side er et element af tilfældighed på deres vej til Aalborgs poetry slam-miljø, mens de på den anden side har været vedholdende i deres engagement i Slamfrø gennem flere år.

Holm nævner desuden, at det tog ham noget tid at opnå en dybere forståelse for poetry slam. Netop fordi formatet er så specifikt og har en

begrænset udbredelse i offentligheden, kræver det en vis indsats at få den fornødne insiderviden, der skal til for at levere et effektivt slam. At publikum også skal være indforstået med formatet for at være i stand til at modtage et slam, oplevede Holm meget tydeligt, da han engang deltog i et slamevent i det offentlige rum for et uforvarende publikum. Det var mislykket, fordi publikum ikke forstod rammen for de uventede performances. Her manglede den fælles situationsforståelse, der af Olsen beskrives som »en kontrakt«, hvor slammeren til gengæld for publikums opmærksomhed skal bidrage med en kvalificeret optræden: »Det handler [...] om at inddrage publikum [...] når du gør det rigtigt, så laver du ... så laver du slam sammen med publikum. Og når du gør det forkert, så ... spilder du folks tid«. Teisen bemærker samstemmende, at interaktion med publikum i form af pauser og anden respons er obligatorisk: »ens slam bliver først godt, når man tager højde for publikum«.

I tillæg til en fælles forståelse af den meget specifikke situation, som et slam udgør, afkræves slammerne altså en særlig lydhørhed og sensibilitet over for publikums verbale såvel som nonverbale ageren, vel at mærke mens de performer under tidspres. Disse betingelser har på sin vis meget tilfælles med de vilkår, der gælder enhver digtoplæsning: Digteren har altid til formål at etablere en kontakt til sit publikum, og der er i (næsten) alle tilfælde en grænse for, hvor længe en oplæsning kan vare. Pointsystemet i poetry slam kan opfattes som en konkretisering af den vurdering, der uvægerligt indgår i digtoplæsning, på linje med anden scenekunst i øvrigt. Det karakteristiske ved poetry slam er, at kontakten og tidsrammen er intensiveret, ligesom dommen falder umiddelbart og eksplicit i form af pointtavlerne. Salens midlertidige fællesskab bliver en art diminutiv litterær institution med absolut magt, så længe arrangementet varer.

Teisen, Holm og Olsen har tydeligvis reflekteret over de kollektive dynamikker, der kan føre til henholdsvis sejr og nederlag ved et slam. Teisen og Olsen bemærker, at humoristiske tekster ofte har større gennemslagskraft end alvorligere udsagn. Samtidig mener de alle tre, at god slampoesei bør være personlig, selvom man godt kan have succes med underholdende tekster, der ikke bunder i personlige oplevelser eller

tanker. Teisen betoner i den forbindelse vigtigheden af at skelne mellem det personlige og det private, som hun opfatter analogt med forholdet mellem »kunstnerisk sandhed« og »redaktionel sandhed«. Olsen formulerer det med et paradoks: »man skal nogle gange lyve det lidt sandere«. Dermed fastholdes den grundlæggende norm om autenticitet, som gennemsyrrer slampoesi, men i en blød variant, hvor der er plads til kreativ manipulation med de faktiske omstændigheder. Eftersom de tre hverken kan betegnes som identitetspolitiske slammere eller repræsenterer minoriteter eller udsatte grupper, spiller autenticiteten formentlig også en mindre væsentlig rolle for dem end for visse andre slammere.

Med til beskrivelsen af samspillet med publikum under præsentationen af en mere eller mindre personlig tekst hører slammernes persona. For Olsen er personaen en figur, der har mulighed for at ytre sig på måder, »det virkelige liv« ikke tillader: »Nogle gange kan den der scenepersona måske godt blive mere ... mere sand på, hvad man har inde i hovedet, end ... end hvad man som privatperson udtrykker«. Teisen tilføjer, at personaens filter og »den kunstneriske frihed« i udformningen af teksten giver mulighed for offentligt at adressere tabuer, man ellers kun ville berøre i fortrolige, intime samtaler. Holm supplerer ved at henvise til konkrete slammere, som fremstår »rå og ærlige i deres udtryk«. Selv foretrækker han at benytte sig af blandt andet karikatur for at sløre forbindelsen mellem tekst og ophavsmand, men han er imponeret af den tilsyneladende gennemsigthed, der kendetegner visse slams. Ud over den tidligere anvendte distinktion mellem karakter (fx Jais Christiansens lokumsdigter) og persona kan man da opfatte personaer som mere eller mindre nært forbundne med en privatperson. Ovenfor eksemplificerer Louise Thisgaard og Jesper Nielsen en autenticitetspræget performancetil, hvor personaen og privatpersonen øjensynligt nærmer sig hinanden.

Normen om, at slampoesi gerne skal bære et personligt præg, kan være en konkurrencemæssig ulempe for Teisen, da hun som nævnt afviger fra majoriteten af slammere og slamgæster i kraft af sin alder og livssituation. »Det ville være fake, hvis jeg lige pludselig [...] skrev et eller andet om Tinder [...] Jeg kan ikke lige pludselig gå i gang med at lade, som om jeg

er 23 år og studerende«. Der er dog også en lille gruppe af midaldrende mænd blandt de tilbagevendende slammere hos Slamfrø, som er fuldt konkurrencedygtige, og aldersforskellen forekommer heller ikke at være et socialt handicap i fællesskabet bag scenen. Her er både arrangører og slammere på venskabelig fod, og som Holm påpeger, skyldes det måske, at det blot er æren, der er på spil i konkurrencen, og ikke materielle goder.

Da vi spørger til, om der også er nogen, der bliver udgrænset af fællesskabet, nævner Olsen, at enkelte slammere, der har haft mere politisk vilje end digterisk talent og desuden insisteret på vedvarende at diskutere politiske emner bag scenen, er forsvundet igen. Teisen bemærker, at der har været eksempler på politisk agiterende slammere med holdninger, som afveg stærkt fra majoriteten af de øvrige slammere. De blev aldrig en del af fællesskabet, men Olsen mener primært, at det er et spørgsmål om »indgangsvinklen«. Ifølge ham er miljøet rummeligt nok til at tolerere stor politisk uenighed, hvis ellers nye medlemmer lader sig integrere i fællesskabet, før de turer frem med deres holdninger. Det kan altså konstateres, at der både foran og bag scenen tilsyneladende foregår en udskilning af polemiske og kontroversielle elementer, hvormed fællesskabets homogenitet befæstes, mens dets diversitet følgelig begrænses.

Man kan konkludere, at de alle tre oplever miljøet i Slamfrø som et nært, åbent og uforpligtende fællesskab, hvor man kan deltage og bidrage i det omfang, man ønsker. På Arild Danielsens skala fra konkrete til abstrakte fællesskaber kan man betragte slammerne som et konkret, associeret publikum, der samles om produktion og distribution af kunst, og som altså i dette tilfælde er både afsendere og modtagere af kunstværkerne, ganske ligesom deltagerne i Åben Poetisk Scene skiftevis agerede som optrædende og publikum. Selve opsætningen til arrangementerne, hvor aftenens optrædende sidder på en række bagerst på scenen, betyder, at alle optrædende ser og især hører hinandens performances, og selvom de er konkurrenter, klapper de støttende ad hinanden efter hvert slam. Denne særdeles direkte form for gensidig anerkendelse er markant og karakteristisk for poetry slam-miljøet, hvilket vi vender tilbage til, når vi i næste kapitel blandt andet stiller skarpt på et

poetry slamdomineret poetisk fællesskab på Facebook. Samtidig er der klare lighedstræk til Løve's, hvor de optrædende ligeledes udgør en del af hinandens publikum og derved eksplicit understøtter hinanden.

En lignende trofast opbakning og støtte kendetegner også publikum på stolerækkerne i salen, omend der er stor forskel på graden af koncentration under de enkelte optrædere og niveaue af entusiasme derefter. Internt blandt publikum opstår der lejlighedsvis udtryk for uenighed mellem dommerne og de øvrige tilskuere, men det forekommer blot at være i sportens ånd og med en tydelig humoristisk distance. Som A forklarer, kan det føles, som om man udleverer sig selv, når man er dommer, men både A og B understreger, at atmosfæren samtidig er bramfri og tolerant. De mener, at arrangementerne etablerer midlertidige relationer på publikumsrækkerne, og disse kan betragtes i forlængelse af Tygstrups karakteristik af »åbne spørgsmål og flygtige stemninger skabt af værkerne« (Tygstrup et al., 2017, s. 10). Samtidig skal det understreges, at værkerne i sig selv – det vil sige de enkelte digtoplæsninger – ikke ville have samme virkning uden den retoriske ramme, som genren poetry slam udgør.

Det er bemærkelsesværdigt, at der i interviewet omtales en art relation mellem tilskuere og slammere, selvom denne hverken udmønter sig i interpersonelle relationer eller interaktion. Den fællesskabsoplevelse, som især A giver udtryk for, kan derimod være baseret på den dynamiske feedback-sløjfe, som kommer i stand i kraft af Studenterhusets rammer, MC'ens værtsfunktion og den løbende vekslen mellem performance, bifald og pointuddeling. Poetry slam er utvivlsomt den mest støjende form for digtoplæsning, men løssluppenheden og den høje intensitet etablerer en udveksling af nærvær og energi blandt fremmede såvel som bekendte blandt publikum. Miljøet bag scenen er endvidere et sted, hvor mange af slammerne danner nye relationer og bekræfter deres interaktionistiske identitetsfællesskab om en særdeles egenartet, men for dem yderst meningsfuld aktivitet.

## Kapitel 5

# Digtoplæsning og digitale medier

Af Louise Mønster, Hans Kristian S. Rustad og Michael Kallesøe Schmidt

Efter i de foregående kapitler at have fokuseret på fysisk situerede digtoplæsninger skal vi nu se nærmere på digtoplæsninger i digitale medier. Poesi hører til blandt de kunstarter, der tidligt tog digitale medier i brug (Funkhouser, 2007), og som hurtigt viste sig som »en af de mest innovative litterære sjangrene i digitale medier« (Rustad, 2012, s. 72). Det gælder ikke kun skriftligt funderede digte; også mundtlige poetiske former har indtaget samtidens medier og medieplatforme. Platforme skal i denne sammenhæng forstås som »emergent places in which the digital and material are entangled« (Hjorth & Hinton, 2019, s. 76), og når vi betegner de forskellige sociale medier som platforme, er det således for at fremhæve, at det drejer sig om steder med mangfoldige og heterogene begivenheder i netværk. I dette kapitel undersøger vi en række virtuelle digtoplæsningsfora, der optegner et spænd fra relativt medie- og stedbundne digtoplæsninger til oplæsningssituationer, som vandrer på tværs af digitale platforme. Vores hensigt er at vise, hvordan digitale medier aktuelt influerer på digtoplæsningens former og muligheder for etablering af fællesskaber.

Først vil vi dog minde om og kort bemærke, at vores tre analyserede steder for livepoesi selvsagt også benytter digitale medier. Her tegner der sig nemlig nogle markante forskelle. For Slamfrø er Facebook det eneste betydelige kommunikationsmiddel, hvorimod Løve's lader sitet [loeves.dk](http://loeves.dk) og en håndfuld Facebook-sider supplere hinanden. Den samlede præsentation og en overordnet kalender er tilgængelige på sitet i en relativt statisk form, mens Løve's forskellige lokaliteter, grupper og begivenheder eksisterer hver for sig på det sociale medie. Nordisk poesifestival har et omfattende site, der opdateres jævnligt. Sekundært foregår der en vis aktivitet på Instagram og Facebook, men al væsentlig information formidles via [nordiskpoesifestival.no](http://nordiskpoesifestival.no). Afhængigheden af sociale medier fremstår dermed som omvendt proportional med den grad af institutionalisering, der kendetegner de tre fysiske steder: I den

ene ende af skalaen har græsrodsinitiativet Slamfrø ikke andre nævneværdige mediale kontaktflader med publikum end Facebook. I den anden ende anvender den etablerede kulturbegivenhed Nordisk poesifestival blot sociale medier som et tillæg til en velholdt hjemmeside. Herimellem ligger Løve's, for hvilken både Facebook og en hjemmeside er væsentlige kommunikative redskaber.

Den digitale formidling kan være et vigtigt, endda uundværligt middel til at realisere oplæsninger, forfattersamtaler m.m., men virtuel kommunikation bliver aldrig et mål i sig selv for hverken Slamfrø, Løve's eller Nordisk poesifestival. Det er det derimod ofte for individuelle såvel som kollektive litterære blogs, instapoesi og twitterature. Her kan de sociale medier anvendes som primære publikationskanaler for forfattere, evt. sideløbende med udgivelser i analoge medier. I andre tilfælde bruges internettet til at formidle digtoplæsninger. Det kan fx være med sigte på professionel booking af udøvere og undervisere i spoken word som på [ordkanon.se](http://ordkanon.se) og [digtsamleren.dk](http://digtsamleren.dk) eller slet og ret tilgængeliggørelse af poetiske lyd- og videoklip på fx YouTube eller BogTube. På siden poetryconnexion.org ses desuden ansatser til et ambitiøst, men tilsyneladende kuldsejlet projekt om at oprette et onlinearkiv over nordiske digtoplæsninger, ligesom det tilsvarende danske arkiv, [forfatterstemmer.dk](http://forfatterstemmer.dk), ikke længere vedligeholdes. Mere sejlivet er det tyskbaserede, men globalt anlagte lyrikline.org, som har været aktivt siden 1999. Det er notorisk problematisk og omkostningsfuldt at etablere langtidsholdbare digitale ressourcer, men hvis man giver køb på forestillingen om varighed, tilbyder de sociale medier uproblematisk og gratis adgang til at være fælles om litteraturen.

Vi har udvalgt fire platforme, som vi vil undersøge. Det drejer sig om Lyrikporten, som er en traditionel netside, Podpoesi, der er en podcast, Facebook-siden Coronadigte – Karantænetanker samt Det Lilla Rums Digtfix på Instagram. De to førstnævnte behandles først i kapitlet, da de har visse træk tilfælles, hvad angår oplæsningsform og mediespecificitet, ligesom de har et sammenligneligt grundlag for oplevelser af fællesskab. De to sidstnævnte udfolder sig derimod på sociale medier, hvorved der

åbnes for andre former for oplæsninger og andre mediale muligheder, ligesom der er andre betingelser for fællesskab. Desuden kan de kategoriseres som del af en fjerde generation af digital litteratur (Rustad, 2017), hvor litteraturen har bevæget sig ind på de sociale medier og baserer sin fremtrædelse på apps frem for world wide web.<sup>45</sup> Her er intentionen, at man skal konsumere indholdet lineært, efterhånden som digtoplæsningerne publiceres, hvilket står i modsætning til netsiden og podcasten, hvis oplæsninger er organiseret i forskellige afdelinger og lægger op til udforskning af, hvad disse hver især har at tilbyde.

Medier og platforme skaber nye rammer for digtoplæsninger og fællesskaber. Som en remediering af en praksis, der finder sted i både offentlige og private rum, på scener og caféer m.m., transformeres oplæsningen fra en livebegivenhed til en medieret begivenhed. Det er en remediering, som imiterer og intensiverer digtoplæsningen som praksis, som åbner for andre samspil mellem medier og semiotiske ressourcer, og som skaber et rum for fællesskab, hvor kategorierne tid og rum knyttes sammen på anderledes måder. Jay D. Bolter og Richard Grusins remedieringsbegreb er nyttigt i denne sammenhæng, fordi stemmen, kroppen og nogle gange også stedet er forflyttet fra ét medie og én situation til et nyt medie og nye mediale omgivelser. Denne forflyttelse indebærer en remediering, hvor medierne – uanset om det er strategisk bevidst eller ubevidst – enten skjules eller fremhæves. Bolter og Grusin benævner disse forhold henholdsvis »immediacy« og »hypermediacy«, og prioriteringen af den ene eller anden strategi kan fx skyldes, at man ønsker at bringe lytteren og seeren så tæt som muligt på digterens stemme og krop, eller at man tværtimod vil fremhæve det nye ved den remedierede digtoplæsning og på den måde tydeliggøre mediernes potentialer (Bolter & Grusin, 1999).

I begge tilfælde peger remedieringen dog på, at digtoplæsning er en praksis i forandring. N. Katherine Hayles foreslår at betragte ændringer af litterære praksisser og genrer som et spil mellem imitation og

---

45 Flere betegner det derfor også »post-web« (se fx Montfort, 2018), selvom de fleste apps ligeledes er web-baserede.

intensivering. Disse to begreber henviser til den måde, hvorpå digitale tekster kan indplaceres i et kontinuum, hvis ene yderpunkt er en ren imitation af førdigitale tekster, mens det andet refererer til en fornyelse, hvor teksten udnytter de digitale medier og fremstår væsensforskellig fra den analoge tekst (Hayles, 2005). I vores sammenhæng vil imitation og intensivering referere til, hvordan digitale digtoplæsninger dels imiterer mediale, materielle og litterære konventioner fra analoge digtoplæsninger, dels afviger fra disse ved at intensivere mediale, materielle og litterære egenskaber, som er specifikke for digitale digtoplæsninger.

Når digtoplæsninger indtager den digitale scene, bliver de en del af den digitale poesi og får en anden ontologisk status end ikkedigitale oplæsninger. Fx fremhæver Adalaide Morris en afgørende forskel mellem poesi i digitale og analoge medier: »What makes digital poetry different from poetry that takes place in the air or on the page is the coding used by the poet and/or her collaborator to prepare information for display on networked and programmable machines« (Morris & Swiss, 2006, s. 8). I digital poesi er koder og fremvisning på skærm (samt evt. lyd over højttaler) to adskilte, men sammenkoblede niveauer. Sidstnævnte er det niveau, som umiddelbart, og som oftest kun, er tilgængeligt for læseren, og som gør, at man i sammenligninger af digital og ikkedigital poesi overser den ontologiske forskel, der ligger i den digitale poesis underliggende niveauer. Eller som Morris og Swiss skriver: »new media poetry is more than the simple migration of words from page to screen, ink to pixels« (ibid., s. 9). Tilsvarende kan vi hævde, at digitale digtoplæsninger er mere end blot digitaliseringer af digtoplæsninger: Oplæsningen tilføres semiotiske og æstetiske aspekter som del af eller kontekst for den digitale oplæsning, den indgår i netværk, som sætter den i forbindelse med andre oplæsninger, begivenheder og medieplatforme, og den har på grund af koder en anderledes ontologisk status. Hvordan de digitaliserede digtoplæsninger mere præcist udfolder sig, og på hvilke måder de indbyder til fællesskab, skal vi nu undersøge nærmere.

## Lyrikporten og 28 danske digtere

Vi begynder med Lyrikporten, der hører til blandt de digitale platforme, som vi i det foregående har omtalt som mere medie- og stedbundne. Platformen fungerer som et traditionelt netsted for fremvisning og arkivering af 28 portrætfilm med danske lyrikere. Filmene er instrueret af Jørgen Leth og blevet til i et samarbejde mellem Gyldendal og TV-kanalen dk4 efter idé og tilrettelæggelse af Henrik Poulsen. Projektet er støttet af Det Danske Filminstitut og Undervisningsministeriets udlodningsmidler, hvilket peger på, at det i selve sin konception er et kombineret kunstnerisk og didaktisk projekt. Mens Jørgen Leth er kendt som forfatter og filminstruktør, er Henrik Poulsen lærebogsforfatter og har ligeledes udformet et undervisningsmateriale med udgangspunkt i sitet.<sup>46</sup>

Lyrikporten har et meget enkelt og brugervenligt interface. Her mødes man af en lidt sløret fotocollage af de optrædende digtere. I collagens midte er der en cirkel med en pil, som igangsætter en præsentationsvideo, når man klikker på den. Collagens fotografier bliver herefter skarpe og sættes i bevægelse omkring koncentriske cirkler, der glidende zoomer ind på navnet Lyrikporten, som står hen over filmen, og mere specifikt på ordets »o«, der kommer til at danne en indgang – eller en port – til det lyriske univers. Videoen varer 57 sekunder og udgøres af et lydløst filmspor med klip med nogle af digterne, alt imens en voiceover præsenterer sitet, og en diskret ambient musik sætter stemningen. Voiceoveren siger med en på én gang distinkt og engageret stemme:

Her er 28 digtere. Du kan se dem, og du kan høre dem læse op.

Tilsammen danner de et imponerende katalog over dansk lyrik. Vi har spurgt digterne, hvorfor de digter, og hvad der kan sætte dem i gang med at digte. Lyrikken er en stemme, der skal høres, en krop, der taler, en tanke eller en sansning i sprog. Det er ordklange. Lyrikporten – 28

---

46 Dette materiale er udgivet af Gyldendal Uddannelse og kan findes via deres elektroniske platform [litteraturportalen.gyldendal.dk](http://litteraturportalen.gyldendal.dk), der leverer undervisningsmateriale til danskfaget i gymnasiet.

danske digtere iscenesætter digterne i et hvidt rum, der er tomt for andre tegn end digteren, der står med sin tekst og læser eller taler. Oplev lyrikfilmene med 28 danske digtere, der læser op og besvarer spørgsmål, på [lyrikporten.gyldendal.dk](http://lyrikporten.gyldendal.dk).

Desuden kommer der to gange i videoens forløb en kort tekst i forgrunden for de 28 digtere, ligesom videoen finalt fremhæver sitets navn. Teksterne er følgende: »At høre lyrik« og »At se lyrik«. Det er to simple udsagn, der ikke desto mindre er afgørende for den måde, hvorpå Lyrikporten formidler poesi.

Vi befinder os nemlig i filmens univers, hvor digte kommunikeres gennem lyd og levende billeder, og derfor er det på Lyrikporten også lyden af forfatterens stemme og synet af dennes krop, som skaber adgang til digtningen. Lyrikkens auditive og visuelle aspekter er i forgrunden, og i forbindelse med analyserne af oplæsningerne i de foregående kapitler har vi da netop også diskuteret, at aspekter som stemme og krop er centrale for digtoplæsning som fænomen. Hvis man ser bort fra betydningen af medialiseringen, er der på dette punkt en umiddelbar overensstemmelse mellem liveoptrædener og digitalt formidlede oplæsninger. Til gengæld er der andre betingelser, som er afgørende forandret, og det gælder ikke mindst oplæsningernes forankring i rum og tid. I tilfældet Lyrikporten drejer det sig nemlig ikke om oplæsninger, der tidligere har været afholdt for et publikum og dermed været underlagt en konkret begivenheds stedlige og tidslige rammer. Lyrikportens oplæsninger er allerede i udgangspunktet tiltænkt den digitale præsentation på netsiden.

Leths instruktion af filmene er vigtig at dvæle ved. I dialogisk modspil til bogmediet, der møder os med sorte skrifttegn på hvide sider, etablerer Leth i Lyrikportens film en ramme for et møde med en krop og en stemme i et tomt, hvidt rum. Leth er kendt for, at han som forfatter og filmskaber arbejder på tværs af kunstarterne og på én gang skriver filmiske digte og laver poetiske film. Denne kombination af film og poesi er åbenlys for Lyrikportens vedkommende, idet sitet indeholder poesifilm, men derudover sætter den sig også igennem på en række underliggende niveauer.

Ikke mindst minder iscenesættelsen af digterne om Jørgen Leths eksperimenterende kortfilm *Det perfekte menneske* fra 1968, og under platformens punkt »Om« kan man da også læse, at Lyrikporten står i et direkte inspirationsforhold hertil.<sup>47</sup>

Parallellen er tydelig derved, at *Det perfekte menneske* har et yderst minimalistisk koncept og i al væsentlighed er en undersøgelse af to mennesker i et tomt, hvidt rum. Leth har udtalt, at filmens mand og kvinde optræder som »demonstrationsobjekter«, og at vi i filmen »skal se, hvordan et menneske bliver til i kraft af de roller, der tildeles det. Vi skal se, hvordan et menneske bliver dygtigere til at leve [...] Filmen er et dokument – eller et metadokument – over livet i Danmark anno 1967«. <sup>48</sup> I tekstsamlingen *Tilfældets gaver* (2009) har Leth yderligere sammenlignet filmen med »skrift i et tomt rum« (Leth, 2009, s. 17), og Dan Ringgaard, som i sin bog *Stoleleg: Jørgen Leths verdener* (2012) har kommenteret denne udtalelse, supplerer: »Det blanke ark er et genkommende motiv i modernistisk lyrik, og altid på en klangbund af nihilisme: det at skrive på intet, at stå over for en verden hvor intet på forhånd har mening, men som man netop derfor kan gøre med hvad man vil« (Ringgaard, 2012, s. 121). Det er en tilsvarende blank baggrund, Leth placerer Lyrikportens digtere på, og ligesom han i kortfilmen fremstiller eksempler på mennesker, der i stiliseret form dokumenterer livet på et givent tidspunkt, kan Lyrikporten betragtes som en fremstilling og undersøgelse af eksempler på digtere og digte her et halvt århundrede senere.

Alle digterne toner i oplæsningen frem på den samme hvide flade – der her er skabt af pixels og elektromagnetiske impulser – men som forskellige former for skrift omsat i krop og stemme. Leth skærer på denne vis i både konkret og symbolsk forstand ind til benet af, hvad lyrik drejer sig om: digteren med sit digt. Mens vi på scenerne i Hamar, Aarhus og

---

47 På sitet står der ganske enkelt: »Lyrikporten – 28 danske digtere er inspireret af Jørgen Leths film *Det perfekte menneske* fra 1968«.

48 Denne udtalelse er fremført som præsentation af filmen på Filmcentralen, som der linkes til i forbindelse med oplysningen om, at Lyrikporten har sit inspirationsgrundlag i netop denne film, jf. <https://filmcentralen.dk/alle/film/det-perfekte-menneske>.

Aalborg oplevede poesioplæsninger, der var præget af specifikke rumlige og tidlige rammer – og herunder også af interaktionen med publikum – løsriver Leth poesioplæsningen fra dens normale, brogede og sociale betingelser. På en forskelsløs baggrund af hvidhed og intethed lader Leth det være op til digterne selv, hvordan de vil lade sig høre og se. Men er iscenesættelsen således minimal, er den ikke af den grund neutral. I tråd med Ringgaards udlægning af det tomme, hvide rum i *Det perfekte menneske* kan man derimod opfatte instruktionen som udtryk for en metapoetisk framing, der bærer præg af Leths egen signatur og antyder, at der ikke er nogen forudbestemt mening hverken i det høje eller med digtningen, men nok et væld af muligheder for, hvordan denne kan udfolde sig. Foran en kameralinse – der som et moderne øje muliggør, at digteren kan bevæge sig om ikke gennem himlens port, så dog ind i Lyrikportens fine selskab af lyrikere – etablerer Leth et (h)vidt råderum for, at digteren kan gestalte sin poesi via krop og stemme.<sup>49</sup>

Fra præsentationsvideoen ledes man til selve netsiden med digterne, [28danskedigtere.gyldendal.dk](http://28danskedigtere.gyldendal.dk). Den toner initialt frem som en blanding af en collage og et netværk af portrætfotos, da man bag forgrundens billeder aner et retoucheret billedlag med optrukne linjer mellem forfatterne. Når cursoren glider hen over et billede, træder et felt frem, der anfører digterens navn, og idet man klikker på billedet, kommer man ind til siden for den pågældende digter. Disse sider minder om arkivmapper med forskellige faneblade, man kan dykke ned i. Ved hver digter er der fem »rum«. Det første anfører den pågældende forfatters navn og indeholder en video med digtoplæsninger. Det andet har overskriften »Hvorfor digter jeg?« og består af en video, hvor forfatteren reflekterer over spørgsmålene »Hvorfor skriver jeg digte? Hvad kan få mig til at skrive digte?«. Endelig er der kategorierne »Biografi«, »Poetikken« og »Om digtene«. »Biografi« og »Om digtene« er af faktisk karakter og forekommer især at være tiltænkt

---

49 Man kan dog muligvis kritisere Leth og tilrettelæggeren Henrik Poulsen for, at dette rum er vel hvidt, i den betydning at sitet ikke inkluderer nogen danske digtere med indvandrerbaggrund. Det gælder heller ikke, selvom Yahya Hassan i 2013 var bragt igennem med digtsamlingen *Yahya Hassan*, der er den bedst sælgende digtsamling i Danmark nogensinde.

den elev, som i sin beskæftigelse med digterne har brug for yderligere information. Endvidere bemærker man, at der i kategorien »Poetikken« indgår et billede af forfatteren sammen med Jørgen Leth.<sup>50</sup> På denne vis fastholdes det i de respektive portrætter, at digterne er iscenesat af Leth.

Mere præcist drejer det sig om 28 kanoniserede danske digtere fra forskellige generationer, som har tilknytning til Gyldendal. De er alle velkendte skikkelser i det danske litterære miljø og har høstet anerkendelse for deres værker. For nogles vedkommende, som fx Henrik Nordbrandt, Peter Laugesen, Marianne Larsen og Pia Tafdrup, har de optjent denne position igennem et langt liv med mange udgivelser; hvad andre og yngre forfattere som fx Lea Marie Løppenthin, Theis Ørntoft og Olga Ravn angår, træder de frem på baggrund af ganske få værker. Den ældste er Klaus Høeck, som er født i 1938, den yngste Caspar Eric fra 1987. Der er i alt 15 mænd og 13 kvinder, og for en stor del af dem gælder, at de essentielt er lyrikere og således primært har skrevet digte. Enkelte, som fx Katrine Marie Guldager og Naja Marie Aidt, har dog i de senere år især markeret sig som prosaforfattere.

## Digtoplæsninger på Lyrikporten

I modsætning til de foregående kapitlers liveoptrædener er der ingen af oplæsningsvideoerne på Lyrikporten, som er indledt eller afbrudt af paratekstuelle kommentarer. Det skyldes dels, at en række faktuelle oplysninger kan tilgås under andre af portrætternes faneblade, dels at der ikke er noget konkret publikum at etablere og fastholde kontakt til. Digtoplæsningerne er således i usædvanlig grad »rene« oplæsninger, og forfatterne optræder udelukkende i deres professionelle rolle som formidlere af egne digte. Det er først i den efterfølgende video »Hvorfor digter jeg?«, at forfatterne fremstår i rundere skikkelser, og i nogle tilfælde beretter de endda meget personligt om deres forhold til det at skrive.

---

50 Det er kun Leth – han hører nemlig også til de 28 danske digtere – der står alene med sig selv.

For en umiddelbar betragtning kan det måske synes underordnet, hvilket tøj digterne er iført, og den store overvægt af mørkt og forholdsvist neutralt påklædte personer kan da også ses som et kollektivt forsøg på at minimere påklædningens betydning. Alligevel er det ikke ligegyldigt, når vi har at gøre med audiovisuelle lyrikoplæsninger. Her indgår digterens fysiske fremtoning tværtimod som et betydningsgivende element, der indvirker på helhedsoplevelsen og har forskellig signalværdi. Det gælder lige fra en ældre digter som Henrik Nordbrandt, der er klassisk og afdæmpet påklædt i skjorte, lange bukser og blanke sko, over en digter i mellemgenerationen som Pablo Llambías, der følger samme kodeks, men med en kortærmet, let krøllet og mere åbenstående skjorte, løsere bukser og mere afslappede sko, til den yngre Christel Wiinblad, der synes at have givet sig sommeren i vold og står i en lille, sort kjole og bare tæer.

Desuden er der en række af forfatterne, hvis udseende i offentligheden nærværd har form af en signatur. Eksempelvis har Søren Ulrik Thomsen igennem mange år optrådt ulasteligt påklædt med skjorte, seler, slips og jakke, ligesom Lone Hørslev kendes på det lige, sorte pandehår og de knaldrøde læber og Jørgen Leth på de dyre, løse skjorter. Disse forfattere træder med andre ord frem som tydelige personaer og på måder, der ikke kun manifesterer sig i deres specifikke oplæsningsformer, men også i en genkendelig tøj-, hår- og makeupstil. I oplæsningsvideoen med Christina Hagen har vi endvidere et eksempel på en forfatter, der som skuespilleren iklæder sig en egentlig karakter, eftersom hun i sin fremtoning matcher den samme *white girl*-figur, der taler i de tekster, hun fremfører. Det er en i høj grad sammenfat figur, som placerer sig i et krydsfelt mellem på den ene side lillepigeagtig udsathed og uskyld og på den anden side insisterende vrede og aggression. Og præcis denne dobbelthed signaleres også i Hagens gurlleske påklædning, idet hun bærer en prinsesseagtig gul kjole og har fint opsat hår med et stort, blomsterbesat spænde, samtidig med at hun indtager en stålsat position med skrævende ben og sneakers på fødderne.

Parallelt med at Lyrikporten præsenterer et udvalg af kanoniserede digtere, er det gennemgående indtryk dog en fysisk afdæmpethed – ikke alene i tøj og udseende, men også i forfatternes kropsholdning, positur og

stemmeføring. Nordbrandts klassiske påklædning korresponderer umiddelbart med hans rolige oplæsningspositur, hvor han tager sig god tid til at bladre i bogen, han læser fra, hvorefter han løfter blikket og nævner titlen på digtet, han vil læse op, for da på ny at vende blikket mod bogen. Under hele oplæsningen står han på det samme sted og med begge hænder på bogen. De eneste kropslige bevægelser forårsages af, at han løfter bogen lidt op og ned samt indimellem hæver hovedet og blikket. Tilsvarende er hans oplæsningsstil afdæmpet og uden store udsving. Tempoet er lidt lavere end normalsproget og med pauser efter versene, men generelt er tonelejet upåfaldende. Alt sammen har det den effekt, at oplæsningens performative aspekter minimeres for at give mere opmærksomhed til de oplæste digte selv, deres ordmateriale og dettes såvel indholdsmæssige som musikalske og billedlige potentiale. Nordbrandts oplæsning er tydeligvis tekstcentreret. Han læser sine digte højt foran et kamera, der i øvrigt er tilsvarende stabilt og afbilder ham frontalt i henholdsvis total og halvnær beskæring. De samme overordnede træk går igen, når man møder fx Marianne Larsen, Pia Tafdrup, Thomas Boberg, Lea Marie Løppenthin og Theis Ørntoft, samtidig med at de har hver deres særegne tonalitet, stemmekvalitet, tempo og rytme.

Der er dog også nogle digtere, hvis kropssprog og stemmeføring er iøjnefaldende. Det gælder ikke mindst Mette Moestrup og Lars Skinnebach. Især Moestrup er kendetegnet ved et meget levende kropssprog. Her er der ikke blot tale om en enkelt hånd, der ligesom i Søren Ulrik Thomsens oplæsning komplementerer teksten ved at markere rytme og eftergøre nogle af digtets beskrevne bevægelser. Moestrup sætter hele sin krop i svingning og bevæger sig rytmisk frem og tilbage, idet hun performer digtet »Hvad betyder det for sommerfuglen«. Den ekspresive og musikalske oplæsning er i overensstemmelse med digtet selv, der sætter et væld af sprog i spil gennem de mange eksotiske betegnelser, som sommerfugle har på diverse sprog. I pagt med Inger Christensens sonetkrans *Sommerfugledalen*, der fungerer som forlæg for digtet, har Moestrup fokus på forholdet mellem sprog og verden ved insistende – det vil sige intet mindre end 22 gange – og i trokæisk metrum at

spørge: »Hvad betyder det for sommerfuglen at | jeg kalder den for [de forskellige navne] i nat«. De mange eksotiske betegnelser som »alibang-bang«, »ekiwojjolo«, »farasha«, »hohokimal«, »kabakaba«, »kupukupu« og »osampurumpuri« er en fest for øret, som Moestrup holder i gang ved at lege med ordenes musikalske potentiale. Eksempelvis ruller hun på r'erne i »rama-rama«, skruer ned for tempoet ved »Schmetterling« og fortsætter endnu langsommere (rallentando) til den dybe, tunge død, »Tod Tod Tod«, for så, idet vi kommer til sommerfuglen »wrrp«, at forvandle digtet til ren ordleg og klang, når hun i accelerando eftergør sommerfuglens opadstigende bevægelse: »wrrp wrrp wrrp wrrp op op op op«. Det musikalske potentiale, der ligger latent i den trykte tekst, realiseres således i hendes fremførelse af digtet igennem en meget varieret brug af stemmen, der ændrer sig i tempo, volumen og intonation. Hendes krop bidrager desuden til at holde rytmen, ligesom hendes mimik generelt er udtryksfuld og udadvendt. Som oplæser virker hun meget interesseret i at række ud mod den, som hører og ser hende på den anden side af skærmen.

Ganske anderledes er det med Lars Skinnebach, selvom han også er blandt dem, der har en endda meget dynamisk og bemærkelsesværdig oplæsningsstil. Hans oplæsning pleaser nemlig på ingen måde den, der klikker på portrættet af ham. Ikke kun fremfører han digte, der på et semantisk niveau er svært håndterbare; som det er typisk for ham, gør han det på en facon, som understreger, at oplæsningen er en unik begivenhed lig de performances, Fischer-Lichte fremhæver som kontrast til forestillingen om det statiske kunstværk (se kapitel 1). Skinnebach er vel at mærke ikke i kontakt med sit publikum, når han står alene foran kameraet, men hans oplæsning løsriver sig såvel fra den nedskrevne tekst som fra dens forfatter og udgør et remedieret performativt moment. Den fremmedgørende tekst eksponeres via en bizar oplæsningsstil, hvis særegne betoning, store udsving i tonehøjde og tempo samt divergerende følelsesmæssige udtryk undviger den normale kommunikations tilforlædelighed. Heller ikke med sin mimik kommer Skinnebach beskueren nærværdigt i møde. Det er kun sjældent og kortvarigt, at han løfter blikket for at kigge ind i kameraet; derimod vender han ofte øjnene tomt op mod loftet.

Han opponerer tydeligvis imod den autobiografiske tendens, som Novak pointerer, ofte kendetegner digtoplæsninger, og hvor man skaber forbindelse mellem forfatteren, stemmen og digtet (Novak, 2011, s. 184 ff.). Hans oplæsning blokerer snarere for sådanne identifikationer og forekommer da også enhver udenforstående decideret mærkelig. Således er det ikke alene Skinnebachs digte, som er krævende at læse; hans oplæsninger er heller ikke lette at gå til. I den forbindelse er det Lyrikportens fordel, at oplæsningsvideoerne ikke er undergivet livebegivenhedens uigentagelighed, men kan afspilles lige så mange gange, som man ønsker.

Kombinationen af det semantiske, lydlige og billedskabende potentiale, der ligger i de udvalgte digte, samt forfatterens specifikke fremtoning og oplæsningsstil – hvortil hører deres udnyttelse af stemmen og kroppen – er det, som samlet set skaber grundlag for de poetiske oplevelser, den besøgende af Lyrikporten får stillet til rådighed. Det er oplevelser, som både erkendelses- og følelsesmæssigt er meget forskellige, og som besøgende på netsiden oplever man da også at bevæge sig mellem højst forskellige stemninger og atmosfærer. Det er unægtelig et sammensat portræt af dansk lyrik, som tegnes, og det er nogle store spring, man foretager, hvis man eksempelvis går fra Moestrup, der er en bombe af nærvær og et show i sig selv, til Skinnebachs fremmedgørende oplæsningsstil og videre til en digter som Pablo Llambías, hvis oplæsning af digtsamlingen *Monte Lemas* meget personlige og følelsesmæssigt rørende tekster kombineret med hans egen ukunstlede fremtoning, langsomme stemmeføring og intense udtryk bærer én ind i en stemning af eksistentiel meningsløshed og melankoli.

Et særligt moment i flere af oplæsningerne oplever man desuden i det øjeblik, hvor digtet kommer til sit ophør, og forfatteren træder ud af sin rolle som oplæser. Man ser eksempelvis, at Olga Ravn er gået til sin oplæsning på samme måde, som var det for et livepublikum, idet hun efter at have lukket bogen løfter blikket og bukker med hovedet, som skulle hun til at modtage publikums applaus. I nogle tilfælde viser forfatterens mere personlige karaktertræk sig også glimtvis. Lea Marie Løppenthin forekommer genert, når hun efter oplæsningen kigger forsigtigt rundt uden

at vide, hvor hun skal gøre af sit blik, bider sig i læben og endelig smiler befriende ind i kameraet. I Nicolaj Stochholms tilfælde fremstår selve oplæsningen desuden meget krævende. Han synes da også at have vovet noget ved at vælge digte, der går tæt på ham som privatperson, og efter at have lagt emfase på afslutningsordene »Min pik har ingen empati« i et digt, der bærer hans eget navn, har han tydeligvis behov for at tage en dyb indånding. Herefter sukker han hørbart, tager brillerne af og kigger direkte ind i kameraet, der fastholder ham i halvnær, mens billedet fader ud. Det er ingen tvivl om, at der er noget på spil for ham som digter, og det fornemmer vi også tydeligt som betragtere. I videoerne med digternes refleksioner over deres egen praksis kan man endvidere træde et skridt nærmere forfatterne og høre om deres personlige overvejelser over, hvorfor de skriver digte. Det er ofte både oplysende og gribende.

## Podpoesi og mere end 100 digtere

En anden form for digital digtoplæsning, som i endnu større grad end Lyrikporten fremstår »ren« og medialt »renset«, er digtoplæsning distribueret via podcast. Sådanne digtoplæsninger kan beskrives som overvejende tekstcentrerede, idet de ikke har en kropslig-performativ side, men udelukkende består af lydbilleder. Det er ligeledes tilfældet for remedieringer af lydoptagelser eller oplæsninger i radioen. Podcasts tilbyder således en semiotisk minimalistisk form for digtoplæsning og en remediering af en ikkevisuel digtoplæsning, hvor stemmen alene er betydningsbærende. Dermed følger de en strategi, som forsøger at skabe illusionen af en umedieret digtoplæsning eller, med Bolter og Grusins ovennævnte begreb, af »immediacy«.

Oplæsningerne på Podpoesi er interessante, fordi podcasten indeholder oplæsninger af høj poetisk og lydlig kvalitet, og fordi den mediehistorisk er beslægtet med oplæsning i radio, samtidig med at den som podcast repræsenterer en medieløsning, der har fået stor udbredelse igennem de seneste år. Når digtoplæsninger figurerer som rene lydoptagelser, er det

ofte enten i form af ældre eller nyere arkiverede lydoptagelser såsom det britiske The Poetry Archive eller i form af digtoplæsninger i forbindelse med samtaler eller interviews med digtere i podcasts. Ikke overraskende er samtidens digitale kultur domineret af digtoplæsninger, der ligesom vores øvrige materiale indeholder både lyd og billeder. Måske skyldes det, at der blandt digtere og publikum generelt er en forventning om, at også de digitale oplæsningsformer bør udnytte mediesituationens mulighed for multimediale digtoplæsninger og ligesom den litterære begivenhedskultur omfavne både krop og stemme.

Det svenske netsted og arkiv Podpoesi blev etableret i 2010 af forlaget Podpoesi Press, der er et lille forlag, som udgiver ny svensk poesi i chapbookformat. Netstedets samling af digtoplæsninger repræsenterer mere end 100 digtere, fortrinsvis svenske, men også finlandssvenske samt digtere oversat til svensk. Det drejer sig om alt fra etablerede digtere som Tua Forsström og Johan Jönson over nyere poesistemmer som David Zimmerman og Iman Mohammed til en klassiker som Horats. Desuden er der en afdeling med links til oplæsninger af svenske debutanter. Med undtagelse af debutanterne er digterne repræsenteret på forsiden med et fotografi, hvorpå digterens navn er anført. Fotografierne er organiseret i fire kolonner, uden at organiseringen synes at signalere andet, end at de nyeste oplæsninger ligger øverst på siden. Organiseringen er med andre ord ikke knyttet til forhold som fx tematik, stil, genre og generation.

Podpoesis interface minder om Lyrikportens, idet det ligeledes præsenterer digterfotografierne på en hvid flade. Dog har fotografierne på Podpoesi ingen ensartet æstetik. De er allesammen i sort-hvid, men varierer i stil. Nogle af fotografierne er konventionelle forfatterportrætter, og nogle er udendørsfotografier med træer og huse som baggrund, mens nogle har en neutral baggrund. Andre fotografier bryder med disse mere almindelige og stiliserede former og har en åbenlyst iscenesat karakter. Eksempelvis kigger Gunnar Högnäs frem bag en væg med et spejl i baggrunden, så vi kan se halvdelen af hans ansigt og bagehoved. Freke Råihä støtter hovedet tungt med den ene hånd, mens han kigger ind i kameraet. Og Johan Jönson besvarer ikke fotografens blik, men kigger ned med brillerne i panden.

I modsætning til de forholdsvis ensartede portrætfotografier på Lyrikporten er der altså en større heterogenitet i præsentationerne af digterne på Podpoesi. Også her er fotografierne interaktive. Når cursoren glider over et billede, forvandles fotografiet fra sort-hvid til farve. Klikker man på det aktuelle fotografi, kommer man til en side, som kort præsenterer den pågældende digter og indeholder digtoplæsninger. Siderne er rige på information om forfatterskaberne og præsenterer nogle af digternes tidligere publikationer, ligesom de oplæste digte er hentet fra flere forskellige udgivelser.

Endnu et fællestræk med Lyrikporten er, at Podpoesi har en didaktisk dimension. Her er det i form af siden »Podpoesi i skolan«, som henvender sig til elever i gymnasiet og på folkehøjskoler. Det er værd at lægge mærke til, at siden peger mod et sprogfællesskab, idet den er rettet mod svensk og svensk som andetsprog, og at den ved at henvende sig til elever giver særlig betydning til det at lytte til en oplæsning. På denne side står der da også: »Att höra poeten själv läsa sin dikt ger texten en helt annan dimension«. Heraf fremgår det, at lige så vel som Podpoesi er et æstetisk projekt – hvor man ønsker at formidle digtoplæsninger bredt ud til det skandinaviske sprogfællesskab, og hvor man fremhæver digterens stemme frem for audiovisuelle dimensioner ved digtoplæsningen – er det også et litteraturredidaktisk projekt, hvor elever kan træne deres evne til at lytte til sproget og derigennem praktisere nærlytning som litteraturvidenskabelig metode og oplevelsesmodus.

Podpoesi bygger, bekræfter og fornyer en kanon – især for svensk og finlandssvensk poesi – der går på tværs af alder, køn, forlag og geografiske, sproglige og kulturelle grænser. Der er også større stilmæssig variation end på Lyrikporten, idet Podpoesi blandt andet indeholder poetry slam. På siden »Om Podpoesi« står der:

Under tidsbegränsade perioder kan Podpoesi även tillhandahålla uppläsningar av poeter som är etablerade genom exempelvis poetry slam och publika uppläsningar, men som inte har getts ut via förlag. Podpoesi förbehåller sig rätten att tacka nej till poeter vars verk inte faller inom ramen för konceptet.

Kuratorerne er mindre synlige end på Lyrikporten, men som dette citat illustrerer, markerer de deres ret – og magt, kan vi tilføje – til at afgøre, hvad der skal præsenteres. Det gør de uden at afklare kriterierne for udvælgelsen, selvom de gennem sorteringen af det, som skal arkiveres, er med til at etablere, bekræfte og genforhandle en nordisk poesikanon.<sup>51</sup> På trods af at ordet »även« er en markering af, at poetry slam og offentlige oplæsninger hører til i yderkanten af, hvad digte og digtoplæsninger normalt er, har de dog stadig en åben og inkluderende holdning til forskellige former for digtoplæsninger. Podpoesis institutionelle rammer for udvælgelse kan således minde om de kvalitetsvurderinger, som ligger til grund for Nordisk poesifestival og Lyrikporten. De repræsenterede digtere er i anmeldelser og anden reception blevet vurderet som gode. Foruden at have modtaget anerkendelse, stipendier og priser bliver de også inviteret til at læse op på forskellige festivaler. Det, som naturligt nok adskiller Podpoesi fra disse andre digtoplæsningssteder, er dog, at platformen ikke har den samme rumlige og tidslige begrænsning. Som nævnt er omkring 100 digtere repræsenteret i podcasten, hvilket er et meget højere antal end det antal digtere, som læser op til en poesifestival eller til andre poetiske livearrangementer. Samlet set er kurateringen dog mindre stram end Lyrikportens udvælgelse af 28 digtere, ligesom det drejer sig om en endnu mere nøgen form for digtoplæsning, hvor strategien for remediering ligger tæt på radiodigtet eller »rene« lydoptagelser.

Oplæsningerne på Podpoesi er som nævnt af høj lyd kvalitet, hvilket ikke kun har betydning for oplevelsen, men også signalerer, at man opfatter digterne og deres oplæsninger som værdifulde for eftertiden. Kvaliteten er således mærkbart bedre end fx de optagelser af digtoplæsninger fra Odense Lyrikfestival i 2014, som man finder på arkivet [www.forfatterstemmer.dk](http://www.forfatterstemmer.dk). Desuden er det ikke kun lyden, som her er af dårligere kvalitet; sidens organisering er også mindre overskuelig, hvilket peger på

---

51 Den romerske digter Horats er naturligvis ikke en nordisk poet, men indgår i en vestlig poetisk kanon, som også danner grundlag for nordisk poesi. Desuden er visse dele af hans digtning inkorporeret i en nordisk litterær tradition såsom oden og folkevisen »Astri, mi Astri«.

oplæsningernes situationelle forankring og det forhold, at de stammer fra en livebegivenhed og ikke er optaget i et lydstudie. Derimod kan man antage, at oplæsningerne på Podpoesi er udvalgt specifikt til dette formål og således er mediespecifikke oplæsninger til podcast frem for rekonstruktualiserede oplæsninger, som er flyttet fra deres oprindelige medie til Podpoesi.

## Digtoplæsninger på Podpoesi

Med henvisning til Bernstein kan man sige, at Podpoesi formidler en medalt fattig og rensset form for digtoplæsning, der kan ses som en tilbagevenden til en forståelse af digtoplæsning som netop oplæsning. Sådanne former vender sig bort fra den centrale position, kroppen fik i kunst og performance i 1970'erne (Bernstein, 1998, s. 168). Med sit monomodale og monomediale udtryk repræsenterer Podpoesi en tydelig orientering mod lyden som bærer af mening og poetisk kvalitet. Digtenes lydside gør oplæsningerne til »audiotekster«, hvilket øger tilhørerens bevidsthed om sig selv som lytter og om lydens indflydelse på tekstens betydning (ibid., s. 5). Denne intense vending mod digtets lyd og digterens stemme har selvsagt at gøre med de digitale mediers dominans og muligheder. Digitale medier muliggør og forenkler arkivering og distribution af monomodale digtoplæsninger. Samtidig kan man forestille sig, at digitale mediers stærke visuelle kultur får sin modkultur i netop fremhævelsen af digtoplæsningen som en lydlig praksis og i receptionen af denne som lynning. Ganske vist er rene lydoptagelser af digtoplæsninger ikke et nyt fænomen, men når Podpoesi vælger at dyrke den monomodale oplæsning i »konkurrence« med visuelle og spektakulære formater på nettet, kan man opfatte valget af medialisering som et forsøg på at skabe et alternativt, mere »stille« og meditativt rum end det, den digitale kultur oftest tilbyder.

Podpoesi præsenterer et stort udvalg af digtoplæsninger og demonstrerer den åbenlyse mulighed, som organiseringen af digitale digtoplæsninger har i kraft af den ubegrænsede plads, som gør, at Podpoesi og

andre digitale digtoplæsningssteder let kan inkludere flere oplæsningsgenrer og -traditioner. Tua Forsström har indlæst to digte til Podpoesi. De bærer titlerne »I« og »IV« og er begge fra samlingen *Anteckningar* (2018). Oplæsningerne varer henholdsvis 8:53 og 4:44 minutter og er dermed relativt lange. Forsström læser langsomt, jævnt og eftertænksomt. Artikulationen er tydelig, og alle ordene markeres både i udtalen og med pause mellem ordene. Oplæsningen kan siges at være typisk for Forsströms måde at læse på, og desuden passer den godt til den tekstcentrerede digtoplæsning. Det er Forsströms stemme, der bærer digtet og udgør digtoplæsningen. Hun læser på en måde, som overflødiggør alle andre semiotiske og æstetiske ressourcer, krop og rum. Forsströms digte er kontemplative og henvendt til et du. Hun læser også digtene på en kontemplativ måde, hvor det udelukkende er hendes stemme, som fører os ind i digtet og dets meditative verden. På denne vis fungerer oplæsningen fint som podcast, idet medieplatformen rendyrker lyd og stemme.

For andre oplæsninger på Podpoesi forholder det sig imidlertid anderledes. Debutanten Anna Arvidsson læser digtet »Ikväll kramade jag min förövare« i en stil, som ligger tæt på spoken word. Hun veksler i tempo og rytme mellem på den ene side det lavmælte og tøvende og på den anden side det performative og næsten kropsligt engagerede, hvilket kommer til udtryk i temposkift, intonation og glissando. Digtet begynder med linjerne: »Ikväll kramade jag min | förövare | Vi skulle på kon-sert och jag var der med en vän som hadde en vän som hadde en vän och han skrek 'hej, fan, hvad lenge sen' och dom kramade honom och gjorde ryggdunkningen«. Arvidsson indleder roligt og nøler ved ordet »konsert« ved at forlænge »o«-lyden, før hun går over i den mere performative læsemåde. Det er denne vekslen, som strukturerer hendes oplæsning af digtet på Podpoesi.

Partierne med sådanne strømme af ord medfører en interessant intermedial funktion i oplæsningen, idet Arvidsson gennem sin stemmebrug aktualiserer betydningen og følelsen af digterens performative krop, selvom den ikke er en del af digtoplæsningens udtryk. Som vi har vist i de foregående kapitler, er kroppen af betydning i digtoplæsninger, og den bruges på en særlig måde af blandt andet slampoeter og andre spoken

word-poeter. Det, som er specielt ved lydoptagelser, eksempelvis på Podpoesi, er, at kroppen ikke visuelt er synlig, men at nogle oplæsninger alligevel gør den imaginært præsent i kraft af den måde, oplæsningerne kobler stemmebrug og oplæsningsform på. Når Arvidsson læser op, kan man næsten se for sig, at hun bevæger kroppen i den rytme, hun læser partierne i. Selvom Podpoesi er en platform og en distributionskanal for oplevelse af »rene« digtoplæsninger, er disse altså ikke ensartede, men inkluderer en række forskellige traditioner og former.

Det er selvsagt kombinationen af semantik og lyd, af stemmens særlige fremtoning og af oplæsningsstilen, der sammen med de mediespecifikke forhold etablerer grundlaget for den poetiske oplevelse, og som gør den markant anderledes end oplæsningerne på Lyrikporten. I analysen af oplæsningerne på Lyrikporten så vi med afsæt i Mette Moestrup og Lars Skinnebach, hvordan digterne med krop og blik kunne signalere såvel en interesse for at række ud til dem bag skærmen som en modstand imod enhver form for intimitet og identifikation. I en podcast har man ikke mulighed for at se digternes blik og kropsbevægelser. Der er intet i oplæsningen, ud over stemmen, som kan afsløre digterens holdning til digtet, mediet eller publikum. Tilsvarende er det kun stemmen samt den kontekstuelle information på sitet, som kan skabe forbindelse til publikum og dermed medvirke til at etablere et fællesskab. Hvor vi i analysen af Skinnebach gjorde opmærksom på, at han i modspil til digtoplæsningens relationelle æstetik sjældent kiggede ind i kameraet, men ofte lod blikket vandre andre steder hen, er de kropslige spor kun tilgængelige via poetens stemme i Podpoesi.

Som platform for digtoplæsning opererer podcasten altså på én gang med aspekter, som korresponderer med og er forskellige fra andre oplæsningsbegivenheder. I det hele taget indgår mediet i et netværk med andre medier. Podcasten er koblet til et netværk af medieplatforme. I introduktionen til Arvidsson kan man eksempelvis følge linket til hendes Facebook-side. Desuden kan læseren enkelt dele en oplæsning på andre sociale medier gennem links som »Dela dikten på Facebook« og »Dela dikten på Twitter«. Det betyder, at Podpoesi indgår i en større

medieøkologisk sammenhæng og samarbejder med andre medier og medieplatforme om distributionen og oplevelsen af digtoplæsningerne, samtidig med at dette samarbejde tydeliggør, at et værk eller et medie langtfra altid har specifikke grænser.

## Lyrikporten, Podpoesi og fællesskab

Når man besøger Lyrikporten og Podpoesi, har man mulighed for at blive del af mange meget kvalificerede digteres rum og tilegne sig højst forskellige lyriske oplevelser. Hvor intens en oplevelse det bliver, afhænger dog ikke mindst af den besøgendes egen mentale indstilling og omgivende situation. Mens man i livesammenhæng er kropsligt indfældet i og overgivet til det fælles rum og den stemning og de dynamikker, der præger det, er den digitalt formidlede poesioplæsning i udgangspunktet mere distanceret, og oplevelsen potentielt udsat og distraheret. Der kan ske så meget, som afbryder én og fører opmærksomheden bort: En mail tikker ind, hunden gør, pakkeposten ringer på. Til gengæld har man ubegrænset mulighed for at vende tilbage på et senere tidspunkt. Som tidligere nævnt er det nemlig primært relationen til rum og tid, der forandres i springet fra den fysisk nærværende digtoplæsning til den digitalt formidlede ditto.

Det betyder også en forrykkelse af de betingelser, hvorunder man kan etablere fællesskaber. Når det handler om Lyrikporten og Podpoesi, er der med Michel Maffesolis begreb ikke nogen neotribal erfaring af at være i den samme følelse på samme tid (Knudsen & Jerne, 2019, s. 177). Til gengæld kan der opstå det, som Arild Danielsen kalder et forestillet fællesskab, altså et mere abstrakt, imaginært og fysisk distanceret fællesskab, som man kan erfare ved at have fælles interesser og føle samhørighed med andre herom (Danielsen, 2006, s. 114). Selvom Lyrikporten og Podpoesi byder den besøgende ind i poesiens verden og skaber rum for møder med forfatterens digte, etablerer de nemlig ikke særlig gode muligheder for, at den besøgende kan dele sine oplevelser med andre. Siderne har ingen kommentarfunktion, man kan ikke give likes, og de

lægger ikke isoleret betragtet op til interaktion. I den forstand minder den måde, hvorpå Lyrikporten og Podpoesi forholder sig til internettet, om det, Øyvind Prytz beskriver som en første generations brug, hvor der primært er tale om envejspublicering af indhold (Prytz, 2016, s. 170).

Ikke desto mindre er det digitale format i sig selv et tilstrækkeligt grundlag for, at digtoplæsningerne kan blive del af en større medieøkologi, og Lyrikportens og Podpoesis oplæsninger har da også cirkuleret på de sociale medier. Eksempelvis har Gyldendal uploadet mange af Lyrikportens oplæsninger på sin Facebook-side, hvorefter de har spredt sig yderligere. Et opslag med Caspar Erics oplæsning er således blevet set af mere end 23.000, har fået 234 likes og hjertes og 17 kommentarer og er blevet delt 17 gange.<sup>52</sup> Den samme oplæsning figurerer desuden på YouTube – her er samtlige af Lyrikportens oplæsningsvideoer tilgængelige – hvor den blev lagt ud den 28. april 2016 og har 11.710 views og 6 kommentarer.<sup>53</sup> Podpoesi har desuden en funktion, hvor man kan dele digtoplæsningerne på Facebook og Twitter. På Facebook har 1.700 brugere markeret, at de synes godt om Podpoesi. Den registrerede aktivitet for de enkelte oplæsninger er noget lavere end i tilfældet med Lyrikporten. Eksempelvis har Cecilia Hansson retweetet sine oplæsninger på Podpoesi og fået 11 likes og 2 nye retweets, mens en af hendes oplæsninger har modtaget 12 likes og er blevet delt 3 gange på Facebook.<sup>54</sup>

Til trods for disse forskelle peger begge de ovenstående eksempler på, at de digitalt formidlede digtoplæsninger har mulighed for at få en større rækkevidde end liveoptrædener, og eksponeringen af digtoplæsningerne på de sociale medier spiller da også en afgørende rolle for, at samtalen om poesien kan brede sig – både virtuelt og i virkeligheden. Selvom kommentartrådene ikke vidner om en overvældende debat, er

---

52 Vi har besøgt siden den 2. maj 2020, hvorfra disse oplysninger stammer. En anden gang, oplæsningsvideoen er delt på sitet, har den fået 85 likes og hjertes, ligesom 3 har delt den, og en enkelt har kommenteret opslaget.

53 Det kan også nævnes, at litteraturfestivalen KBH Læser har reklameret for Lyrikporten på sin Facebook-side og dermed været med til at udbrede kendskabet til sitet.

54 Tallene er hentet den 12. marts 2020.

denne funktion samt mulighederne for at like og dele alt sammen måder, hvorpå de enkelte brugere kan tilkendegive deres holdninger og herigen- nem markere, hvad man med Howard Rheingold kan kalde et virtuelt fællesskab, der i høj grad er et interessebaseret fællesskab (Vandborg & Thorhauge, 2012, s. 75 f). Hvis man liker eller deler en oplæsning med fx Caspar Eric eller Cecilia Hansson, signalerer man tydeligt, at man holder af poesi.

Dette aspekt er centralt for opfattelsen af videoernes og podcastenes fællesskabsdannende potentiale. Isoleret fra andre platforme, og især fra sociale medier, synes oplevelsen af disse digtoplæsninger nemlig i mindre grad at bidrage til følelsen af, at man indgår i et fællesskab. For Podpoesi vedkommende er der heller ikke noget i den enkelte digtoplæsning, som skaber en særlig forbindelse mellem oplæser og tilhører. Alligevel ligger der i den »levende« stemme en henvendelse, som her og nu kan skabe en oplevelse af kontakt mellem tilhøreren og digteren. Podpoesi inviterer til en sådan oplevelse, idet netstedet fremhæver betydningen af at høre digterens faktiske stemme, så den senere kan dukke op for lytterens indre øre, når denne læser et digt af den pågældende forfatter.

Digtoplæsninger, som finder sted på nettet, kan give indtryk af at være mere mediespecifikt tilknyttet et netsted, sådan som tilfældet er for Lyrikporten og Podpoesi. Men i kraft af at være et netsted og fremkaldt på digitale enheder, som danner netværk med andre digitale enheder, indgår digtoplæsningerne allerede i en økologi af digitalt medierede oplæsninger. Det indebærer, at en digtoplæsning på et andet netsted eller på en social medieplatform kun er et tryk, en elektronisk kobling, væk. Digitale netværksmedier gør, at begivenheder og initiativer opererer på flere medieplatforme samtidig. Det gælder ikke mindst for digtoplæsninger på sociale medier, hvor betingelserne for fællesskabsdannende og -bekræftende handlinger også er anderledes end i de eksempler, vi netop har udforsket. To eksempler på digtoplæsninger på sociale medier er Coronadigte – Karantænetanker og Det Lilla Rums Digtfix, hvor digtoplæsningerne kan have deres oprindelse på én social medieplatform og samtidig enkelt og naturligt distribueres i netværket af sammenkoblede platforme.

## Fællesskab på Facebook: Coronadigte – Karantænetanker

De sociale medier spiller som sagt en særlig rolle for udbredelsen af den digitale poesi i medieøkologiske netværk. Facebook er verdens mest anvendte sociale medie med 2,9 milliarder aktive brugere pr. oktober 2021.<sup>55</sup> Som middel til privat såvel som offentlig kommunikation, multi-modal formidler af audiovisuelt indhold samt medieplatform for nyheder, annoncer m.m. er Facebook en uomgængelig del af nutidens digitalt medierede hverdag. Et særligt kendetegn ved dette allestedsnærværende sociale medie er dets fleksibilitet. Softwaren justeres løbende, så brugerne jævnlige får adgang til nye funktioner, mens andre forsvinder (Lomborg, 2014, s. 145). Fra i udgangspunktet at have været designet til at facilitere amerikanske universitetsstuderendes sociale omgang kan Facebook nu opfattes som en medieplatform i konstant udveksling med det øvrige internet. Den adgang, en Facebook-side tilbyder til omverdenen, er et uudgængeligt element i enhver kulturproducents PR-strategi.

Facebook indgår således på naturlig vis i et netværk med andre sociale medier. Man kan udbrede sine digte ved at dele links, indsætte fotografier af bogsider eller blot skrive teksterne som opslag på en personlig profil, på en offentlig side eller i en gruppe. Filmede oplæsninger kan ligeledes indlejres i opslag, tilgængeliggøres via links eller streames live. Sidstnævnte mulighed skaber en reel synkroni mellem digter og publikum uanfægtet af geografiske afstande, hvilket Y Aarhus Poetry Club som tidligere nævnt valgte at benytte sig af, da coronapandemien satte en stopper for, at poesi-klubben kunne afholde sine arrangementer live på Løve's. Der er tale om asymmetrisk kommunikation, eftersom afsenderen ikke ser modtageren, som kun kan interagere i form af emojis og kommentarer. Efterfølgende kan optagelsen dog genses, hvormed synkronien brydes, mens afsender og modtager til gengæld kan kommunikere symmetrisk i kommentarsporet.

---

55 Tal hentet fra [www.statista.com](http://www.statista.com), hvor man blandt andet finder statistikker over aktiviteten på de mest populære sociale medier.

Facebook-siden Coronadigte – Karantænetanker indeholder en række poetiske indslag af skriftlig, lydlig og audiovisuel art. Betragtet hver for sig giver de mange opslag, links, billeder m.m. kun mulighed for interaktion i begrænset omfang, men anskuet i sin helhed udgør siden et åbent digitalt fællesskab med rig mulighed for interpersonel kontakt. Som sidens navn signalerer, er den dannet med coronasituationen som den direkte årsag. Det skete den 12. marts 2020, dagen efter at Danmarks statsminister annoncerede en midlertidig lukning af uddannelsesinstitutioner og arbejdspladser over hele landet. Fra begyndelsen var der livlig aktivitet i form af videooptagne oplæsninger og føljetonen »DAGBOG FRA EN KARANTÆNE«, som dagligt udvidedes med en ny skriftlig optegnelse. I løbet af få dage indgik også fotos, musiknumre, Instagram-poesi og livestreaming. Langt størstedelen af indholdet stammer fra Facebook-profiler og er målrettet mod siden ved hjælp af taggingfunktionen, som skaber en dublet af et givent opslag, så det både eksisterer på afsenderprofilen og på Coronadigte – Karantænetanker. Dog er musiknumre samt enkelte videoer og fotos indlejret fra andre sociale medier og hjemmesider. Det høje aktivitetsniveau fastholdtes i godt og vel en måned frem til midten af april, hvorefter hyppigheden af indhold fra andre sider og medier aftog, samtidig med at indlæggene skiftede medial karakter fra hovedsageligt at rumme audiovisuelt materiale (filmene oplæsninger) til fortrinsvis at bestå af tekst (digte) og lyd (musiknumre). I midten af maj, to måneder efter sidens oprettelse, dalede frekvensen af dagbogsoptegninger yderligere, i takt med at det danske samfund gradvist genåbnede. Siden den 11. juni 2020 har der kun været meget sporadisk aktivitet.<sup>56</sup>

I en præsentationstekst øverst på siden kan man læse, at den drives af »et kollektiv af danske digtere og poetry slammere«, men er tænkt som et åbent forum, hvor alle er velkomne til at bidrage. Her erklæres formålet med siden, mens afsenderidentiteten sløres, og potentielle bidragydere desuden instrueres i, hvordan de kan uploade indhold. Denne velkomsthilsen, som er dateret til den 30. marts 2020, det vil sige 18 dage efter at

---

56 Siden er senest besøgt den 16. januar 2022.

siden blev dannet, giver et indtryk af imødekommenhed og fladt hierarki. Ved at anonymisere afsenderpositionen nivelleres indholdet på sidens væg, eftersom ingen af indlæggene fremhæves med den autoritet, der følger med rollen som administrator af en Facebook-side. Det »kollektiv«, der omtales som ophav til siden, fremstår da som et åbent netværk, hvori enhver, der benytter de relevante hashtags, kan indtræde. Ganske vist er sidens grundlæggere en afgrænset kreds af individer, og man bliver ikke ophavsmand til Coronadigte – Karantænetanker ved at dele sit materiale på væggen, men for den besøgende er forskellen på initiativtagerne og de øvrige bidragydere så godt som udvisket. Eneste undtagelse er føljetonen, der løber som en rød tråd gennem hele sidens aktive levetid. De omtrent 70 optegnelser er tilsyneladende skrevet af samme person, da de udgør et sammenhængende narrativ om en hverdag med corona, men signaturren er blot »Coronadigte – Karantænetanker«. Derudover benytter sidens administrerende kollektiv kun denne identitet til at videreformidle andres opslag og respondere derpå i form af emojis samt til en lille håndfuld kommentarer og indlæg. Det er muligt, at administratorerne tillige redigerer i indholdet ved at slette indlæg, der vurderes som irrelevante, men taget på ordet signalerer velkomstteksten, at enhver kan dele sit materiale med sidens knap 700 følgere.

To tekniske forhold medfører, at sidens fællesskab tager sig mindre dynamisk ud, end tilfældet er. For det første giver antallet af følgere et begrænset indtryk af sidens rækkevidde, eftersom de uploadede videoer, fotos m.m. kan ses, deles og kommenteres af langt flere i kraft af Facebooks karakter af webportal eller metamedie. Størstedelen af indholdet af Coronadigte – Karantænetanker indlejres som nævnt andre steder fra. Derfor er det ikke forbeholdt de knap 700 brugere, der har valgt at følge siden, og mange af indlæggene er da også blevet afspillet tusindvis af gange. Et sådant misvisende indtryk af indholdets udbredelse er et generelt vilkår for sociale medier.

For det andet tilsløres sidens aktivitetsniveau for den besøgende af det specifikke interface, der danner skabelon for Facebook-sider. Dette indbefatter en enkel, men vildledende træstruktur, som dels består af en

obligatorisk »Startside« med en væg, hvor »Coronadigte – Karantænetanker« selv kan skrive og dele opslag, dels en række underliggende faner. Kun hvis man fra startside klikker på fanen »Fællesskab«, får man adgang til de indlæg, der er uploadet eller delt af andre end administratorerne.<sup>57</sup> På denne konkrete måde tager fællesskabet sig ud som et underordnet aspekt af sidens samlede konstruktion, stik mod intentionen. Hovedparten af den dialogiske interaktion, der angår de mange uploadede videoer, tekster, fotos m.m., foregår på denne underside, hvorimod den respons, der tilfalder indlæggene på startside, primært udgøres af emojis og delinger. Det kræver derfor en vis ihærdighed at finde frem til det kommunikative fællesskab, hvorfor brugerfladen ikke synes at være det optimale middel til at indfri ambitionen om at etablere et åbent forum med flad struktur. Det ville i højere grad kunne lade sig gøre i en Facebook-gruppe, hvor alle medlemmer kan få adgang til at dele indhold på startside, men omvendt er ordene »gruppe« og »medlem« problematiske, da de signalerer, at fællesskabet er af en mere afgrænset karakter.

## Poesi og respons

Når man besøger Coronadigte – Karantænetanker, er der umiddelbart ikke overensstemmelse mellem sidens indhold og dens hensigtserklæring. Da Facebook som andre sociale medier opererer med en omvendt kronologisk opbygning, hvor det aktuelle har højest prioritet, repræsenterer den øverste del af startside det seneste og mindst dynamiske udsnit af forummets levetid. Ikke blot mødes den besøgende af startside administratortyrede indhold frem for af fællesskabsside dialogiske rum, jf. træstrukturens hierarkiske opbygning; man må også konstatere, at de første indlæg, man scroller ned over, domineres af optegnelser fra den fortløbende »DAGBOG FRA EN KARANTÆNE« med administratorens

---

57 I efteråret 2020 blev der foretaget en gennemgribende ændring af Facebooks design, hvilket har medført, at fællesskabssiden nu er to klik væk fra startside: Først skal man åbne fanen »Mere«, dernæst »Fællesskab«. Her forholder vi os dog til det design, som var aktuelt i sidens mest aktive periode.

signatur. Frem for at realisere den kollektivism, præsentationsteksten annoncerer, ligner siden umiddelbart en digital dagbog tilsat udefrakommende input. Da dagbogsopslagene efter alt at dømmes har samme (anonyme) ophavsmand, som blandt andet i en række af indlæggene ytrer sig kritisk om den danske regerings genåbningspolitik, forstærkes disse tekster yderligere indtrykket af et individuelt projekt, hvor der gives luft for personlige frustrationer over og synspunkter på den aktuelle krise.

Klikker man derimod på underfanen »Fællesskab«, tegner der sig et noget andet billede. Ganske vist scroller man også her først gennem opslag fra marts 2021 til maj 2020, hvor antallet af bidrag var lavere end i de første to måneder, efter at siden blev åbnet, men de er næsten alle kommenteret. Hvor reaktionerne på startside langt overvejende begrænser sig til emojis og delinger, er indlæggene på fællesskabssiden tillige genstand for skriftlig respons. Går man længere tilbage i sidens korte historie, viser det sig, at meget af det indhold, som findes begge steder, kommenteres på fællesskabssiden, mens det blot modtager minimal respons på startside. Det gælder fx den først uploadede video, som er en optaget digtoplæsning af Sarah Hauge, der to gange har vundet DM i poetry slam. Her sidder hun i hjemlige omgivelser, filmet i halvnær i en sofa. Bag hende ses en hvid væg, som er rigt dekoreret med billedrammer indeholdende portrætfotos og optryk af kunstværker. Billedet er stationært, og Hauge læser stillesiddende med få fagter, mens blikket skiftevis fokuserer på kameraet og et punkt derunder, hvor den oplæste tekst må befinde sig. Selv hvis man ikke kender Hauge på forhånd, fornemmer man straks, at teksten har rødder i slampoeseien – den varer et par minutter og benytter sig af genretypiske formtræk som talesprog, humor, opremsning, betonede rim og cirkelkomposition. Langt størstedelen af teksten består af en opremsning af sammenligninger, der præsenterer forventninger til den forestående hjemmeisolation efter skabelonen »Karantæne bliver som x uden y«: »som et glas oliven kun med sten, som Askepots aften uden feen«; »som et liv uden digte, som en pistol, der ikke kan sigte«. På startside er de eneste reaktioner på videoen emojis og delinger, men under fællesskabsfanen er der 12 begejstrede kommentarer, og Hauge

giver udtryk for sin taknemmelighed to gange. I en enkelt kommentar opfordres Hauge til at oversætte teksten og performe den i et onlineslam, der linkes til. Allerede her den 12. marts 2020, samme dag som siden er grundlagt, er der tydeligvis en livlig interaktion mellem dens følgere. Et lignende forhold mellem responsen på opslag henholdsvis på startside og i fællesskabsfanen gælder størstedelen af de indlæg, der figurerer begge steder.

Fællesskabssiden indeholder desuden væsentlig flere opslag fra en mere varieret gruppe af afsendere end startside, og den monologiske karantænedagbog er udeladt. Da aktiviteten stilnede af i maj 2020, var der godt 90 opslag med mere end 40 forskellige afsendere under fællesskabsfanen. De fleste af disse er endvidere blevet kommenteret, og i mange tilfælde har afsenderen også responderet på nogle af kommentarerne. Ud over den ovenfor citerede præsentationstekst har Coronadigte – Karantænetanker en diminutiv selvbeskrivelse under fanen »Om«. Her erklæres et ønske om at »lade lyriske stemmer give udtryk for en unik situation i danmarkshistorien, mens den sker«. Fællesskabsfanen vidner om, at ambitionen er indfriet, og den åbne henvendelse til »lyriske stemmer« er blevet svaret af både digtere og musikere med indslag af tekstuel, auditiv og audiovisuel art.<sup>58</sup>

Blandt de uploadede digttoplæsninger er der en bemærkelsesværdig overvægt af slamperformances, omend i mere afdæmpet form end typiske sceneslams. Mange af bidragyderne er fast inventar i det danske poetry slam-miljø, hvilket måske kan forklare præsentationstekstens lidt pud-sige omtale af sidens ophavsmænd som »digtere og poetry slammere«. Det er især slammere, som er interesseret i at skelne mellem digtere og slammere, jf. den indgroede modvilje mod visse litterære og akademiske institutioner, som kendetegner poetry slams selvforståelse (se kapitel 4). De anonyme forfattere til præsentationsteksten er efter al sandsynlighed slammere, og de har med stor effektivitet og succes ansporet deres netværk (og antageligvis flere) til at deltage i sidens fællesskab.

---

58 På startside har administratorerne endda indlejret en fotoserie, som man nok kan kalde poetisk, men næppe lyrisk, da det eneste sproglige indhold er fotografiernes titler. Tilsyneladende har sidens grundlæggere et endnu friere forhold til dens rammer end de øvrige bidragydere.

Hvis man fastholder den noget kunstige sondring mellem slammere og digtere, kan man konstatere, at der blandt de mest aktive på siden er en række slammere: Tobias Dalager, Malene Pixie Rasmussen, Vilhelm Rostgaard Grell, Sarah Hauge, Michael Dyst, Claus Nivaa og Lasse Nyholm Jensen. Af øvrige digtere er især Cecilie Sund Kristensen, Rasmus Thyrning, Peter Baike og Tine Kruse Scharling virksomme.<sup>59</sup> Det er primært slammerne, som uploader videoer med performede tekster. Ser man bort fra de private omgivelser, minder mange af disse om optagelser af regulære liveslams, selvom hele den situation, der konstituerer slampoesi som retorisk genre, er fraværende, ligesom der ikke kan opstå en fysisk »feedback-sløjfe« mellem afsender og modtager, da de ikke befinder sig i samme rum. Endvidere brydes tidsgrænsen på 3 minutter og 10 sekunder i flere tilfælde, og der lades af og til hånt om forbuddene mod kostumer og rekvisitter. Selve performanceteknikken og de formidlede tekster er dog sammenlignelige, omend kropssprog og stemmeføring generelt er betydelig mere afdæmpet end ved regulære slams. Flere af videoerne kommenteres dog med forskellige visuelle varianter af pointtavler med titaller, så anerkendelsen imiterer slamformatet. Det er åbenlyst, at mange af sidens følgere deler en insiderviden om poetry slam, hvilket giver et kollektivt udgangspunkt for det poetiske fællesskab, der udspiller sig, når sidens følgere benytter de interaktionsmuligheder, Facebook tilbyder.

Et andet træk, der er fælles for flere af digtene, hvad enten de optræder på skrift eller fremføres mundtligt, er stærke hypertextuelle relationer i Gérard Genettes forstand.<sup>60</sup> Det gælder fx Heine Gades video fra den 20. marts 2020, som benytter omkvædet fra Dan Turélls populære digt »For meget, mand«, der er kendt fra digtsamlingen *Drive-in digte* (1976) og måske især fra optagelser og indspilninger af performances med bandet Sølvstjerne. Forskellige varianter af digtets omkvæd, »Det er ikke let«, indgår fem gange i Gades tekst, som både leveres mundtligt

---

59 Det gælder også musikeren Rasmus Rhode, hvis sange vi dog ikke vil kommentere her.

60 »By hypertextuality I mean any relationship uniting a text B (which I shall call the hypertext) to an earlier text A (I shall, of course, call it the hypotext), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary« (Genette, 1997, s. 5).

og er indsat på skrift over den indlejrede video. Som Turélls digt minder Gade i sin performance modtageren om, at mange forskellige grupper i samfundet har problemer, hvilket sætter individets følelse af utilfredshed i relief: »hvis du har det svært, så har jeg lært af onkel Dan | at man bare skal forestille sig at være en anden«. Den anerkendende, men ordknappe respons vidner om, at Gades afdramatiserende tilgang til karantænetiden har vundet genklang.

Turéll er også inspirationskilden til Claus Nivaas digt »Vær venlig«, som læses i en video opslået af administratoren af Coronadigte – Karantænetanker den 28. maj 2020, men ikke er tilgængeligt på fællesskabssiden. Den stammer fra Nivaas personlige profil, hvor den blev uploadet to dage tidligere, og indeholder både en kort præsentation af Turélls digtsamling *Karma Cowboy* (1976) og en digtoplæsning. Nivaa forklarer, hvordan hans tekst lægger sig til digtet »Karma Cowboy's Common Prayers«, som igen er inspireret af Allen Ginsbergs digt »Who be kind to« (1965). Efterfølgende læser han sit eget digt, der ligesom de to forløbere er én lang opremsning af personer og fænomener, tilhøreren opfordres til at udvise venlighed mod, mens titlens mantra »vær venlig« indgår i næsten hver eneste sætning. Der reageres kun med emojis og deling, hvilket kan skyldes, at videoen ligger på startside.

Bianca Fløe tager – ligesom Maja Lee Langvad på Nordisk poesifestival (se kapitel 2) – afsæt i Inger Christensens digtsamling *Alfabet* (1981) i sit opslag fra den 20. marts 2020. Her er det genkommende ord »findes«, men hvor Christensens værk benævner alverdens fænomener, er Fløes digt stramt fokuseret på coronasituationen. Gennem knap seks minutter opregnes sygdomme, hospitalsfaciliteter, personer, situationer m.m., alt sammen med direkte reference til den verserende pandemi. Fløe bærer en sort T-shirt og er filmet op mod en hvid væg. Kameraet er stationært med beskæring i halvtotal, og sammen med valget af sort-hvid-film giver indstillingen et stiliseret indtryk, ikke ulig oplæsningsfilmene på Lyrikporten. Digteren bevæger kun sine arme, og tonefaldet er melankolsk med vedvarende betoning af ordet »findes«. Over videoen er der placeret en introduktionstekst, som først informerer om coronavirus og siden beskriver Fløes

daglige virke som afdelingsleder på et plejehjem for endelig at opfordre modtageren til at holde sig hjemme. Responsen i kommentarfeltet svarer til opslagets alvorsfulde tone og angår i lige grad tekstens emne som Fløe selv.

Derudover er der en lille tekst af Peter Dyreborg, som bygger på Henrik Nordbrandts berømte digt »Året har 16 måneder« (1986), et digt af Tine Kruse Scharling, som lader slagordet »Veni, vidi, vici«, der normalt tilskrives Julius Cæsar, beskrive coronavirusen, og en video af Claus Nivaa, der er en variation over John Cages ikoniske og lydløse avantgardekomposition »4'33"« (1952). Ud over det udbredte kendskab til poetry slam blandt sidens følgere refererer en række af indlæggene således til kanoniserede værker fra den vestlige kulturhistorie, uden at almindelse kan siges at være en forudsætning for at deltage i sidens fællesskab.

Den feedback, der udløses af indlæggene på fællesskabssiden, består overordnet set i ros og anerkendelse. Det er tydeligt, at mange af kommentarerne ytres af følgere, som kender ophavsmanden til det pågældende indlæg personligt. Man kan derfor fejlagtigt få det indtryk, at sidens fællesskab blot er en virtuel afglans af et fysisk eksisterende fællesskab, som hverken udvikler sig eller udvides i det digitale forum, men anvender Facebook som kunstigt åndedræt under undtagelsestilstanden. Der er dog også en række eksempler på kommentarer, som tydeligvis er formuleret af afsendere, der ikke kender modtageren. Fx deler Malene Pixie Rasmussen den 24. marts 2020 en videoperformance på fællesskabssiden, som afføder meget entusiastisk respons. Da den dagen efter lægges på startside, får en kommentator øjnene op for Rasmussens kvaliteter, hvilket at dømmen efter dialogen i kommentarsporet fører til, at hun hyres til et kommende slam. Under dagbogsopslaget den 17. marts 2020 optræder følgende rosende kommentar: »du skriver virkelig fantastisk! aner ikke hvem du er, men elsker at læse dine skrivelser«. Begge eksempler er fra startside, hvor interaktionen som sagt er begrænset, men i disse tilfælde fungerer den til gengæld som succesfuld formidlingsplatform for sidens bidragydere.

Alene antallet af følgere peger på, at Coronadigte – Karantænetanker er mere end en gensidig roseklub for digtere. Som nævnt går

udbredelsen desuden videre end de ca. 700 følgere, og det digitale københavnske kulturmagasinet *VINK* har da også bemærket og kommenteret aktiviteterne på siden (Gryesten, 2020). Som kortlivet poetisk forum har siden skabt en niche for udøvere og dyrkere af litteratur, herunder særligt poetry slam. Der er tilsyneladende ingen ambitioner om at arkivere det materiale, der er tilgængeligt på siden, men noget af det har muligvis fundet vej til andre sociale medier eller er blevet fremført live, enten via streaming eller i fysisk form, da muligheden atter bød sig. Det er dog mindre væsentligt, for indholdet er stærkt lejlighedsbetonet, ligesom sidens eksistensgrundlag i øvrigt. De optagne performances og formidlingen deraf skaber et potentiale for varighed, der ellers er fremmed for den mundtligt fremførte litteratur. Alligevel forekommer performancelitteraturens funktion også i dette tilfælde at være bundet til øjeblikket. Coronadigte – Karantænetanker dokumenterer et virtuelt poetisk fællesskab, hvis spor fortsat er tilgængelige, men dets relevans er situationelt bestemt. Hvor de fysiske litteraturarrangementer blandt andet kan føre til udvidelse af senere læseoplevelse af samme digt, man har hørt, mister indholdet af Facebook-siden meget af sin relevans, så snart den motiverende lejlighed ikke længere er til stede. Efter coronakrisen er de mange videoer, tekster, fotos m.m. ikke længere så aktuelle, men de står tilbage som et værdifuldt mindealbum om en særlig tid og rummer stadig et skær af det fællesskab, de bidrog til at vedligeholde gennem et par måneder i foråret 2020.

## Det Lilla Rums Digtfix

En anden og dog beslægtet form for digital oplæsning finder vi på Instagram. Her kan man fx følge Det Lilla Rum, der blandt andet publicerer digt- oplæsninger, som cirkulerer på flere af de mest benyttede sociale medier. Det Lilla Rum er en udvidet boghandel og café i København. Stedets navn henviser til Virginia Woolfs *A Room of One's Own* (1929), og Det Lilla Rum har tilsvarende en feministisk profil. På stedets Facebook-side står der:

DET LILLA RUM er en bæredygtig feministisk bogcafé, der først og fremmest er drevet af frivillige kræfter og kærlighed til litteratur. DET LILLA RUM er skabt i håbet om at kunne skabe et frirum, et mellemrum, mellem mange andre hurtige rum og en travl hverdag, hvor man kan gå ind og nyde en af de mange bøger fra reolen og drikke en økologisk kaffe/te. Et rum, hvor man kan komme og være med til forskellige litterære og kreative arrangementer: events, digtoplæsninger, oplæg, talks og holde til med sin egen lille læseklub. En slags litteratur-salon og et lille litterært åndehul.

De mange aktiviteter, som bogcaféen tilbyder, strækker sig over oplæsninger, forfattersamtaler, udgivelsesreceptioner m.m. Da caféen blev lukket som følge af coronapandemien, etablerede Det Lilla Rum Instagram-tjenesten Digtfix, som strækker sig langt uden for cafélokalet, hvilket endnu en gang understreger, hvordan poesi flyder mere eller mindre sømløst mellem forskellige steder og medier. Med oplæsning af litteratur – både digte, romaner og noveller – og med andre litterære aktiviteter på de sociale medier er Det Lilla Rums Digtfix ligesom Coronadigte – Karantænetanker med til at etablere alternative frirum og kommunikationsmåder. Samtidig understreger hashtags og respons via likes og kommentarer oplæsningernes tilhørsforhold til Instagram. Det Lilla Rum bruger aktivt hashtags i både brødteksten og kommentarfeltet. Oplæsningerne er tagget med den aktuelle digters navn og digtets titel og tematik, og de varierer fra aktuelle og tidsafgrænsede hashtags som #coronalockdown og #stayhome til overordnede stikord som #litterature, #støtforfatteren, #støtmikroforlagene og, selvsagt, #digtfix.

På Instagram er digtoplæsningerne ligesom på Facebook organiseret efter de sociale mediers temporale logik, hvilket vil sige, at det seneste opslag ligger øverst, og at man må scrolle nedover for at kunne se tidligere publicerede oplæsninger. Oplæsningerne kan også dukke op i ens feed, fx på Instagram, hvor man modtager anbefalinger baseret på sine egne søgninger såvel som på det, personer i ens netværk følger. Det bevirker, at organiseringen er meget forskellig fra den, vi finder på

Lyrikporten og Poesipod, og at distributionen af oplæsningerne også er betinget af algoritmer. I Det Lilla Rums tidslinje på Instagram optræder der desuden andre opslag imellem digtoplæsningerne, såsom reklamer og bogomtaler. Til de fleste digtoplæsninger er der tre billeder: et portræt af den aktuelle forfatter, en video af oplæsningen og et billede af den bog, forfatteren læser fra. Til samtlige oplæsninger er der tilføjet en mørk, monoton lyd, som afspilles i baggrunden som et ledemotiv, en kohærens-markør og et stemningsskabende element uafhængigt af den atmosfære, den specifikke digtoplæsning skaber.

Der er stor aldersforskel på de optrædende forfattere, og vi finder også en blanding af etablerede digtere og debutanter. Desuden er der en vis æstetisk og stilistisk heterogenitet i de publicerede oplæsningsformer og -videoer. Den første oplæsning blev offentliggjort den 30. marts 2020, hvor Tine Paludan læser »Hvidvin« fra samlingen *Skyskraber* (2018). Vi hører Paludan læse, men vi kan ikke se hende. Derimod kan vi se en poesifilm, hvor billeder af den aktuelle digtsamling er klippet sammen med andre stiliserede billeder. Lyden af Paludans stemme blander sig med den mørke og monotone baggrundsmusik, som forstærker det langsomme og kontemplative i såvel oplæsningen som videoen. I modsætning til den instruerede og æstetiserede video, som akkompagnerer Paludans oplæsning, fremstår de fleste andre videoer som råoptagelser af den oplæsende digter. Et eksempel herpå er Mette Moestrups oplæsning af Eileen Myles' digt »Peanut Butter« fra samlingen *Not Me* (1991), som udkom på dansk i Moestrups oversættelse i 2017, og som også er distribueret på YouTube og på Det Lilla Rums Facebook-side.

Moestrup læser sin oversættelse af digtet, mens hun filmer sig selv. Hun holder bogen op, så den er synlig fra siden, og i et lille sekund kan vi skimte navnet Eileen Myles. Videoen er amatøragtig, og oplæsningen fremstår heller ikke indøvet på samme vis som Moestrups oplæsning på Lyrikporten, der har form af en meget veludført performance. Derimod bærer den præg af umiddelbarhed, af at være indspillet i ét take, som en råoptagelse uden efterfølgende redigering. Oplæsningen varer knap et minut, og kameravinklen er fast. Den øverste del af bogen vises i det

nedre venstre hjørne, mens det øvrige billedudsnit er tæt på Moestrups ansigt, der er filmet halvt nedefra. Moestrup læser titlen og derefter digtet. Hun kigger indimellem på kameraet, men har hovedsageligt blikket rettet mod teksten. Selvom oplæsningen ikke er indøvet, flyder den rimelig godt og har en appellerende umiddelbarhed over sig. Det gør ikke noget, at hun nogle steder nøler eller må stoppe op et kort øjeblik. Oplæsningen er en hændelse, og den tager form i den givne situation her og nu.

En tilsvarende umiddelbarhed kan vi se i Nanna Storr-Hansens oplæsning fra digtsamlingen *Spektakel* (2017). Storr-Hansen står vendt mod kameraet i et rum, hvis baggrund virker hverdagslig. Vi kan se et skab samt lidt af en dør med en boghylde ovenover. Hun læser et digt med rytmisk variation i tonehøjden, hvilket også sætter sig i hendes krop. På et tidspunkt falder noget ned fra et bord foran hende, og der indtræffer et brud i oplæsningen, uden at det får hende til at lave en ny optagelse. Denne slags tilsyneladende uredigerede og uinstruerede digtoplæsninger kan placeres inden for en samtidsæstetisk tendens, hvor oprigtighed sættes højt (Kirby, 2009; Bourriaud, 2016). På sin vis har de en effekt, der minder om de sidste sekunder i poesifilmene på Lyrikporten, hvor digteren træder ud af sin performance og tilsyneladende slipper kontrollen, jf. eksempelvis Lea Marie Løppenthins tidligere nævnte flakkende blik efter sin oplæsning. Oplæsninger på Det Lilla Rums Digtfix er selvsagt performative, men mange af dem følger en æstetik, der vidner om en intention om umiddelbarhed og oprigtighed. Det kan man på den ene side forstå som en specificitet ved sociale medier og som en kvalitet med en særlig affinitet til formatets funktionsmåder, idet man som Mieke Bal og Ernst van Alphen kan påpege, at oprigtighed har at gøre med sociale relationer mellem mennesker og derfor, hvad massemedier angår, er en medieeffekt (Alphen, Bal & Smith 2009, s. 5). På den anden side kan man som Stefan Kjerkegaard hævde, at fremstillingen af oprigtighed er et medieoverskridende træk i samtidslitteraturen (Kjerkegaard, 2017). I så henseende er autenticitet en del af en æstetik, der har bredt sig ud over de sociale mediers rammer, og som også skal forstås som et resultat af digterens stil og valg.

I modsætning til Moestrup og Storr-Hansen fremstår Maja Lee Langvads oplæsning mere indøvet og instrueret. Langvad læser fra manuskriptet til det endnu upublicerede værk *Tolk*. Hun sidder vendt mod kameraet med en bogreol som baggrund. Hendes blik veksler mellem at se ned mod manuskriptet, som hun holder i hånden, og at være vendt ud mod kameraet. Læsningen er struktureret efter digtets logik. Digtet skifter mellem to subjektpositioner. Der er et jeg, som henviser til, dels hvad hun selv siger, dels hvad en tolk siger. »Jeg siger: | Op gennem min opvækst har jeg lært at amerikanerne var de gode og kommunisterne de onde«. Når Langvad læser »Min tolk siger«, følges sætningen af en stilhed på ca. 12 sekunder. Langvad kigger ned mod manuskriptet og markerer, at fraværet af tale korrelerer med fraværet af ord i denne del af digtet. Måske siger tolken noget, som jeget ikke kan gengive, fordi hun ikke forstår det? I oplæsningen får stilheden som effekt, at den fremhæver, at tavsheden er en del af selve oplæsningen.

Enhver oplæsning består selvsagt af ord og pauser, altså korte øjeblikke, hvor digteren er stille (jf. kapitel 2). Sådan er det også i dette digt. Men her er den lange stilhed ikke en pause. Den er derimod semantisk og fonetisk ligestillet med de partier, hvor digtet udsiges med ord. Partierne uden ord er en del af digtets visuelle og oplæsningens auditive udtryk. Sammenfaldet mellem digtoplæsningen og det skrevne digt i manuskriptet er ikke blot markeret med Langvads stemme, som veksler mellem at læse og være stille. Forbindelsen er ligeledes tydeliggjort i den måde, Langvad anvender blikket på, idet hun også ser ned, når hun ikke læser op, og på den måde markerer hun, at hun fortsat læser, blot uden at der er nogen ord at læse op. Langvad udnytter en performativ dimension ved oplæsningens visuelle udtryk. Hun udnytter brugen af video til at varetage og tilpasse en vigtig semantisk og æstetisk pointe i digtet. Det ville ikke på samme vis have været muligt i en podcast eller i en anden rent lydlig oplæsning.

Instagram synes i vores sammenhæng først og fremmest at være interessant som en medieplatform, der effektivt distribuerer digtoplæsninger. Videoplæsningerne på Instagram giver ikke tilhørerne

mulighed for at pause eller spole frem og tilbage. Man kan enten se og høre oplæsningen, sådan som den afspilles, eller man kan standse den, hvorpå oplæsningen begynder forfra. På den ene side kan dette tolkes som et paradoks, da digitale medier i det 21. århundrede primært tilbyder brugermedvirken og interaktivitet. På den anden side viser Instagram sig som et medie, der passer godt til den tekstcentrerede digtoplæsning, hvis primære hensigt er at sætte tilhørerne i en kontemplativ modus. Sammen med den måde, oplæsningerne er præsenteret og organiseret på, kan dette siges at være en del af Instagrams mediespecificitet. Andre mediespecifikke elementer er likes, kommentarfunktion, videresendelse til tilhørerens kontakter, lagringsfunktion og hashtags.

## Fravær af medieret fællesskab?

Det Lilla Rums Digtfix er i lighed med Coronadigte – Karantænetanker opstået som en konsekvens af coronapandemien og den efterfølgende nedlukning af det danske og det nordiske samfund. Den første oplæsning blev som nævnt publiceret den 30. marts 2020. Derefter fulgte andre oplæsninger med ujævne intervaller; nogle gange gik der kun en dag, andre gange en uge. Den sidste oplæsning blev publiceret den 10. juni 2020, inden der på Verdens Poesidag den 21. marts 2021 blev udsendt et lille uddrag af oplæsningerne fra det foregående år. I alt har @detlillarum publiceret 19 oplæsninger på Digtfix. Antallet af visninger varierer og er på sit højeste 245. Tilsvarende er der stor variation i antallet af likes – det går fra 25 til 111 – og kommentarer. Også her benyttes kommentarfeltet primært til at formidle information om den aktuelle digter. I øvrigt har responsen form af alt fra en enkel emoji eller en kommentar som »Så fint« til deling (regramming) og praktiske spørgsmål, fx om hvor man kan læse det aktuelle digt og finde andre digte af forfatteren.

Ligesom i tilfældet med Coronadigte – Karantænetanker kan denne slags respons være med til at skabe en følelse af fællesskab. Det gælder især, når vi taler om regramming, hvor digtoplæsninger på Digtfix bliver

koblet til andre netværk og sat ind i nye sociale og litterære kredsløb. Her ses sidens potentiale for fællesskab med størst tydelighed, da brugeren deler oplæsningen med sine følgere, fordi vedkommende føler et fællesskab med disse, omend dette ikke er etableret i kraft af Digtfix. Der er dog også enkelte tegn på fællesskab på selve siden. Jonas Eikas oplæsning af cup up-digtet »Fra statsministerens taler« er den oplæsning, som har fået flest likes. Oplæsningen adskiller sig ikke nævneværdigt fra Digtfix' øvrige oplæsninger, og man må derfor spørge, hvilke andre grunde der kan være til, at den har fået flere likes. Det kan evt. have at gøre med, at platformen behøvede lidt tid til at etablere sig og blive en del af et større netværk. Det kan også have at gøre med, at oplæsningen er blevet regrammet mere, hvorved den er nået ud til et større publikum. Desuden er det sandsynligt, at antallet af likes er influeret af digtets tematik og det forhold, at der ironiseres over den danske statsministers taler under coronapandemien. Eika er netop kendt som en aktivistisk og politisk engageret forfatter, der i forbindelse med modtagelsen af Nordisk Råds Litteraturpris 2019 gik i rette med den danske statsministers politik, og således er det oplagt, at hans konfrontative form også kan virke engagerende på andre.

Oplæsningerne er desuden distribueret på Det Lilla Rums Facebook-side og YouTube-kanal. På Facebook har Eika fået 58 likes, men ingen kommentarer, mens oplæsningen på YouTube har 43 likes og én kort kommentar: »Yahya inspireret form og oplæsning«. <sup>61</sup> Kommentaren kan forstås som et forsøg på at diskutere Eikas digt og oplæsningsform og derigennem appellere til andre, som kan være interesseret i at diskutere oplæsningen, men den afkaster ikke yderligere respons. Sille Kirketerp Berthelsen er en af dem, hvis oplæsningsvideo er publiceret på Det Lilla Rums Facebook-side og YouTube-kanal, men ikke på Instagram-kontoen Digtfix. Hun er en langt mindre kendt forfatter end Eika, og på Facebook har oplæsningen kun fået 12 likes og to delinger, hvoraf Berthelsen er den ene og Forlaget Nemo den anden. <sup>62</sup> Berthelsen har delt oplæsningen samt

---

61 Siden er senest besøgt 24. marts 2022.

62 Siden er senest besøgt 24. marts 2022.

skrevet en kommentar om coronasituationen, som har genereret 28 likes, altså mere end dobbelt så mange som selve oplæsningen. Det peger på, at hendes kommentar synes at have større mulighed for at reflektere et fællesskab end selve oplæsningen på Facebook. På YouTube, derimod, er oplæsningen blevet set 374 gange, mens kun 7 har liket oplæsningen.<sup>63</sup> Eksemplet afspejler, at de sociale medier har forskellige funktioner og tjener forskellige formål. Ikke overraskende er Facebook med sit dialogiske design den platform, hvor vi har fundet flest diskussioner og dermed bekræftelser af et fællesskab baseret på en interesse for digtoplæsning. Hvad angår Instagram-kontoen Digtfix, finder vi derimod ingen tydelige indicier på, at Digtfix i sig selv etablerer et fællesskab, og heller ikke noget, som tilsiger, at Det Lilla Rums feministiske profil gør sig nævneværdigt bemærket, hverken hvad angår valget af digtere og oplæsninger eller likes, kommentarer eller regramming. Det feministiske fællesskab, der står bag bogcaféen Det Lilla Rum, manifesterer sig med andre ord ikke i synlige interaktioner på Digtfix.

## Digtoplæsningens digitale situation

Efter at have undersøgt digtoplæsninger på Lyrikporten, Podpoesi, Coronadigte – Karantænetanker og Digtfix træder der nogle tydelige forskelle og ligheder frem, som er af betydning for at forstå, på hvilke måder forskellige digitale medier influerer på spørgsmålet om digtoplæsningernes former og fællesskaber. På Lyrikporten og Podpoesi har vi at gøre med en imitation af digtoplæsninger, der er tekstcentrerede og mindre medieafhængige. Stedernes medieplatforme er desuden webbaserede, og digtoplæsningerne kan kaldes frem, når man ønsker det. Coronadigte – Karantænetanker og Digtfix intensiverer derimod i større grad oplæsning som en praksis, der indgår i et netværk af postwebplatforme, som kan

---

63 Siden er senest besøgt 24. marts 2022.

læses på applikationer på en mobil, en tablet eller en PC. Oplæsningerne dukker op i den enkelte brugers feed.

Disse forskelle peger på, hvordan samtidens digtoplæsninger indgår i den digitale kultur og dens mediale logikker. Det drejer sig om en pendulering mellem imitation og intensivering og mellem »immediacy« og »hypermediacy«. Endvidere kan man tale om en bevægelse fra arkiv til »anarkiv«. Begreberne arkiv og anarkiv er hentet fra Wolfgang Ernsts arkivteori, hvor han påpeger et skift i arkivfunktion fra traditionelle lagringsmedier til netværksorganiserede medier. Han skriver, at det 21. århundrede »will increasingly be an epoch that exceeds the archive. With data-streaming and network-based communication, the perspective shifts: the privileged status accorded in Western civilization to »permanent« cultural values and tradition [...] is increasingly giving way to a dynamic exchange, a permanent transfer in the most literal sense» (Ernst, 2010, s. 58).

Ganske vist ser Ernst et skift fra og med den digitale medierevolution, og især internettets fødsel, men det synes oplagt, at dette skift blot bliver endnu tydeligere med de sociale medier. Ernsts pointe med at differentiere mellem arkiv og anarkiv er nemlig, at vi vil opleve en forskydning fra tekniske medier, som støtter op under langvarig lagring af information, til tekniske medier, der er orienteret mod dynamiske processer, og hvis information har et kortsigtet formål. En væsentlig forskel på arkiv og anarkiv er her, at magten til at afgøre, hvad der skal bevares for eftertiden, så vel som hvordan arkiverne skal være organiseret, er forskudt, eller i bedste fald til forhandling, idet det på sociale medier er platformens udformning, dens selektioner og kombinationer, der er med til at afgøre, hvordan et givent materiale skal præsenteres og organiseres. Kuratorens æstetiske og arkiviske tænkning er med andre ord erstattet af app-programmører og algoritmer.

Mark B. Hansen forklarer mere generelt dette som nyt ved sociale medier. Han giver et eksempel med billeddelingstjenester som fx Flickr: »The principle governing the images' selection is not the aesthetics of the human audiovisual flux (as is the case with cinema and all previous audiovisual media) but rather the capacities embedded in the computational

algorithms themselves« (Hansen, 2010, s. 182). Selektionsprocessen er, i hvert fald delvist, overført fra menneske til maskine. For nogle af de sociale platforme, hvor der foregår digtoplæsning, indebærer det, at digtoplæsninger kan blive udvalgt, organiseret og anbefalet til os, og at vi dermed kan blive bekendt med oplæsninger, som vi ellers ikke ville have set og hørt. I andre digitale medier er programmerbarheden med til at lette processer omkring digitalisering af digtoplæsninger, deriblandt redigering og sammensætning af lyd og billede og i nogle tilfælde også visualiseret tekst. Ligeledes kan algoritmestyrede automatiseringsprocesser være involveret. Det særlige ved digtoplæsninger i disse digitale medier er, at de indgår i netværk af elektronisk sammenkoblede medier som fx computere, tablets og mobiltelefoner. Hansen skriver: »What does become interesting, however, is the way in which the work mediates for the human perceiver the technical logic of computational networks« (ibid., s. 183).

Som vi har set i det foregående, bevirker algoritmerne og netværksorganiseringen, at digtoplæsningerne ikke fremstår som isolerede begivenheder, men inkluderes i en økologi af andre digtoplæsninger såvel som andre typer æstetiske og ikkeæstetiske praksisser og tekster. Organiseringen af de digtoplæsninger, vi ser og hører i digitale medier, vil kunne variere fra tilhører til tilhører, dels på grund af den ovennævnte algoritmiske udvælgelse, dels betinget af de valg, vi som mediebrugere træffer, eller de økologier, vi bliver indlemmet i. Det indebærer, at nogle digitale mediers indhold ikke bliver organiseret kronologisk. Den algoritmiske organisering fører derimod til en kombination af kronologisk organisering, relationel organisering (med udgangspunkt i netværk, reposting og hashtags) og en algoritmisk betinget organisering for den enkelte bruger baseret på dennes søgehistorik, kontakter og netværk samt andre data om vedkommende. Som vi også har vist, er en mere traditionel alfabetisk organisering af digtoplæsninger blot én måde at fremvise digtoplæsninger på digitalt, mens en kronologisk og algoritmebaseret organisering dominerer for digtoplæsninger på sociale medier.

Denne underliggende mediale forskel i webbaserede medieplatforme og sociale medieplatformes temporalitet er reflekteret i de digtoplæsninger,

vi har analyseret. Lyrikporten og Podpoesi kan forstås som arkiver, og som sådan forbinder sig med varighed. Mange af de digtere, som læser op, er kanoniserede eller i færd med at blive det. De fleste af dem læser desuden op på måder, som ikke udfordrer den tekstcentrerede digtoplæsning, og de er ikke knyttet til tid og sted ud over det aktuelle site, de præsenteres på. I tilfældet med Lyrikporten fremstår Leth desuden som en arkivar, der »opbevarer« og præsenterer digtoplæsningerne inden for en tid- og rumløs ramme. Netsidens hvide rum understreger oplæsningernes autonomi og understøtter oplæsningernes tilgængelighed for en stor gruppe brugere på tværs af generationer. Det samme gælder enkelheden og anonymiteten i rammerne for digtoplæsningerne på Podpoesi.

I modsætning hertil står den umiddelbare og kortsigtede temporalitet forbundet med oplæsningerne på de sociale medieplatforme. Det ses ikke kun deri, at de er igangsat under coronapandemien; med Ernst kan vi også sige, at arkivfunktionen er erstattet af et »shift of emphasis to real time or immediate storage processing, to fast feedback« (ibid., s. 67). Digtoplæsningen dukker op på de sociale medieplatformes feed, hvor umiddelbarheden giver en følelse af, at de ikke på forhånd er lagret et sted, men derimod finder sted, samtidig med at man ser og lytter til dem. De er en del af det, som Jacob Lund mere generelt har kaldt en samtidighedskultur eller samtidighedens æstetik (Lund, 2016, s. 110). Som nævnt reflekterer digtoplæsningerne også en sådan umiddelbarhed i deres stil, idet flere af optagelserne synes at være foretaget af digterne selv i et privat hjem med mobiltelefon. De er med andre ord mere tidsbundne, mere farvet af tidens her og nu end de arkiverede optagelser af digtoplæsninger på Lyrikporten og Podpoesi.

## Fællesskab »on demand« eller baseret på algoritmer

I arkiverne er digitale digtoplæsninger blevet en del af en »on demand-kultur«, hvor vi kan få adgang til en digtoplæsning umiddelbart og på netop det tidspunkt, vi selv ønsker. Umiddelbarheden forbinder den

aktuelle tid og den tid, hvor indholdet blev produceret. Der sker altså en ophævelse af grænsen mellem fortid og nutid. Denne illusion af synkront samvær mellem afsender og modtager muliggør en oplevelse af nærhed, hvis intimitet er af en anden art end i livebegivenhedernes møder mellem digter og publikum.

Til fysiske digtoplæsninger er der som regel en række forstyrrende elementer, og der er ofte niveauforskel mellem scene og gulv, ligesom tilskuernes stole er placeret med en vis afstand til digteren. I de digitalt filmede oplæsninger på Lyrikporten går lyden af stemmen derimod tydeligere igennem, og kameraet er placeret ganske tæt på digteren. På trods af den reelle spatiale og temporale afstand kan oplæsningerne på Lyrikporten og andre steder med sammenligneligt indhold derfor afstedkomme en følelse af kontakt mellem oplæser og tilhører. For Podpoesis vedkommende er det visuelle element fraværende. Alligevel kan der opnås et stærkt sanseligt indtryk af, at digteren taler direkte til lytteren, ikke mindst hvis denne benytter hovedtelefoner. I selve oplevelsen af digtoplæsningen kan der således fra lytterens side etableres en følelse af fællesskab med digteren, som ikke er identisk med, men dog relateret til den fornemmelse af fællesskab med de optrædende, som en af vores informanter giver udtryk for i forbindelse med Slamfrøs arrangementer (se kapitel 4).

Mens Lyrikporten og Podpoesi kan betegnes som envejskommunikation, kan der på blandt andet Facebook og Instagram etableres mere dynamiske former for fællesskaber omkring de digitalt medierede digtoplæsninger. Dette skyldes først og fremmest de muligheder for interaktion, som de sociale medier på hver deres vis har som særlige karakteristika. På Facebook-siden Coronadigte – Karantænetanker leverer både administratorer og øvrige medlemmer indhold, som kommenteres og deles flittigt. Dette har først og fremmest den funktion, at fællesskabet vedvarende bekræftes og fastholdes gennem de løbende indlæg og den respons, der tilfalder dem. Samtidig giver kommentar- og likefunktionerne mulighed for, at de mange bidragydere kan udtrykke en gensidig anerkendelse af hinandens oplæsninger, hvilket yderligere befæster fællesskabet. Tilsvarende åbner Digtfix for fællesskabsfølelse gennem likes, deling og

kommentarer. Dog anvendes den dialogiske kommentarfunktion kun i begrænset omfang.

I forlængelse af Arild Danielsens kategorier kan man diskutere, hvorvidt følgerne på de sociale medier bør opfattes som et associeret publikum, der flourer omkring produktion og distribution af kunst, en gruppe meningsfæller i en art forening, hvor man samles om bestemte aktiviteter, en løse mængde af personer, som støtter op om de samme kunstneriske aktiviteter, eller et abstrakt, forestillet fællesskab af individer med sammenfaldende interesser, men uden egentlige interpersonelle relationer. Disse kategorier kan konvergere i de virtuelle fællesskaber på sociale medier, da en del af følgerne for det første producerer og distribuerer digtoplæsninger m.m. i et fælles forum, for det andet er samlet i en struktur, der til dels kan sammenlignes med en forening, for det tredje støtter op om de samme aktiviteter og for det fjerde sidder på stor afstand af hinanden og kun interagerer i digitalt medieret form. Når vi som forskere følger fx en Facebook-side, står vi uden for interaktionen og observerer og repræsenterer derved en helt femte form for passiv publikumsadfærd, der også er mulig inden for rammerne af et socialt medie. Man kan derfor ikke rubricere den sociale adfærd på disse medier som en bestemt type af fællesskab, men må konstatere, at de potentielt kan fungere som mødested for en flerhed af samtidige fællesskabsformer, som vi for de digitale mediers vedkommende kan betegne som enten »fællesskab on demand« eller »algoritmebaseret fællesskab«.

# Afslutning

Af Louise Mønster, Hans Kristian S. Rustad, Michael Kallesøe Schmidt

Denne bog tager afsæt i en iagttagelse af, at digtoplæsning er blevet en stadig mere almindelig måde at møde poesi på, men også at der mangler undersøgelser af digtoplæsningens forskellige former og er behov for teoretisk-metodisk nytænkning i forsøget på at forstå fænomenet i dets komplekse socioæstetiske kontekst. Med andre ord er der brug for en forskning, som følger poesien hele vejen ud i det begivenhedskulturelle felt, som den i stigende grad har befundet sig i de sidste årtier. Med »hele vejen« sigter vi til, at man ikke kun interesserer sig for, hvor og inden for hvilke rammer en digtoplæsning foregår, og hvad der kendetegner den, men også for hvordan en digtoplæsning konstitueres i et dialektisk forhold mellem forfatter, tekst og publikum, samt spørger til dens betydning for de involverede parter.

En af vores centrale ambitioner har således været at undersøge digtoplæsninger, der finder sted ved forskellige slags arrangementer og på forskellige steder både fysisk og digitalt, for herigennem at tilvejebringe et bredspektret billede af denne af poesiens aktualiseringsmåder. En anden intention har været at udvide en æstetisk erkendelsesinteresse med en interesse for en række af de sociale og kulturelle aspekter, som bringes i spil, når poesien forlader bogens sider og udfolder sig til begivenheder og på medieplatforme. Det er også derfor, vi taler om et socioæstetisk perspektiv på digtoplæsning, idet vi argumenterer for, at man som litterat ikke kun benytter sig af sin egen analytiske og æstetiske sensibilitet, men ligeledes inddrager arrangører, optrædende forfattere og publikum i sine undersøgelser.

Denne udvidelse af forskningens interessefelt kan ses i forlængelse af de ændringer, der er foregået inden for studiet af lyrik siden midten af det 20. århundrede. Her tegner der sig et billede af, at forskningen i lang tid næsten udelukkende beskæftigede sig med den trykte poesi, ligesom både nykritikken og dekonstruktionen foretrak at behandle digtet som en autonom størrelse og anlagde en nærlæsningsstrategi. Da poesien i stigende grad gjorde opmærksom på sine oplæste former, begyndte en forfatter og litterat som Charles Bernstein imidlertid også at tale for at studere digtets orale

versioner og transformere nærlæsning til nærlytning. Her blev spørgsmålet om stemmen og digtets lydige dimensioner accentueret. Siden fandt performanceteorien vej til analysen af digtoplæsningen og gav øget opmærksomhed til forfatterrollen samt kroppens og rummets betydning, hvilket fremhæves af blandt andre Peter Middleton og Fredrik Nyberg. Hos Julia Novak førte det desuden til udviklingen af en mangefacetteret metode til analyse af digtoplæsningens komplekse situation, som foruden at beskæftige sig med audioteksten også inddrager begivenhedens karakter, rummet, digterperformancen, den kropslige kommunikation, forholdet mellem den faktiske og den fiktive talesituation samt publikum og andre deltagende.

I vores undersøgelse har vi bygget videre på og suppleret disse analytiske tilgange, idet vi har haft en særlig interesse for de muligheder for dannelse af fællesskaber, som knytter sig til digtoplæsningens aktualisering på såvel forskellige fysiske som forskellige digitale steder. I den forbindelse har vi anvendt divergerende læsestrategier og kombineret nærlytning af digtoplæsninger med det, Sharon Marcus og Stephen Best har kaldt overfladelæsning. Vi har med andre ord udviklet en tilgang til digtoplæsning, som ud over at fokusere på det oplæste digt også interesserer sig for, hvordan digtoplæsningen er situeret stedligt og institutionelt, og hvordan værkets realisering indgår i et dialektisk forhold mellem forfatter og publikum.

På et overordnet plan betegner bogens projekt hermed en bevægelse i nyere lyrikforskning fra en mere snæver orientering mod værket til en udvidet interesse, som inkluderer dets kontekst og brug. I forlængelse af Bruno Latour kan man sige, at vi er gået til digtoplæsning som et anliggende. Det vil sige som et fænomen, der skal ses i nær sammenhæng med de faktiske omstændigheder, hvorunder det realiseres, og i relation til dets producenter og konsumenter. For at gribe det større felt, som digtoplæsningen udfolder sig inden for, har vi kombineret analyse med oplysninger fra spørgeskemaer og interviews med arrangører, optrædende forfattere og publikum. Vi har med andre ord overskredet det tekstanalytiske udgangspunkt og bevæget os ind på det sociologiske område, og som sådan er det også oplagt at betragte denne bog som et eksempel på den fornyede litteratursociologiske interesse, som finder sted i disse år.

I den forbindelse er det dog vigtigt at understrege, at vores metoder og resultater ikke er kvantitative, men kvalitative. Det gælder såvel analyserne af digtoplæsningerne som vores interviews. Heller ikke de uddelte spørgeskemaer har et omfang, der lægger op til et kvantitativt resultat med bredere relevans. Derimod kan de betragtes som stikprøver, der giver et indblik i nogle enkeltstående begivenheder og understøtter eller korrigerer vores øvrige observationer og analyser. Tilsvarende fordrer vi heller ikke objektivitet, hvad angår vores egen relation til det analyserede materiale. Når man beskæftiger sig med et fænomen som digtoplæsning, bliver man selv en aktør i de begivenheder, der finder sted, og man afficeres af de stemninger, der opstår. Imidlertid er det forhold, at der kommer en vis grad af selverfaring og subjektivitet ind i billedet, ikke det samme som at fralægge sig sin kritisk-analytiske sans og refleksive eftertænsksomhed. Vi mener, at vi i denne bog har fundet en balance, hvor vi tilgodeser såvel de videnskabelige som de oplevelsesmæssige aspekter af digtoplæsning.

For at favne et større udsnit af digtoplæsningens forskellige former har vi undersøgt tre steder i den skandinaviske litterære begivenhedskultur og fire fora for digtoplæsning på internettet. Disse nedslagspunkter kan selvsagt ikke gøre krav på at kortlægge hele feltet, men de repræsenterer alligevel et forholdsvis bredt spektrum af digtoplæsningens steder og former. Igennem bogens kapitler er vi således kommet vidt omkring i det skandinaviske miljø for digtoplæsning, og i det følgende vil vi sammenfatte bogens overordnede resultater, ligesom vi afslutningsvis vil spørge til, hvilke forskningsspørgsmål det i fremtiden kunne være interessant at arbejde videre med og forsøge at besvare.

## Digtoplæsningernes institutionelle og organisatoriske rammer

Digtoplæsninger finder ikke sted i et vakuum; de er altid kontekstuellet forankrede, og denne forankring er af stor betydning såvel for karakteren og oplevelsen af den fremførte poesi som for de muligheder for dannelse

af fællesskaber, der knytter sig til oplæsningerne. Derfor har det i denne bog været vigtigt at se på rammebetingelserne for de udvalgte poetiske mødesteder og begivenhedsformer.

Nordisk poesifestival er det af vores analyseeksempler, der har de stærkeste institutionelle rammer. Festivalen er en årligt tilbagevendende begivenhed, der foregår over fire dage og inkluderer et mangefold af arrangementer med relation til poesi. Den er på alle måder velorganiseret og professionaliseret, og den har en daglig leder i en halvtidsstilling, et eget fagråd, en styregruppe og mange samarbejdspartnere. Det stærke økonomiske fundament gør også, at festivalen kan tilbyde honorar, overnatning og forplejning til de inviterede digtere, der alle tilhører den nordiske poesiscenes velrenommerede segment. Ofte drejer det sig endda om meget anerkendte forfattere med mange publikationer og veletablerede forlag bag sig. Festivalens program fastlægges i god tid, og der gøres reklame for det via forskellige kanaler, så det kan nå vidt ud og tiltrække et betalende publikum.

Mere ydmyge fremstår forholdene omkring de to poesiklubber på Løve's i Aarhus. De har ganske vist eksisteret længe nok til at kunne kaldes veletablerede poesimiljøer, men de hører snarere til i undergrunden og repræsenterer som sådan et alternativ til en højprofileret og mere eksklusiv begivenhed som Nordisk poesifestival. Poesiklubbernes økonomiske fundament og øvrige rammebetingelser er da også anderledes nedtonede, hvilket blandt andet viser sig ved, at værterne og de optrædende digtere er ulønnede. I modsætning til de veletablerede forfattere, der optræder til poesifestivalen, er de forfattere, der samles i regi af Y Aarhus Poetry Club og Åben Poetisk Scene, ikke kendte i den bredere litterære offentlighed. Desuden er der en del, der primært skriver til skrivebordsskuffen eller er nye inden for feltet og kommer, fordi det er et trykt sted at afprøve sit stof. Arrangementerne løber af stablen henholdsvis en og to gange om måneden, der opkræves ikke entré, og hvis man har lyst til at komme på aftenens liste over optrædende, er det ganske simpelt: Man skal blot henvende sig til værterne.

Også de månedlige poetry slam-events, som afholdes af arrangørduoen Slamfrø i Aalborg, er i udstrakt grad drevet af ulønnede ildsjæle.

Ligesom på Løve's er der som regel fri entré, de optrædende modtager kun undtagelsesvis honorar, og værterne såvel som næsten alt personale i Studenterhuset arbejder frivilligt. Ligeledes her spænder feltet af optrædende vidt, og man møder både øvede og nybegyndere i denne specifikke form for poesi. Arrangementerne er åbne for, at enhver kan prøve kræfter med poetry slam, men det kræver forhåndstilmelding via Slamfrøs Facebook-side, hvorefter værterne lægger et program forud for afholdelsen af et slam.

De forskelle i institutionelle, organisatoriske og økonomiske rammebetingelser, som vi kan iagttage i forbindelse med vores fysisk situerede fora for digtoplæsning, går igen i de undersøgte digitale oplæsningssteder. Også her er der stor variation i, hvor åbne eller lukkede, professionelt udformede, velorganiserede og institutionaliserede de respektive fora er. På dette punkt viser der sig en overordnet forskel mellem på den ene side webbaserede medieplatforme som Lyrikporten og Podpoesi og på den anden side sociale medieplatforme som Coronadigte – Karantænetanker og Det Lilla Rums Digtfix. De webbaserede platforme fremstår professionelle, formidler institutionelt veletablerede digtere og har et mere varigt format. Eksempelvis er det tydeligt, at det har krævet et godt økonomisk fundament at få en så professionel oplæsningsportal som Lyrikporten op at stå. Projektet er da også støttet af Det Danske Filminstitut og Undervisningsministeriets udlodningsmidler, ligesom poesifilmene er instrueret af Jørgen Leth og blevet til i et samarbejde mellem Gyldendal og dk4. Anderledes interimistisk, amatør-mæssigt og undergrundsagtigt er et initiativ som Coronadigte – Karantænetanker. Her har vi at gøre med en åben Facebook-side, som er opstået med udgangspunkt i en specifik historisk situation, og som i høj grad fungerer som en kanal for øjeblikkets poesi.

## Digtoplæsningens steder – fysisk og digitalt

I nær sammenhæng med de institutionelle og organisatoriske rammer står de forskellige typer af steder, hvor digtoplæsningerne foregår. Her ser

man selvsagt en forskel mellem de fysiske og de digitale oplæsningssteder, men også inden for disse kategorier hver især spiller de spatiale forhold en central rolle såvel for relationen mellem optrædende og publikum som for den stemning og de oplevelser af fællesskab, der lægges op til.

Betragter vi Nordisk poesifestival, så foregår mange af festivalens begivenheder i Hamar Teater, der er en gammel bygning i byens centrum. Her er der ikke tvivl om, at de fysiske omgivelser er med til at understrege digtoplæsningens karakter af en etableret begivenhed. De fine omgivelser stemmer ikke kun overens med den organisatoriske professionalisme og de hyrede digteres status, men også med, at der er professionelle lyd- og lysteknikere til arrangementerne. Flere af festivalens programpunkter er i de senere år flyttet fra teatrets hovedsal til en mindre sal, men der er stadig en tydeligt markeret scene, som udmåler en fysisk distance mellem de optrædende og tilskuerne på stolerækkerne.

Anderledes forholder det sig med Løve's, der foruden at fungere som en almindelig café og en boghandel også danner mødested for litteratur- og poesiinteresserede. En café er med Ray Oldenburgs begreb en form for tredje sted – et vigtigt socialt forum, der ligeledes historisk har tilbudt åbne og uformelle rammer for samtaler og diskussioner mellem mennesker på tværs af sociale og andre grupperinger. Det flugter godt med de afholdte arrangementer, der løber af stablen i caféens hovedrum, hvor folk sidder tæt omkring små, ofte vakkelvorne borde og stole. Både arrangører og deltagende oplever et godt match mellem arrangementernes uformelle stemning og caféens rum. Der er ikke nogen egentlig scene, men blot en lille ryddet plads langs en af reolerne, hvor der er opstillet en mikrofon. Afstanden mellem oplæsende og publikum er således minimal, og det er karakteristisk, at mange af de fremmødte skiftes til at agere optrædende og publikum for hinanden.

De stedlige rammer for poetry slam-arrangementerne relaterer sig til endnu en form for scene. De foregår nemlig i Studenterhusets koncertsal, og i modsætning til teatrets højkulturelle aura og caféens hyggelige og hverdagslige atmosfære lægger den mørke koncertsal sammen med arrangementernes afholdelsestidspunkt op til mere feststemning og

højrostede og energiske shows. Afstanden mellem scenen og gulvet er forholdsvis stor, og rollefordelingen mellem optrædende og publikum er lige så tydelig som ved en rockkoncert. Dog gælder det for den særlige konkurrencebaserede form for digtperformance, som poetry slam er, at der i udpræget grad lægges op til interaktion mellem de tilstedeværende. Ja det er ligefrem påkrævet, at publikum via tilråb og point skal give deres mening om de fremførte slams til kende, hvilket yderligere fremhæver arrangementernes showkarakter.

Over for disse fysisk situerede digtoplæsningssteder står vores digitale fora i form af henholdsvis webbaserede medieplatforme og sociale medieplatforme. Organiseringen af digtoplæsningerne på Lyrikporten og Podpoesi peger på, at de webbaserede platforme ikke blot fungerer som oplæsningssteder, men også som arkiver for digtoplæsninger, der kan besøges på tværs af tid og sted. Dette er ikke i samme grad tilfældet for de sociale medieplatforme Coronadigte – Karantænetanker og Digtfix, hvor oplæsningerne er organiseret efter platformenes spatiotemporale logik, og de senest publicerede oplæsninger dukker op øverst i feedet. Denne temporale og erfaringsmæssige forskel bevirker, at digtoplæsningerne får en anden status og funktion, og med den aktuelle intensivning af netværksorganiserede medier kan vi da også – med Wolfgang Ernsts udtryk – iagttage en forandring fra arkiv til anarkiv. Der er sket en forskydning fra tekniske medier, som støtter op under langvarig lagring af information, til tekniske medier, som er orienteret mod dynamiske processer, og hvis information tjener et kortsigtet formål.

## Digtoplæsningens former

Den mediale forskel i webbaserede medieplatforme og sociale medieplatformes temporalitet ses ligeledes i de analyserede digtoplæsninger. Som arkiver forbinder Lyrikporten og Podpoesi sig med varighed. De fleste digtere, der læser op disse steder, er kanoniserede eller i færd med at blive det, ligesom majoriteten af forfatterne læser på måder, der

konvergerer med den tekstcentrerede digtoplæsning. Lyrikportens hvide rum understreger desuden oplæsningernes tidløshed og understøtter oplæsningernes tilgængelighed for brugere på tværs af generationer. Tilsvarende er rammerne for digtoplæsningerne i regi af Podpoesi meget enkle. Dette netsted peger i sin rendyrkning af lyd og digterens stemme på en remediering og imitation af digtoplæsning på fx grammofoon, radio eller CD, mens forskellen fra disse »ældre« medier ligger i, at Podpoesi indeholder fotografier og kontekstualiserende information om hjemmesiden og digterne. Med N. Katherine Hayles' begreber kan man fremhæve, at Podpoesi viser, at de digitale oplæsningssteder kan såvel imitere en analog praksis som tilbyde en intensivering af egenskaber, der er specifikke for digitale medier og digital litteratur.

De sociale medieplatformes digtoplæsninger er derimod præget af en kortsigtet temporalitet. Det har dels at gøre med, at de undersøgte steder, Coronadigte – Karantænetanker og Digtfix, er blevet til under coronapandemien, dels handler det om, at arkivfunktionen er erstattet af »real time or immediate storage processing« og »fast feedback« (Ernst, 2010, s. 67). Digtoplæsningen optræder i de sociale medieplatformes feed, hvor der opstår en fornemmelse af, at de finder sted, mere eller mindre samtidig med at man ser og lytter til dem. Endvidere fremviser digtoplæsningerne også en sådan umiddelbarhed i deres stil, hvor mange af optagelserne er foretaget af digterne selv i deres hjem. De er med andre ord mere farvet af tidens her og nu end de arkiverede optagelser af digtoplæsninger på Lyrikporten og Podpoesi.

En tilsvarende dobbelthed mellem på den ene side mere professionelle og traditionelle former for digtoplæsning og på den anden side mindre rutinerede og alternative former fandt vi også i forbindelse med vores fysisk situerede undersøgelsessteder. Men samtidig viste det sig, at en sådan skelnen langt fra altid er så enkel og stabil, som man måske skulle tro. I kraft af poesifestivalens veletablerede rammer kunne man forvente at møde en overvægt af traditionelle digtoplæsninger i form af tekstcentrerede og forholdsvis homogene oplæsninger, hvor digtere læser op fra deres publicerede værker. Det var da også tilfældet, men

oplæsningsarrangementerne bød ligeledes på nye former og genrer, hvilket peger på, at konventionelle typologier som Peter Middletons vedrørende forholdet mellem institutionelle rammer og digtoplæsninger er under forandring. Det er oplagt, at festivalen for at være på højde med tiden og appellere til et bredere publikum må sammensætte et flersidet program, som byder på variation i blandt andet genrer, tematik, alder, køn og former for digtoplæsning. Som et modspil til den traditionelle digtoplæsning så vi Olivia Bergdahls performance, der havde associationer til poetry slam, ligesom vi i tilfældet med Johannes Heldén og Ottar Ormstad mødte blandinger af en digital og en stedbunden digtoplæsning.

Variationer som disse er naturligvis afhængige af, hvilke digtere man indbyder til et givent arrangement, og hvilke former for poesi de vælger at optræde med. Derfor er det også sandsynligt, at Nordisk poesifestival, der primært orienterer sig mod digtere, som er »kvalitetssikrede« af festivalens faglige råd, fortsat vil have en overvægt af traditionelle digtoplæsninger. Anderledes forholder det sig med poesiklubberne på Løve's og med Slamfrøs arrangementer på Studenterhuset, der i mangt og meget definerer sig som alternativer til den etablerede poesiscene. Mens poesifestivalen selv styrer, hvilke forfattere de inviterer indenfor, og derfor har rig mulighed for at planlægge, hvad publikum skal præsenteres for, er de andre steders programmer åbne for indslag af mange forskellige digtere og af meget forskellig slags. Det er en central intention for såvel poesiklubberne på Løve's som Studenterhusets slamscene, at der skal være plads til alle, omend denne bestræbelse kan udfordres, fx når publikum og optrædende hos Slamfrø tenderer mod at udgrænse kontroversielle slammere ved simpelthen at stemme dem ud af konkurrencen.

I vores undersøgelse af Y Aarhus Poetry Club og Åben Poetisk Scene blev det tydeligt, at arrangementerne tiltrækker mange forskellige mennesker med interesse for poesi. Det drejer sig om både ældre og yngre mennesker, om mennesker med forskellige sociale og kulturelle baggrunde og om nogle, der har udgivet flere bøger, og andre, der primært skriver til skrivebordsskuffen eller kommer, fordi det er et godt sted at debutere.

Diversiteten er således et kendetegn ved arrangementerne, og værterne forsøger aktivt at inkludere nye deltagere og opfordrer dem til at optræde. Mens nogle af de optrædende kommer forholdsvis fast til arrangementerne, kommer andre i perioder eller med lidt længere mellemrum, ligesom der løbende dukker nye ansigter op. Man kan nok tale om, at der er en række gengangere og en kerne af en slags, men den er hverken fasttømret eller lukket. Også hvad angår det arrangement i regi af Åben Poetisk Scene, som vi primært har fokuseret på i bogen, var spændet vidt, og det poetiske materiale meget forskelligt både tematisk, stilistisk og fremførelsesmæssigt. Det drejede sig mest om oplæsninger af egne digte, men oversættelser og medbragte tekster af andre kom ligeledes i spil, og der blev læst op fra såvel publicerede værker som notesbøger, løssark, iPhones og en papirrulle. Endvidere var der en, hvis indslag nærmeste sig a cappella-rap.

Helt så bredt et spektrum af digtoplæsninger mødte vi ikke på Studenterhuset, hvilket til dels kan forklares ved det basale faktum, at formatet poetry slam har et stramt regelsæt, som blandt andet dikterer, at et slam højst må vare 3 minutter og 10 sekunder. Inden for denne konkurrenceramme er visse poetiske virkemidler desuden mere effektive end andre og derfor også mere udbredte. Hertil kommer, at poetry slams godt 20-årige historie i Danmark – hvori Slamfrø har taget del i mere end de ti – har etableret en tradition og nogle normer, der præger udfoldelserne på scenen i en apolitisk og underholdningsbetonet retning. Stavelsesrim, ekspressiv stemmebrug, personlige narrativer og en udtalt brug af humor hører til blandt de kendetegn, der både kobler det danske poetry slam-miljø til det amerikanske og opridser nogle væsentlige forskelle. Tendensen til at reducere kontroversielle elementer modarbejdes dog også i kuraterede slams, som da Operahuset i København i oktober 2020 inviterede til gratis konkurrencefri slamaften med psykisk sårbarhed og psykisk sygdom som tema. På den vis kan slampoesi også præsenteres uden for rammerne af poetry slam og derved modvirke de homogeniserende tendenser, der synes at følge med publikumsdomstolen i den danske poetry slam-tradition.

På trods af de nævnte fællespræg var der i Studenterhuset en stor variation i de måder, som slammerne valgte at udfylde rammerne på, og

herunder i karakteren af den poesi, de optrådte med. Mens nogle performere anlagde en kontrolleret minimalistisk stil, der mindede om den tekstcentrerede digtoplæsning, var der andre, som optrådte på måder, der i højere grad mindede om standup. Tilsvarende var spektret for de forskellige slams' stillejer særdeles vidtspændende og inkluderede alt fra højstemt patos over politisk indignation til plat komik. Ligesom i tilfældet med poesiklubberne på Løve's er miljøet omkring Slamfrø åbent for nye optrædende, samtidig med at man møder en del gengangere.

## Digtoplæsning og fællesskaber

I den foregående sammenfatning af vores undersøgelsesgenstandes rammebetingelser, deres fysiske og digitale stedlige forankringer samt divergerende former for digtoplæsning har vi naturligt lagt op til det, der har dannet en rød tråd i denne bog, nemlig spørgsmålet om, hvilke slags fællesskaber der knytter sig til de forskellige poetiske mødesteder. Som tidligere nævnt er det vores grundantagelse, at mulighederne for dannelsen af fællesskaber nødvendigvis må forstås i nær sammenhæng med de øvrige forhold, der definerer digtoplæsning som et anliggende, og ligesom digtoplæsningerne er præget af de kontekster, de indgår i, er potentialet for fællesskabsdannelse det også – for ikke at sige, at digtoplæsningerne i sig selv kan have en karakter, der lægger mere eller mindre op til interaktion og herigennem kan styrke fornemmelsen af at være sammen om realiseringen af den poetiske begivenhed. Parallelt med anden scenekunst etablerer det fysiske nærvær mellem digter og publikum en autopoietisk feedback-sløjfe, som i tilfældet med poetry slam endda fordrer eksplicit interaktion, for at oplæsningen kan karakteriseres som vellykket.

Hvis vi først ser på vores tre fysiske situerede poesisteder, så har vi såvel inden for de respektive arrangementer som på tværs af dem været vidne til forskellige typer af fællesskaber. I den ene ende af spektret har vi oplevet, at digtoplæsningerne har givet mulighed for skabelsen af mere abstrakte fællesskaber, hvilket i Frederik Tygstrups udlægning primært

handler om, at publikum deler en stemning og oplever et fællesskab i og med selve den kunstneriske begivenhed, som finder sted. I den anden ende har vi erfaret, at poesiarrangementerne har spillet en fuldstændig afgørende rolle for nogle af de optrædende digtere og deres udvikling og selvforståelse som skrivende mennesker. Det blev særlig tydeligt i relation til Åben Poetisk Klub på Løve's, og som Arild Danielsen påpeger, er det da også ofte organiserede foreninger og klubber, hvor man er sammen om en planlagt kulturel virksomhed, der lægger op til fællesskaber med en større identitetsskabende værdi.

Samtidig med at det samme poetiske mødested meget vel kan give anledning til såvel flygtige og abstrakte fællesskaberfaringer som mere varige og nære oplevelser af fællesskab, har vi iagttaget en tendens til, at de mindre miljøer omkring Åben Poetisk Scene og Slamfrø, der har en hyppigere mødefrekvens og er afhængige af frivilligt initiativ, er dem, hvor relationerne mellem arrangører, optrædende og publikum er tættest. Uanset om det til Åben Poetisk Scene handler om, at man skiftes til at agere optrædende og publikum for hinanden, eller om det til poetry slam-arrangementerne drejer sig om, at publikum har en afgørende funktion i realiseringen af begivenheden, så oplever man begge steder en høj grad af interaktion mellem de fremmødte. Med Arild Danielsens begreb kan kernegrupperne til disse arrangementer siges at udgøre et associeret publikum, som i fællesskab producerer og distribuerer deres kunst. Således kan de enkelte slammers performances ses som en del af det samlede poetry slam-arrangement, der formidles live for alle i lokalet. Arrangørerne indgår ligeledes i denne gruppe, eftersom de er helt centrale aktører i det kollektiv – eller med Howard S. Becker den »art world« – som realiserer en poetry slam-begivenhed. Desuden beretter de interviewede arrangører og optrædende med tilknytning til poesiklubberne på Løve's eller Slamfrø på Studenterhuset, at miljøerne har avlet personlige venskaber og kunstneriske samarbejder.

Noget anderledes tegner billedet sig for Nordisk poesifestival, hvor der er et tydeligere skel mellem arrangørerne, de inviterede forfattere og publikum. En naturlig forklaring på dette er, at de deltagende kommer

mange forskellige steder fra, og således er de optrædende digtere heller ikke lokalt forankrede, men repræsenterer et bredt spektrum af forfattere fra de nordiske lande, som kortvarigt er på visit i Hamar. Endvidere synes fællesskabsaspektet at træde lidt mere i baggrunden for den æstetiske oplevelse, og med så mange prominente digtere på programmet er det da også kun oplagt, at de betalende publikummer har store forventninger til det kunstneriske indhold. Responsen fra en af de tilstedeværende peger desuden på, at det ikke er alle, der ønsker at tage del i det fællesskab, som opstår under en oplæsning. Tværtimod berettede en informant, at hun opfattede det som forstyrrende, når flere sukkede eller grinede på samme tid. Mens de deltagende på Løve's og Studenterhuset i høj grad synes motiveret af en kombination af kunstneriske og sociale årsager, er der i regi af Nordisk poesifestival tilhørere, som ikke er så tiltrukket af det sociokulturelle fællesskab, men kommer primært for poesiens skyld.

Når vi vender os mod vores digitale undersøgelsessteder, er det klart, at der via en skærm ikke kan dannes de samme slags fællesskaber, som når man befinder sig i samme fysiske rum, ligesom der heller ikke kan etableres en feedback-sløjfe mellem digter og publikum. Til gengæld kan der opstå en anden type feedback, blandt andet idet kommentarer til en oplæsning kan læses af digteren, hvilket kan påvirke senere oplæsninger. Desuden er der mulighed for anderledes former for interaktion og fællesskabsoplevelser. Hertil hører, at de digitale digtoplæsningers »on demand-kultur« kan give en illusion af synkront samvær mellem afsender og modtager, ligesom de kan muliggøre en oplevelse af nærhed og kontakt med en anden form for intimitet end det møde, livebegivenhederne foranstalter mellem digter og publikum. Det gælder eksempelvis på Lyrikporten, hvor kameraet i de digitalt filmede oplæsninger ofte kommer meget tæt på den optrædende, ligesom lyden af digterens stemme går tydeligt igennem både her og på Podpoesi og tilvejebringer en sanselig fornemmelse af, at digteren taler direkte til lytteren.

Mens Lyrikporten og Podpoesi har form af envejskommunikation, kan der på Facebook og Instagram etableres mere dynamiske fællesskaber omkring de digitalt medierede digtoplæsninger. De sociale

medieplatforme er kendetegnet ved en udstrakt grad af interaktion. På Facebook-siden Coronadigte – Karantænetanker har vi set, at administratører og øvrige medlemmer leverer indhold, som kommenteres og deles flittigt. Det bevirker, at fællesskabet vedvarende bekræftes og fastholdes. Endvidere giver kommentar- og likefunktionerne mulighed for, at de mange bidragydere kan udtrykke en gensidig anerkendelse af hinandens oplæsninger, hvilket yderligere befæster fællesskabet. Imidlertid er det ikke altid, at denne invitation tages op, og hvad angår Det Lilla Rums Digtfix, så vi kun få eksempler på interaktion og fællesskab.

Ligesom for de fysiske digtoplæsningssteder gælder det for de digitale platforme, at de fungerer som mødesteder for en flæthed af samtidige fællesskabsformer, og som bruger af disse internetsider kan man også i større eller mindre grad opleve sig som del af et fællesskab. Det fremgår med al tydelighed, at der i miljøerne er et behov for og et ønske om at dyrke poesien i fællesskab. Såvel det rige liv, der finder sted i de fysiske miljøer, som de mange onlineinitiativer står som et uomtvisteligt vidnesbyrd om, at digte ikke kun er noget, man skriver og læser i ensomhed. Digte er i høj grad noget, man læser op, hører og oplever sammen med andre.

## Ad nye veje

Når vi i fugleperspektiv betragter denne bogs erkendelser, tegner der sig således et billede af, at de fysiske og de digitale steder for digtoplæsning, der som Nordisk poesifestival, Lyrikporten og Podpoesi institutionelt, organisatorisk og økonomisk er de mest veletablerede, og hvis digtoplæsninger er professionelle og kvalitetssikrede, også er dem, hvor den kunstneriske oplevelse træder i forgrunden for det sociale – eller hvor det sociale i hvert fald spiller en lidt mindre betydningsfuld rolle, og fællesskabsformerne er af en flygtigere og mere abstrakt karakter. I modsætning hertil står poesiklubberne og foreningerne, hvis rammebetingelser er anderledes ydmyge. Det er ikke her, de mest veletablerede og kendte digtere optræder; til gengæld er disse arrangementer åbne for, at alle

kan byde ind, ligesom der er et større fokus på at etablere fællesskaber omkring oplæsningerne. Værterne søger aktivt at inkludere folk, og oplæsningsformerne lægger også i flere tilfælde selv op til det. Det så vi til arrangementerne afholdt på Løve's og Studenterhuset, og det viste sig også i de kanaler, som Coronadigte – Karantænetanker og Digtfix anvender, nemlig sociale medier, der giver mulighed for interaktion, uanset om den benyttes eller ej.

At dette er hovedtendenserne, betyder imidlertid ikke, at man ikke finder afvigelser fra og sprækker i billedet, og i denne bogs kapitler har det været vigtigt for os at få såvel bredden som brydningerne i beskrivelsen af digtoplæsningens former og fællesskaber frem. Mens kritikken og forskningens søgelys traditionelt har været rettet mod de trykte digtsamlinger og de etablerede fora, har vi ikke alene orienteret os mod poesiens mundtlige manifestationer i digtoplæsninger, men også inkluderet et bredt spektrum af oplæsningssteder, som normalt er gået under radaren. Herigennem har vi set, at digtoplæsninger stortrives på mange forskellige steder og i et væld af former og tilbyder såvel optrædende som publikum mulighed for at indgå i forskelligartede poetiske fællesskaber.

Igennem de seneste år har poesien manifesteret sig som en helt central genre, når det handler om at opleve litteratur live, og Lars Handesten har da også mere generelt beskrevet, hvordan den litterære institution i disse år er i forandring, idet det ikke kun er den officielt definerede litterære kultur med dens centrale institutioner og aktører, der har magt og betydning. Tværtimod er der kommet en lang række andre litterære institutioner til, som lever deres eget liv og med Handestens ord »orienterer sig efter andre koordinater end dem, som udstikkes af Det Danske Akademi, *Politiken*, Statens Kunstfond og P1« (Handesten, 2018, s. 45). Hertil regner han blandt andet internettets læsefællesskaber, Facebook og blogs, ligesom vi kan tilføje alternative fysiske scener som eksempelvis litteratur- og poesifestivaler samt poesiklubber. Alt sammen støtter det op om billedet af, at »der er ikke bare ét litterært centrum, men flere og forholdsvis selvstændige litterære delfelter med hver deres center« (ibid.).

At vi i denne bog har ført lyrikforskningen ad nye veje, betyder selvsagt ikke, at vi har fulgt poesien overalt, og at alle stier nu er kortlagt. Stående ved bogens afslutning vil vi derfor kaste et blik frem mod nogle af de projekter, det kunne være oplagt at etablere i forlængelse af vores undersøgelse af digtoplæsningens former og fællesskaber. Her kan man som det første nævne, at der er rig mulighed for at udvide forskningsfeltet ved at inkludere et større antal oplæsningssteder fra hele Norden og herunder også nogle af de oplæsningsarrangementer, som i deres grundforståelse er mere aktivistiske og eksempelvis etableres med sigte på at støtte udsatte grupper eller en given politisk sag. Hertil kommer, at det er oplagt at foretage mere omfattende både kvalitative og kvantitative undersøgelser af den funktion, digtoplæsninger har for de optrædende og publikum, og herigennem få et mere dækkende billede af aktørernes synspunkter.

Også hvad angår undersøgelsen af det begivenhedskulturelle felt, poesien har begivet sig ud i, er der grundlag for videre studier. Bogens fokus på en festival, en café, et studenterhus og fire forskellige netsteder kan udvides til studier af poesiens funktion på biblioteker, kulturhuse, skrivekurser og forfatterskoler, i bogklubber, TV- og radioprogrammer m.m. Endvidere behøver det ikke kun at dreje sig om poesi, men kan også inkludere litteratur og kunstneriske udtryksformer bredere betragtet. Der er i det hele taget et rigt potentiale i de analytiske og metodiske tilgange, vi har benyttet os af i denne bog, til at undersøge oplæsningspraksisser, hvor disse samarbejder med andre litterære, kunstneriske og kulturelle praksisser om såvel at stimulere publikums æstetiske oplevelse som at udvikle poesiens scener og begivenhedskulturen mere generelt. Litteraturen og herunder ikke mindst poesien markerer sig netop nu som en særdeles levende kunstform. Og det gør den i den dobbelte forstand, at den på én gang interesserer sig for de problematikker, der præger vores fælles virkelighed, og for at udfolde sig live. Både på fysiske og på digitale scener viser poesien sig som en erkendelses- og oplevelsesmæssigt appellerende og udfordrende kunstform. Det er lige præcis sådan, det skal være.

# Litteratur

- Alphen, E.v., Bal, M. & Smith, C. (2009). *The Rhetoric of Sincerity*. Stanford University Press.
- Aptowicz, C.O. (2007). *Words in Your Face: A Guided Tour Through Twenty Years of the New York City Poetry Slam*. Soft Skull.
- Aurelius, E.H., Chengzhou, H. & Helgason, J. (2018). Introduction: Performativity in Literature. I: E.H. Aurelius, H. Chengzhou & J. Helgason (red.), *Performativity in Literature: The Lund–Nanjing Seminars* (s. 9–26). Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien.
- Barber, D., Bloom, H., Burt, S., Kermodé, F., Lamb, R., Logan, W., Mendelsohn, D., Poirier, R. & Vendler, H. (2000). The Man in the Back Row Has a Question. *The Paris Review*, 42(154), 370–402.
- Becker, H.S. (1984). *Art Worlds*. University of California Press.
- Bernstein, C. (red.). (1998). *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Oxford University Press.
- Bernstein, C. (2009). Hearing Voices. I: M. Perloff & C.D. Dworkin (red.), *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound* (s. 142–148). The University of Chicago Press.
- Best, S. & Marcus, S. (2009). Surface Reading. An Introduction. I: *Representations*, 108(1), 1–21.
- Bitzer, L.F. (1968). The Rhetorical Situation. *Philosophy & Rhetoric*, 1, 1–14.
- Blitfield, J. (2004). Populist Poetry or Rantum–Scantum?: The Civil Disobedients of Poetry Slams. I: G.A. Hauser & A. Grim (red.), *Rhetorical Democracy: Discursive Practices of Civic Engagement* (s. 107–113). Lawrence Erlbaum Associates.
- Bolter, J.D. & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. MIT.
- Bourriaud, N. (2016). *The Exform*. Verso.
- Bringslid, M.B. (2012). *Bygdeutviklingas paradoks*. Scandinavian Academic Press.
- Brogan, T.V.F. et al. (2012). Performance. I: R. Greene et al. (red.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (s. 1016–1020). Princeton University Press.

- Bäckström, P. (2003). *Aska, tomhet & eld: Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*. Ellerströms.
- Cavarero, A. (2012). Multiple Voices. I: J. Sterne (red.), *The Sound Studies Reader* (s. 520-532). Palgrave Macmillan.
- Chanoine, C.L. (2018). *Poetry, Points, and Performance: Expanding the Scope of Slam Poetry Analysis* (ph.d.-afhandling). Indiana University of Pennsylvania.
- Christiansen, L.L. (red.). (2015). *Slamfoni*. Hele Aarhus' Poetry Slam.
- Cuddon, J.A. & Habib, M.A.R. (2014). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin.
- Culler, J. (2015). *Theory of the Lyric*. Harvard University Press.
- Dalgaard, T. (2018). *Den fuldendte fusker*. Det Poetiske Bureaus Forlag.
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen: En studie av kunst- og kulturpublikum*. Norsk Kulturråd.
- Drewes, A. (2003). *Regel nr. 1*. CD. Arena.
- Drewes, A. (2013). *Radio*. Arena.
- Dyreborg, P. (red.). (2012). *Næste stop: Poetry slam-tekster fra Brønderslev Forfatterskole, årgang 2012*. Brønderslev Forfatterskole.
- Dyreborg, P. (red.). (2013). *En lille bitte brand: Poetry slam-tekster fra Brønderslev Forfatterskole, årgang 2013*. Brønderslev Forfatterskole.
- Dyreborg, P. (red.). (2014). *Hjælp mig med at forstå: Poetry slam-tekster fra Brønderslev Forfatterskole, årgang 2014*. Brønderslev Forfatterskole.
- Dyreborg, P. (red.). (2015). *Folk, de kigger bare: Poetry slam-tekster fra Brønderslev Forfatterskole, årgang 2015*. Brønderslev Forfatterskole.
- Dyreborg, P. (2018). *Visitkort: Udvalgte digte og tekster med noter*. Selvudgivet.
- Dyreborg, P. (2019). *101 poetry slam ideer: Tanker, tips og tricks, øvelser og inspiration + det løse*. Selvudgivet.
- Dyst, M. (2019). *Slagmarkens liljer: Udvalgte poetry slam-digte, 2005-2019*. Emeritus.
- Eleveld, M. (red.). (2003). *The Spoken Word Revolution: Slam, Hip Hop & the Poetry of a New Generation*. Sourcebooks MediaFusion.

- Ellis, M. (2008). An Introduction to the Coffee-House: A Discursive Model. *Language & Communication*, 28, 156-164.
- Engdahl, H. (2004). *Berøringens ABC*. Forlaget Arena.
- Eriksson, B. (2019). Kulturel deltagelse. I: B. Eriksson & B. Schiermer (red.), *Ny kulturteori* (s. 197-227). Hans Reitzels Forlag.
- Eriksson, B. & Stephensen, J.L. (2015). Kulturel deltagelse: Nye erfaringer og forventninger. RethinkIMFACTS-rapporter. *Evaluering og forskning i Aarhus*, 2017(3).
- Ernst, W. (2010). Cultural Archive versus Technomathematical Storage. I: E. Røssaak (red.), *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices* (s. 53-76). Novus forlag.
- Felski, R. (2008). *Uses of Literature*. Blackwell Publishing.
- Ferlinghetti, L. (2001). *San Francisco Poems*. City Lights Books.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp.
- Foley, J.M. (2002). *How to Read an Oral Poem*. University of Illinois Press.
- Funkhouser, C. (2007). *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959-1995*. University of Alabama Press.
- Furuland, L. (1997). Litteratur och samhälle: Om litteratursociologin och dess forskningsfält. I: L. Furuland & J. Svedjedal (red.), *Litteratursociologi* (s. 16-49). Studentlitteratur.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (Channa Newman & Claude Doubinsky, oversættere). University of Nebraska Press.
- Gioia, D. (2003). Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture. *The Hudson Review*, 56(1), 21-49.
- Glazner, G.M. (red.). (2000). *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*. Manic D Press.
- Gregory, H. (2009). *Texts in Performance: Identity, Interaction and Influence in U.K. and U.S. Poetry Slam Discourses* (ph.d.-afhandling). University of Exeter.

- Grigely, J. (1995). *Textualterity: Art, Theory, and Textual Criticism*. University of Michigan Press.
- Gryesten, S.R. (2020). Når spoken word går online. *VINK*, 7. maj. [Http://www.vinkkbh.dk/litteratur/naar-spoken-word-gaar-online/](http://www.vinkkbh.dk/litteratur/naar-spoken-word-gaar-online/)
- Grönborg, P. (2012). *Poetry slam*. Podium.
- Habermas, J. (2009). *Borgerlig offentlighed*. Informations Forlag.
- Hamarboka 1997*. Hedmarks museet og Domkirkeodden.
- Handesten, L. (2018). *Litteraturen rundt: Aktører i det litterære felt*. Samfundslitteratur.
- Hansen, M.B. (2010). New Media. I: W.J.T. Mitchell & M.B. Hansen (red.), *Critical Terms for Media Studies* (s. 172-185). The University of Chicago Press.
- Hayles, N.K. (2005). *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. The University of Chicago Press.
- Hayles, N.K. (2008). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. University of Notre Dame Press.
- Hayles, N.K. (2019). *Unthought: The Power of the Cognitive Nonconscious*. The University of Chicago Press.
- Helgason, J. (2018). Practical Aspects of Performance Theory in Literary Studies. I: E.H. Aurelius, H. Chengzhou & J. Helgason (red.), *Performativity in Literature: The Lund-Nanjing Seminars* (s. 247-257). Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien.
- Henriksen, I.M., Skjølsvold, T.M. & Grønning, I. (2013). The Café Community. I: A. Tjora & G. Scambler (red.), *Café Society* (s. 87-101). Palgrave Macmillan.
- Hertel, H. (1999). *Litteraturens vaneforbrydere: Kritikere, forlæggere og lystlæsere. Det litterære liv i Danmark gennem 200 år*. Gyldendal.
- Hjorth, L. & Hinton, S. (2019). *Understanding Social Media*. Sage.
- Hoffman, T. (2011). *American Poetry in Performance: From Walt Whitman to Hip Hop*. The University of Michigan Press.
- Holm, E.D. (2006). Om kaffe og det offentlige rum. *Nordic Journal of Architectural Research*, 19(2), 31-41.
- Jacobsen, T. (2009). *Så længe øjet rækker*. Selvdgivet.

- Jacobsen, T. & Thorning, L. (red.). (2010). *Nye rejsende: Piip Poetry Slam. Antologi 2010*. Piip.
- Janss, C. & Refsum, C. (2003). *Lyrikkens liv: Innføring i diktlesning*. Universitetsforlaget.
- Kirby, A. (2009). *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*. Continuum.
- Kittang, A. & Aarseth, A. (1968). *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Universitetsforlaget.
- Kjerkegaard, S. (2017). *Den menneskelige plet: Medialiseringen af litteratursystemet*. Dansk lærerforening.
- Knudsen, B.T. & Jerne, C. (2019). Oplevelsesøkonomi og begivenhedskultur. I: B. Eriksson & B. Schiermer (red.), *Ny kulturteori* (s. 169-196). Hans Reitzels Forlag.
- Kristný, G. (2016). *Drápa: Diktsuite*. Nordsjøforlaget.
- Larsen, P.S. (2015). *Poesiens ekspansion: Om nordisk samtidsdigtning*. Spring.
- Larsen, P.S. & Mønster, L. (red.). (2015). *Dansk samtidslyrik*. Aalborg Universitetsforlag.
- Latour, B. (2007). *Ting: Hvorfor er dampen gået af kritikken? Fra kendsgerninger til anliggender*. Kunstakademiets Arkitektskole.
- Lerner, B. (2013). *Leaving the Atocha Station*. Granta Publications.
- Leth, J. (Regissør). (1968). *Det perfekte menneske* [Kortfilm]. Laterna Film.
- Leth, J. (2009). *Tilfældets gaver: Tekster om at lave film*. Gyldendal.
- Lomborg, S. (2014). *Social Media, Social Genres: Making Sense of the Ordinary*. Routledge.
- Lund, J. (2016). Samtidighedens æstetik: Teknik, tid og politik. *Agora* 33(1), 101-117.
- Lykke, M. (2000). A Stream of ... Presentness! *RetorikMagasinet*, 35(10), 4-7.
- McCaffery, S. (1978). *Sound Poetry: A Catalogue*. Underwich Editions.
- Middleton, P. (2005a). *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*. University of Alabama Press.
- Middleton, P. (2005b). How to Read a Reading of a Written Poem. *Oral Tradition*, 20(1), 7-34.

- Miller, C.R. (1984). Genre as Social Action. *Quarterly Journal of Speech*, 70(2), 151-67.
- Montfort, N. (2018). A Web Reply to the Post-Web Generation. I: *Post Position*. Hentet den 26. august 2018 fra <https://nickm.com/post/2018/08/a-web-reply-to-the-post-web-generation/>
- Morris, A. & Swiss, T. (2006). *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theory*. MIT.
- Mønster, L. (2013). *Mødesteder: Om Tomas Tranströmers & Henrik Nordbrandts poesi*. Aalborg Universitetsforlag.
- Mønster, L. (2016). *Ny nordisk: Lyrik i det 21. århundrede*. Aalborg Universitetsforlag.
- Mønster, L. (2020). Poesi. I: A. Hejlsted, G. Larsen & E. Svendsen (red.), *Litteraturreksikon*. Samfundslitteratur. <https://sllitteraturreksikon.dk/poesi/>
- Novak, J. (2011). *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Rodopi.
- Nyberg, F. (2013). *Hur låter dikten?: Att bli ved II* (ph.d.-afhandling). Konstnärliga fakulteten.
- Oldenburg, R. (1999) [1989]. *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts, and How They Get You Through the Day*. Paragon House.
- Pedersen, B.S. (2015). Yahya Hassan. Stemmen og fænomenet. I: P.S. Larsen & L. Mønster (red.), *Dansk samtidslyrik* (s. 187-203). Aalborg Universitetsforlag.
- Pedersen, K.M. (2014). Roskilde Festival: Et socio-æstetisk landskab. *K&K*, 42(118), 113-124.
- Piombino, N. (1998). The Aural Ellipsis and the Nature of Listening in Contemporary Poetry. I: C. Bernstein (red.), *Close Listening: Poetry and the Performed Word* (s. 53-72). Oxford University Press.
- [Poetryslam.dk](http://Poetryslam.dk). (2005). *PoetrySlamCph: Spoken word-poesi fra København og omegn*. CD. [Poetryslam.dk](http://Poetryslam.dk).
- Porombka, S. (2001). Slam, Pop und Posse: Literatur in der Eventkultur. I: M. Harder (red.), *Bestandsaufnahmen: Deutschsprachige*

- Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht* (s. 27-42). Königshausen & Neumann.
- Portenkirchner, A. (1999). Die Einsamkeit am «Fensterplatz» zur Welt: Das Literarische Kaffeehaus in Wien 1890-1950. I: M. Rössner (red.), *Literarische Kaffeehäuser Kaffeehausliteraten* (s. 31-64). Böhlau.
- Prehn, I. (2012). *City slam*. Piip.
- Prytz, Ø. (2016). *Litteratur i en digital tid*. Spartacus Forlag/Scandinavian Academic Press.
- Rabaté, D. (2017). A World of Gestures. *Journal of Literary Theory*, 11(1), 89-96.
- Riis-Søndergaard, L. (2007). Lyrikkens kampsport. *Højskolebladet*, 132(7), 12-13.
- Ringgaard, D. (2012). *Stoleleg: Jørgen Leths verdener*. Aarhus Universitetsforlag.
- Ringgaard, D. (2019). Brugslæsning på Caffè Dante. I: A. Mai (red.), *Litteratur i brug* (s. 68-89). Spring.
- Ringgaard, D. & Kjerkegaard, S. (2019). Hvordan forfattere læser: Et bidrag til postkritikken med læsninger i Karl Ove Knausgård's *Min kamp* og Christina Hesselholdts *Selskabet*. I: L. Mønster, J.L. Jørgensen & M.K. Schmidt (red.), *En ny kritik* (s. 65-81). Spring.
- Roan, I.S. (2012). *Poesi på scenen: En studie av poesislam i Norge*. Kandidatspeciale, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Rustad, H.K.S. (2012). *Digital litteratur: En innføring*. Cappelen Damm Akademisk.
- Rustad, H.K.S. (2017). Digital litteratur. I: T.R. Andersen et al. (red.), *Litteratur mellem medier* (s. 177-198). Aarhus Universitetsforlag.
- Samson, K. (2019). Urbanitet. I: B. Eriksson & B. Schiermer (red.), *Ny kulturteori* (s. 105-136). Hans Reitzels Forlag.
- Scambler, G. (2013). Cafés, Third Places, and the Enabling Sector of Civil Society. I: A. Tjora & G. Scambler (red.), *Café Society* (s. 67-86). Palgrave Macmillan.
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.

- Schulze, G. (1998). Die Zukunft der Erlebnisgesellschaft. I: O. Nickel (red.), *Eventmarketing. Grundlagen und Erfolgsbeispiele* (s. 303-16). Franz Vahlen.
- Schulze, G. (2005). *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Campus.
- Schweppenhäuser, J. (2015). Lyre, Lyrik, Lyrics: Sangteksten og dens svære kår i litteraturvidenskaben. I: O. Karlsen (red.), «*Vakkervisa hu skulle søngi*»: *Om Alf Prøysens lyrikk* (s. 287-311). Oplandske.
- Schweppenhäuser, J. & Pedersen, B.S. (2017). Performing Poetry Slam and Listening Closely to Slam Poetry. *SoundEffects*, 7(1), 63-83.
- Serup, M.G. (2018). Digtoplæsningen. I: T.R. Andersen et al. (red.), *Litteratur mellem medier* (s. 137-158). Aarhus Universitetsforlag.
- Smith, P. (2000). Persona Poem. I: G.M. Glazner (red.), *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry* (s. 70-75). Manic D Press.
- Somers-Willett, S.B.A. (2009). *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. The University of Michigan Press.
- Stern, F.C. (1991). The Formal Poetry Reading. *The Drama Review*, 35(3), 67-84.
- Stougaard, B. (2019): Poetry Slam mellem poesi og rap. *Dansknoter* (2), 26-28.
- Thorning, L. (2009). *Dansk mester*. Piip.
- Thur, L. (2019). *Meningen med livet – og andre vidtløftigheder*. Det Poetiske Bureaus Forlag.
- Tjora, A. (red.). (2013). *Festival!: Mellom rølp, kultur og næring*. Cappelen Damm.
- Tjora, A. (2018). *Hva er fellesskap*. Universitetsforlaget.
- Tjora, A. & Scambler, G. (2013). Introduction. I: A. Tjora & G. Scambler (red.). *Café Society* (s. 1-6). Palgrave Macmillan.
- Tjønneland, E. (2012). Kaffemytologien i opplysningstiden – mellom utopi og demoni. I: F. Barlby & I. Rod (red.): *Hvidbog: om kulturtidsskriftet i Norden* (s. 67-78). Foreningen af Danske Kulturtidsskrifter.

- Topik, S. (2009). Coffee as a Social Drug. *Cultural Critique*, 71, 81-106.
- Tygstrup, F. et al. (2017). *Kunsten som forum: Et forskningsoplæg om kunst og sociale fællesskaber*. Statens Kunstfond.
- Vandborg, L. & Thorhauge, A.B. (2012). Best practice: Fra inspiration til litterært mødested. *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling*, 1(3), 75-80.
- Westermayr, S. (2010). *Poetry Slam in Deutschland: Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform* (2. udg.). Tectum.
- Zumthor, P. (1990). *Oral Poetry: An Introduction*. University of Minnesota Press.

## Netsider

[@detlillarum](#)

[Filmcentralen.dk](#)

[Forfatterstemmer.dk](#)

[Forfatterportalen.no](#)

[Litteraturportalen.gyldendal.dk](#)

[Loves.dk](#)

[Lyrikporten.gyldendal.dk](#)

[28danskedigtere.gyldendal.dk](#)

[Lyrikline.org](#)

[Nordiskpoesifestival.no](#)

[Ordkanon.se](#)

[Podpoesi.nu](#)

[Poetryconnexion.org](#)

[Poets.org](#)

[Statista.com](#)

Louise Mønster (f. 1972), ph.d. og lektor i dansk og nordisk litteratur ved Institut for Kultur og Læring, Aalborg Universitet. Mønster har bl.a. udgivet monografierne *Ny nordisk: Lyrik i det 21. århundrede* (2016), *Mødesteder: Om Tomas Tranströmers & Henrik Nordbrandts poesi* (2013) og *Nedbrydningens opbyggelighed: Litterære historier i det 20. århundredes nordiske modernistiske lyrik* (2009) samt redigeret antologier og skrevet en lang række artikler om dansk og nordisk lyrik.

Hans Kristian S. Rustad (f. 1973), ph.d. og professor i nordisk litteratur ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo. Rustad har skrevet afhandling om litterære hypertekster (2008) og bl.a. udgivet bøgerne *Fotopoetikk: Om dikt og fotografi i norsk lyrikk* (2017) og *Digital litteratur: En innføring* (2012) samt redigeret en lang række bøger og skrevet artikler om nordisk poesi og om digital fiktion.

Michael Kallesøe Schmidt (f. 1983), ph.d. i dansk litteratur, lektor på Københavns åbne Gymnasium og tidligere postdoc på projektet Nordisk poesi og sociale fællesskaber. Schmidt har udgivet monografien *Forfatterpoetik: En genres historie* (2018) samt redigeret antologier og skrevet artikler om nyere dansk litteratur, senest *Kybernetik og romantik: Om Klaus Høecks forfatterskab* (2021).

