

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 posisjon« (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.