

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.¹

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.² 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.³ 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 invitererte 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 festivalen 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 Hødnebo (2022).⁴ Som det framgår av oversikten, er festivalpoeten annethvert år fra et av de andre nordiske landene. Festivalpoeten deltar med opplesninger og forfatterintervju, i tillegg retter som nevnt et todagers forskningsseminar oppmerksomheten mot festivalpoetens forfatterskap.

Utvelgelsen av festivalpoet og festivalens øvrige poeter, samt sammensettning 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.⁵ 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 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 kultur-sosiologiske forskning viser at musikkfestivaler inviterer til og er preget av alternative måter å være på, der man også opptre «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 felleskapene 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.⁶ 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.⁷ 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.»⁸ 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.⁹

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 «någonting 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-oplevelse. 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.¹⁰

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 dikt-opplesning er, og den kan bidra til opplevelsen av et fellesskap.¹¹ 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.¹²

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 diktopplesere 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 enjambement.

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.¹³ 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

¹³ 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 framtreddende 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.»¹⁴

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

verseendingene markerer han bare så vidt med en liten pause. Ved den siste verseendingen, 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 blick 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 opplest i form skiller seg noe fra diktet i skrift. Ved å sammenligne det skriftlige diktet og diktet opplest, 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.¹⁵

Opplesningen på islandsk tar 55 sekunder. Dernest 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 språkfellesskap, og

15 I den norske utgaven er de siterte linjene oversatt slik: « Dette måtte / gå / gale // Mätte / 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 mid-delklasse. 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 utdanneelse 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.