

## Kapitel 4

# Slamfrø – Poetry Slam Aalborg

Af Michael Kallesøe Schmidt

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

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

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

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

## Tilrettelagt tilfældighed – en typisk aften hos Slamfrø

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

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

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

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

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

## Poetry slam i offentligheden og litteraturforskningen

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

---

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

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

## Slamfrø – baggrund og organisering

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Et halvt års slam i Aalborg

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

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

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

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

## Digtoplæsninger på trods

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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



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

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

## Turbotale, fortrolig snak og recitation

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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



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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Interaktion som succeskriterium

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

---

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

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

## Fællesskaber foran og bag scenen

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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