

At skrive gennem lyd

Om Audible Originals

We're scripting to this new aesthetic [...]. This wasn't a full fledged media category before, it was a tiny little Siberia stuck in book publishing, and it shouldn't have been.

Donald Katz, grundlægger af Audible (Alter)

Den digitale lydbog har i de senere år haft nogen forskningsmæssig bevågenhed, men fænomenet, hvor lydbogsforlagene udgiver litterære tekster direkte og alene til lyd, er et relativt nyt felt. Brandet Audible Original, der opstod i 2018, er en udvikling af det klassiske lydbogsformat og udgives på Amazons lydbogsforlag Audible. I denne artikel vil jeg med fokus på Audible Originals diskutere, hvad der kendetegner en original lydfortælling. Jeg betoner forfatterens produktionsperspektiv og inddrager et interview med forfatteren Ceridwen Dovey om hendes nyligt udgivne originale lydfortælling *Life after Truth* (2019), der er udgivet som en Audible Original. Jeg gaber ikke over en empirisk afdækning af samtlige originale lydfortællinger hos Audible. I stedet vil jeg beskrive og diskutere fænomenet kvalitativt og inddrage fire forskellige perspektiver:

- a) et forfatterproduktionsperspektiv med fokus på, hvad der kræves for at skrive gennem lyd
- b) en diskussion af forlagsmæssige problematikker ved at udgive originale lydfortællinger
- c) de genreforhold, der opstår og genforhandles i feltet mellem lydbogen, podcasten og audiodrama
- d) de kulturelle værdier og hierarkier, der aktuelt forandrer sig i infrastrukturen omkring bogen, lydfortællingen og podcast/radio.

Artiklen ønsker at rejse ovenstående problemstillinger for at få øje på, hvilke spørgsmål, der opstår, når litteratur går fra den trykte bog til lydbogen, hvilket kan kaldes en remediering af bogen (Have & Pedersen 2016), og til at blive en litterær lydfortælling per se.

Audible Originals er ifølge en præsentation forfattet af Audible kortere lydbøger skabt direkte til Audible. De er typisk mellem 3 og 5 timer lange og er skrevet og

indlæst af den samme type forfattere og indlæsere som forlagets øvrige lydbogstitler. Original-formatet dækker i Audibles tilfælde meget forskelligt lydindhold. I starten, da formatet blev lanceret, kunne man som abonnent vælge to titler per måned fra en roterende liste, mens der i dag, hvor tjenesten hedder Audible Original Podcasts, er fri adgang til alt originalt lydmateriale, mens man stadig som abonnent kun har adgang til én lydbog i fuld længde per måned. Jeg er i øjeblikket abonnent på den australske tjeneste, da mit forfattereksempel stammer fra en australsk kontekst. Interfacet på den australske Audible Original Podcast rummer alt fra originale litterære lydfortællinger over comedy til true crime og selvhjælpsbøger. Som førstegangsbesøgende kan det være svært at finde ud af, hvad der egentlig kunne være interessant. Der er ganske vist søgekategorier på Audible, men som med streamingtjenester generelt er brugerinterfacet, hvor man kan vælge titler, først og fremmest designet, så det får lytterne til at lytte så meget som muligt, eftersom der ikke er loft på forbruget af de korte, originale titler. Når man først er begyndt at lytte og har downloadet de første titler, modtager man efterfølgende skræddersyet markedsføring via mail, styret af Audibles algoritmer og med spørgsmål af typen: “er du interesseret i flere titler, der ligner dem, du lige har lyttet til?”

Når lydfortællinger ikke længere er tæt knyttet til bogen som kulturelt objekt, bliver de til et selvstændigt kulturprodukt. Artiklen vil blandt andet undersøge, hvorvidt denne udvikling er med til at forandre lydfortællingens status. Den klassiske lydbog har altid været set som et kompenserende biprodukt, som jeg vil beskrive i det følgende, men den endelige løsrivelse fra bogmediet, som sker med Audible Originals og andre lignende brands, bliver medvirkende til, at lydfortællingen får endnu tydeligere status af populærkultur. I artiklen vil jeg, gennem refleksioner over det at skrive gennem lyd samt gennem et konkret eksempel, argumentere for, at også originale lydfortællinger rummer potentiale for at skabe gode litterære oplevelser. For at kunne underbygge mit argument omkring de værdidiskussioner, der følger i kølvandet på en øget brug af fortællinger på lyd, vil jeg for en stund vende blikket mod den klassiske lydbogs forandrede status – dens digitale renaissance.

Lydbogens kulturelle status

Digitaliseringen har forvandlet lydbogen til et massemedie, og i forlængelse heraf har man set en fremkomst af nye spillere inden for lydbogsproduktion, nemlig streamingtjenester som Storytel og Mofibo samt Amazons lydbogsforlag Audible, der alle er blevet vigtige aktører inden for digital produktion og udgivelse af litteratur. Lydbogen kan placeres som en slags mellemstation mellem den trykte bog og originale lydfortællinger. Både som medie, som oplevelse og i sin hverdagsbrug er den digitale lydbog forskellig fra den trykte bog, hvilket gør det vanskeligt at tale om den som en bog. Lydbogens forhold til den trykte bog involverer spørgsmål om mediedefinitioner, om remediering og om en mediespecifik sensibilitet – her taler jeg om de materielle aspekter ved at skrive til henholdsvis den trykte bog og lydmedier. Hvad sker der med den litterære materialitet og med læseoplevelsen, når litteraturen vandrer fra bogside til lydfil?

Iben Have og jeg har gennem en årrække defineret en lydbog som en lydoptagelse af en bog, som er læst op af en oplæser, ofte en skuespiller eller af forfatteren selv (Have & Pedersen 2016). Lydbogen befinder sig således, som dens navn indikerer, i en tæt relation til den trykte bog. Dette aspekt er imidlertid under forandring, når vi ser på den mediemæssige udvikling, der kommer til udtryk i samtidige kommercielle formater som Audible Originals. Den forskning, der findes i digitale lydbøger, og den forskning, jeg selv har været med til at bedrive, har typisk haft fokus på brugen af lydbøger – hvad er det for en mobil og multisensorisk læseoplevelse, lydbogen giver mulighed for? Hvor bruger man typisk lydbøger, og hvordan indgår lydbogslæsning i en hverdagsbrug, hvor *on demand* og fleksibilitet er nøgleord (Have og Pedersen 2016)? Der er også bedrevet forskning, der handler om produktionen af lydbøger fra et mere mediesystemisk perspektiv (Colbjørnsen; Have og Pedersen 2020). Her spiller lydbogsproducenterne, herunder Audible, en stor rolle i forhold til at initiere store forandringer inden for forlagsbranchen, hvor lydbogsproducenterne i stigende grad forbigår de store forlag som kulturelle gatekeepere. Denne artikel interesserer sig for, hvilken rolle forlag som Audible spiller i bevægelsen mod mere originalt lydindhold.

Jeg vil dog først og fremmest bruge Audible Originals som case til at kigge ind i forfatterens arbejdsværelse: Hvad betyder det for en forfatter at skrive til lyd alene – et perspektiv, der også udfoldes af Daniel Åberg i artiklen “At skrive til øret” i dette nummer af *Passage*. Hvis man kigger lidt bredere på feltet originale lydfortællinger, er det selvsagt ikke en ny ting at skrive til øret. Via radiomediet har originale lydfortællinger været endog meget populære. I Danmark har vi haft en meget vigtig tradition både for radiodrama og radiomontager, som jo på mange måder kan sammenlignes med den type af originale lydfortællinger, som vi ser aktuelt hos Audible og Storytel. En af de store forskelle på tidligere typer af lydfortællinger som f.eks. radiodrama og de nye originale lydfortællinger er forlags- og distributionsforhold. Audibles produkter sælges som lydlige *litterære* formater og ikke som radio-on-demand-indhold, og selv om der stilistisk bliver mere og mere sammenfald mellem podcasts, radio og lydbøger, så er der også stadig en række genretræk ved lydbøgerne, der overholdes ved Audibles udgivelser, og som derfor faktisk repræsenterer en udvikling i forhold til eller et brud med tidligere kendte originale lydfortællingsformater. De fleste klassiske lydbøger samt de fleste af de Audible Originals, jeg har lyttet til, benytter sig således ikke af flere indlæsere, og de bruger ikke underlægningsmusik og lydeffekter.

Det litterære aspekt af lydfortællingerne har også at gøre med modtagelsesaspektet: Et af de grundlæggende anliggender, når man arbejder med lydbøger, er således spørgsmålet om, hvorvidt vi kan sige, at vi ‘læser’ en lydbog. Når jeg nævner dette, selv om artiklen i udgangspunktet i højere grad er interesseret i at udforske skrivningen, er det, fordi diskussionen om lydbogslæsning peger på nogle af de kulturelle hierarkier og værdier, som præger lydbogsfeltet: diskussionen om, hvorvidt lydbøger hører til inden for det litterære felt. Læsning forstået som institutionaliseret kompetence, dvs. afkodning af ord, er forbundet med samarbejdet mellem syn og kognition – og det er forbundet med trykte bøger og med den kulturelle værdi, bøger repræsenterer. I den forstand kan det at lytte til lydbøger selvfølgelig ikke betegnes som læsning. Men i forhold til den anden del af læsebegrebet, der handler

om at forstå og opleve et tekstindhold og genskabe et forestillingsindhold, er lydbogen sammenlignelig med visuel læsning, selv om der også oplagt er forskel på at lytte til en tekst og læse den med sine øjne.

I spørgsmålet om, hvorvidt man læser en lydbog, rumsterer en lang historie angående hierarkier mellem sanserne. Man kan sige, at spørgsmålet synliggør et naturliggjort kontinuum fra skrift til tekst til bog – og udfordrer det. At læse med øjnene har gennemgående været parret med tekster og bøger, ikke mindst gennem den kulturelle vægtlægning på og forkærlighed for stillelæsning som individuel praksis gennem de sidste to århundreder. Højstatuslitteratur har i det 20. århundrede været tæt forbundet med eksempelvis nykritikkens fokus på nærlæsninger og begreber som “deep reading” (Carr) – og fordybet læsning finder sted i stilhed, hvor man gennem læseprocessen fremmaner tekstens stemme i bogen foran sig. Sammenlignet med dette scenarie er lydbogen en genvej, hvor man springer over denne fordybende proces, hvilket historisk set også er blevet understøttet af, at lydbogen er blevet associeret med svagtseende, ordblinde eller børn, der endnu ikke læser ‘rigtigt’. Lige meget hvilket medie lydbogen er kommet i, er den blevet betragtet som kompensatorisk og som et medie, hvis primære formål ikke har været dybe litterære oplevelser, men at overkomme en mangel eller en utilstrækkelighed, og den er blevet associeret med en slags doven læsning (Kozlof).

Stemmen spiller her en vigtig rolle. Som lydbogens særkende *per se* læser en skuespiller eller forfatter højt for dig, mens du læser, og denne stemme, der fortolker teksten, bliver af mange litteraturskere anset for at være problematisk, fordi den med sin fortolkende aktivitet ‘forstyrrer’ den indre proces, hvor man ved egen læsevne fremmaner tekstens skrevne stemmer. Denne forestilling kan underbygges forskningsmæssigt ved at kigge på nykritikkens og poststrukturalismens tiltro til skriften selv og til læseoplevelsen som en tyst og introvert relation til tekstens univers, men at forestillingen fortsat lever i bedste velgående, er også noget, jeg som lydbogsforsker fornemmer, når vi præsenterer lydbogslæsning som en måde at læse på, der også kan tilbyde litterære oplevelser. Mange passionerede læsere betragter oplæsningen som en form for forstyrrelse, og der findes også stadig mange, der har fordomme omkring lydindhold som noget, der er overfladisk eller som ‘glider lettere ned’. Forestillingen om lydbøger har generelt været, at de mere bliver betragtet som underholdning end som valide læseoplevelser, bl.a. fordi man jo ikke selv foretager læseaktiviteten.

De sanse- og mediehierarkier, som er forbundet med de to, henholdsvis den trykte bog og lydbogen, synes således i stigende grad at blive flettet sammen. Samtidig bliver disse hierarkier også udfordret af den digitale lydbogs nye status, hvor lydbogen ikke nødvendigvis længere er et *second choice*, men et valg blandt flere i princippet ligestillede udgaver af en bog i det litterære udgivelseskredsløb, og hvor forlagenes gatekeeperfunktion også i stigende grad kommer under pres (Murray og Squires; Have og Pedersen 2020). Sanse- og mediehierarkierne bliver dog endnu tydeligere udfordret af et fænomen som Audible Originals, hvor lydudgivelsen er endeligt separeret fra bogen, og hvor der ikke længere findes et trykt bogforlæg. Hvad sker der med lydbogens status, når den ikke er skrevet på baggrund af en bog, men udkommer alene og direkte i et lydformat – som original lydfortælling?

“At skrive gennem lyd”

Det originale lydformat, der er en revision af kontinuummet fra tekst til bog, stiller en række interessante spørgsmål og rejser også epistemologiske opmærksomhedspunkter: Når skrivning resulterer alene i en lydfortælling, holder det så op med at være en tekst? Og hvis det ikke er tekst, hvad er det så? Hvordan skriver man gennem lyd – er det anderledes for en forfatter og for en redaktør end at have den skrevne tekst som sit slutprodukt? Og resulterer det i forskellige skrive- og redigeringsprocesser?

Under et studieophold i Sydney i efteråret 2019 var jeg til et foredrag med forfatteren Ceridwen Dovey angående hendes roman *In the Garden of the Fugitives* fra 2018. I forlængelse af den efterfølgende diskussion faldt talen på Audible Originals, og Dovey viste sig, ud over at have skrevet to tekster til formatet og have kontrakt på en tredje, at være meget nysgerrig på lydformatet selv og på den forskning på lydbogsfeltet, som Iben Have og jeg har produceret gennem de senere år. Vi aftalte derfor at mødes, og jeg interviewede Dovey om hendes erfaringer med at skrive til originale lydformater. Jeg anvender dette interview som afsæt for nogle generelle betragtninger omkring produktionsperspektivet, når man skal skrive direkte til lyd.

Dovey har lige udgivet sin første Audible Original *Life after Truth* i slutningen af november 2019. Nummer to blev optaget, mens jeg var i Sydney i efteråret, og udkommer i 2020. Hun har skrevet kontrakt på en tredje original lydfortælling, som hun endnu ikke har skrevet. Vi diskuterede forskellen på at skrive direkte til henholdsvis bogmediet og lydmediet fra en række forskellige perspektiver. Når jeg således spørger til konsekvenserne af, at litteraturen bliver frakoblet bogen som sit hidtil naturlige medie, svarede Dovey: “Sound is very powerful – when audio is no longer a pale shadow of the book, one starts to catch sight of the potential offered by audio.” Ifølge hende gør afkoblingen altså, at vi først nu, måske på ny, får øje på lydmediets potentialer for alvor. Doveys to første Audible Original-udgivelser var faktisk slet ikke skrevet til lyd i første omgang, men tidlige versioner af dem havde ligget i hendes skuffe noget tid, da begge bøger var skrevet i en anden tone end hendes øvrige udgivelser. Igennem interviewet fik jeg en klar fornemmelse af, at de titler, hun har udgivet direkte til lyd, var bygget op, så de var mere plotdrevne og dialogbaserede end hendes tidligere bøger. Ifølge Dovey selv var teksterne i skuffen mere muntre, mere lystfyldte, mindre tunge og mere relaterede til det moderne livs hverdagsgenvordigheder end hendes tidligere udgivne bøger. Jeg spurgte hende, om hun arbejder forskelligt i forhold til sprogbrug, når hun skriver mod et lydligt medie som slutprodukt. Hun nævnte, at hun tænker anderledes i forhold til, hvordan hun arbejder med at skabe billeder hos læseren, ligesom hun uden at gå i detaljer nævnte, at det at arbejde med dialog var meget forskelligt på skrift og på lyd. Selv om hun ikke i udgangspunktet havde skrevet teksten til lyd, fortalte hun, at den redaktionsproces, hun havde gennemgået med *Life after Truth*, var meget mere gennemgribende og stram end noget, hun tidligere havde prøvet. Som hun udtrykte det: “It was edited with audio in mind.”

Vi havde også en meget interessant udveksling omkring fortællerstemmen, altså indlæserens rolle i relation til teksten. Hun fik valget mellem nogle forskellige indlæsere, og det var afgørende for hende at høre både *samples* med dialog og

med generaliseret fortælling. Hun udtrykte, at tonen skal passe, også aldersmæssigt, med det litterære univers, også selv om der ikke er en førstpersons-fortæller. Dovey havde også været til stede i lydstudiet under nogle af optagelserne til *Life after Truth*. Hun sagde, at det ofte var meget fine markører i stemmens karakter, dens klang og dens måde at læse op på, der gjorde, om hun mente, at en stemme resonerede med tekstens immanente fortællerstemmer. Også sensitivitet over for de enkelte karakterer betød meget – i det hele taget sagde hun, at præcis med stemmen var der meget “value judgement” på færde, både hvad angår “race, gender, age”. På den måde er indlæseren helt afgørende for, hvordan en tekst forløses bedst, også fra en forfatters synspunkt (Have & Pedersen 2016).

I forlængelse af dette enkeltstående interview og i dialog med den tidligere forskning inden for litteratur og lyd kan jeg pege på nogle tendenser: At skrive gennem lyd kan kræve, at man konceptualiserer sit sprog ad nogle lidt andre stier, end når man skriver til den trykte bog. Lyd er, sammenlignet med tekst, flygtig i sin lydligge temporalitet, hvor man som lytter må ‘hænge på’, og denne flygtighed kræver en skærpe af opmærksomheden mod læsesituationen, mod det som Roman Jakobson kaldte den fatiske sprogfunktion. Den fatiske sprogfunktion angår kontrakten med modtageren – der hvor man skaber og løbende vedligeholder sin kontakt med læseren. Det er muligt, at lyd-forfatteren skal tænke ekstra over at holde sin lytters opmærksomhed på en anden måde end ved et vanligt tekstformat. Der skal noget til, for at læseren husker det, hun lytter til.¹ Den danske forfatter Sigurd Hartkorn Plaetner arbejder meget bevidst med forskellen på at skrive en bog og skrive til lyd. Han betoner bl.a. behovet for et mere levendegjort sprog, når litteratur kommer på lyd, og mener, at den klassiske lydbog kan opleves som kunstig. Man bør således, ifølge Plaetner, oversætte til et andet formsprog, når man laver historier til lyd, end når man skriver til det trykte bogformat, da historien ellers kan miste sin autenticitet. På et oplæg i Aarhus i december 2019 udtalte han: “Det er to forskellige kontrakter, man har med en lytter og en læser, jeg kan bruge 40-50 sider på at bygge noget stille og roligt op i en bog. Men som lytter vil man have *pay off*; der skal være en grund til, at ting bliver sagt, der er ingen overflødighedstolerance.” Plaetner er her relativt radikal i sin holdning og går også selv langt i retning af podcast eller dokumentarorienterede stilgreb i sin lydfortælling www.nogetomemma.dk med brug af både reallyd, underlægningsmusik og interviewformater.

Også i en mere klassisk indlæsning af en original lydfortælling må man forvente, at forfatteren, for at ramme en rigtig tone i slutproduktet, er nødt til, i højere grad end sædvanligt, at forestille sig en konkret stemme, der læser teksten, mens man skriver. Man skærper også, måske ubevidst, sin opmærksomhed på sprogets lydligge karakter. Når vokaler, syntaksens rytme, allitterationer, længden på sætninger vander fra bogside til lydbølger, vil der gælde andre præmisser, end når man skriver en fysisk bog. Den stemning, der skabes via skriftens rytme, får en mere håndfast rolle, når den fortolkes af en stemme, der læser op. Oplevelsen af sprog, der alene er lydligt, bliver altså på én og samme tid mere flygtigt og mere materielt. Det materielle aspekt ved sproget vil derfor muligvis af sig selv træde længere frem for en forfatter, der skriver til lydformatet, ikke mindst hvad angår sprogets lydligge og rytmiske aspekter. Samtidig vil lytters læsesituation også være grundlæggende forskellig

fra læsningen af en trykt bog. Forfatteren må forestille sig sin modellæser anderledes, når hun eller han har en reallæser i den anden ende af kommunikationen, der cykler, arbejder i haven eller kører bil under læsehandlingen.

Dovey var også inde på kontakten til læseren – det fatiske aspekt, som jeg nævnte tidligere. Hun beskriver lydmediet som “a brutal form regarding lack of attention.” Som jeg forstod hende, tænkte hun her, på linje med Plaetner, på kampen for konstant at fastholde læselytteren som et særligt opmærksomhedspunkt, når man skriver til lyd. Her spiller stemmens diktion, rytme og evne til at engagere lytteren også ind.

En anden forfatter, der også er hoppet på Audible Original-bølgen og dermed springer de traditionelle bogforlag over i udgivelseskredsløbet, er non-fiction-forfatteren Michael Lewis. Han har udgivet mange bøger, hvoraf den mest kendte er *Money Ball* fra 2003. I 2018 udgav han *The Coming Storm* på Audible, som en del af det på det tidspunkt helt nye format Audible Originals. I en artikel fra New York Times (2018) siger han: “It’s the latest sign that audiobooks are no longer an appendage of print, but a creative medium in their own right.” I artiklen hedder det om Lewis, at han er “eager to experiment with a new literary medium.” Ligesom Dovey lægger Michael Lewis meget vægt på, at lyd-formatet sætter fokus på det fortællende aspekt; noget som måske får endnu større betydning, når der er tale om non-fiction, hvor fortællingen ikke kan tages for givet. Han udtrykker det således: “I’ve always liked the test of having to tell a story. [...] One of the reasons I’m doing it is, I think, it’s going to make me a better writer.” Denne sidste pointe peger på, hvordan de tekniske aspekter ved at skrive direkte til lyd bliver afgørende og udviklende for begge forfattere. At det skaber nogle nye, skrivetekniske benspænd for forfatterne, som de er genuint optagede af at udvikle.

Life after Truth

I forlængelse af mit interview med Ceridwen Dovey fandt jeg det oplagt at dykke ned i hendes første Audible Original – ikke med det formål at afdække genren som sådan, men for at blive klogere på, hvorvidt de tanker, hun havde gjort sig om at skrive til lyd-formatet, også er noget, man som læser lægger mærke til og reflekterer over, når man lytter til værket.

Coveret til Doveys originale lydfortælling er grafisk enkelt og placerer værket i en amerikansk universitetskontekst med en firkantet ‘graduation hat’ i centrum på en blå baggrund. Det placeres dermed også i traditionel litterær kontekst: Coveret bærer genrebetegnelsen ‘a novel’, men samtidig signalerer den gule farve i coverets label “Only from Audible”, at dette er en eksklusiv lydudgivelse. Allerede coveret peger altså på værket som en hybrid mellem en traditionel roman og en original lydproduktion. Jeg genfortæller her kort romanens handling for at pege på nogle af de træk, som viser, hvordan den er tilpasset lydformatet. Samtidig vil jeg understrege den fortælle-mæssige kompleksitet, der kendetegner romanen, selv om den er på lyd. Dermed vil jeg bidrage til at nuancere billedet af lydbøger generelt og originale lydfortællinger specifikt, idet disse som nævnt ovenfor ofte forbindes med populærkultur og med relativt enkle fortælleformer.

Life after Truth følger fem tætte venner, der mødes til en “Harvard College Reunion weekend” 15 år efter deres kandidatgrad. Jules er berømt skuespiller og gennemgår i tiden op til og under weekenden mystiske forandringer, der forbliver delvist skjulte og uforløste. Mariam og Rowan, der har prioriteret meningsfuldhed over velstand, lever et familieliv med begrænsede midler og to små piger i Brooklyn, han som inspektør for en folkeskole, hun som hjemmegående 4 dage om ugen. Eloise er universitetsprofessor og gift med en langt yngre kvinde, der bekender sig til det posthumane og robotteknologi som en radikal politisk livsanskuelse, og Jomo er ejer af et luksuriøst juvelfirma. Han er meget tætte venner med Jules og har i månedsvis gået rundt med en forlovelsesring i lommen, i tvivl om hvorvidt han egentlig ønsker at fri til sin kæreste.

Fortællingen foregår over genforeningsweekenden. Den åbner med en prolog, der består af fortællingens slutpunkt, som man langsomt kommer til at forstå baggrunden for, nemlig et dødsfald. Præsidentens søn Frederick Reese, en tidligere klassekammerat til hovedpersonerne, findes myrdet på en bænk foran college. Dette er en klassisk plotmæssig cliffhanger, der dog aldrig rigtig bliver forløst. Fortællingen består af 12 kapitler og slutter med en epilog, efterfulgt af referencer og ‘closing credits’. Indlæsningen varer i alt 8 timer og 25 minutter og sælges som en egentlig lydbog – romanen indgår altså ikke under brandet Audible Original Podcast, selv om den er en Audible Original, som det fremgår af coveret. Her er der altså en inkonsistens i Audibles markedsføring eller brand. Dette kan enten ses som et tegn på, at formatet er under udvikling, eller det kan betragtes som et vidnesbyrd om, at Audible er så stor en økonomisk spiller, at man ikke er synderligt interesseret i at finpudse sit produkt, men i stedet går efter at få så meget lydindhold på de virtuelle hylder som muligt.

Romanens 12 kapitler har hver sin fortæller. Hvert kapitel markeres tydeligt med nummer og navnet på den, der fortæller. Det er tydeligt, at der er gjort noget for at hjælpe lytteren med at holde styr på, hvem der taler. Dette understreges i oplæsningen, idet indlæseren Rachel Butera lægger sin stemme ned i et lidt dybere toneleje, når hun skal portrættere enten Jomo eller Rowan. Undervejs bruges karakterernes navne meget hyppigt – også i de fortællende passager, så de bliver pejlemærker for lytteren. De enkelte kapitler er en blanding af handlingsorienterede kronologiske gengivelser af weekendens begivenheder, arrangementer og fester, vennerne deltager i gennem weekenden, oplevet fra hver enkelt fortællers perspektiv, men mest af alt rummer handlingen de enkelte fortælleres refleksioner over deres livssituation, her femten år efter deres eksamen. Fortællingen er således båret af en dobbelthed mellem noget let og humoristisk, legende og krimiplot-agtigt, og så de relativt alvorlige eksistentielle dilemmaer, som hver af de fem karakterer befinder sig i.

Fortællingen handler om de nævnte fem hovedpersoner, men ikke alle fortæller. En detalje, som er afgørende for plottet, men som man ikke nødvendigvis fanger lige med det samme på lyd, er, at Jules faktisk ikke får sine egne kapitler. Hun bliver beskrevet af alle de andre, så vi føler, at vi kommer til at kende hende godt, men plotmæssigt er det så finurligt konstrueret, at hun faktisk fortælles frem af de andre figurer – og hun derved bliver en form for katalysator for en række vigtige handlingmæssige skred i fortællingen. Dette er et træk, som Dovey kan have lånt

fra Virginia Woolfs *The Waves* (1931), der ligeledes har seks fortællere, der skiftes til at have ordet, men som har en tavs, syvende karakter, Percival, som bliver afgørende for de andre karakterers udvikling og handlinger. Det siger noget om Audible Original-formatets rummelighed, at Dovey får lov til at bibeholde denne komplekse fortællestruktur, selv om romanen er på lyd. Mens den svenske konkurrent, Storytel, i deres originalproduktioner går målrettet efter enkle, stramt redigerede fortællinger, med få centrale karakterer og en fremadrettet fortælleform, har Audible altså givet Dovey lov til at holde fast i sine mange fortællere og komplekse struktur.² De mange fortællerstemmer kan faktisk godt være svære at holde styr på, når man lytter, og af og til må man ty til at hoppe tilbage til kapitlets start for at huske, hvem det er, der taler. Ikke mindst det, at der er fem karakterer, men kun fire fortællere, er noget, man skal lytte omhyggeligt efter for at fange. Til gengæld er der en plotmæssig pointe heri, eftersom Jules rummer nøglen til mysteriet.

Selve romanen består mest af indre monologer, der er fortalt i tredje person. Dovey fortalte, at disse monologer er tekstligt konstruerede, så de i vid udstrækning refererer til dialoger mellem fortællerne eller læses op, som om de var dialogiske. Der er tænkt over, at dialogerne skal vise handlinger i stedet for at være reflekterede som indre monologer. Eloise gennemtænker f.eks. diskussioner, hun har haft, eller diskussioner, hun bør tage med sin partner, og hendes indre monolog får derved en dialogisk form, som i høj grad understøttes af Rachel Buteras indlæsning, der holder mange små kunstpauser og forløser de indre monologer, som var de dialogiske. Dette træk er med til at holde teksten levende, så lytteren hele tiden føler sig inviteret med ind i handlingen.

Buteras stemme er sprød og har fået en intim klang, bl.a. som resultat af den måde, den er optaget på – man kan høre de små knæk i stemmen, mens hun taler. Hun foretager, som beskrevet ovenfor, en meget levende indlæsning, hvor hun også arbejder med, at stemmens klang placeres lidt forskelligt alt efter hvem, hun portrætterer. Det virker dog aldrig dramatisk overdrevet. Eloises stemme er f.eks. en smule nasal, og Butera ligesom “sætter sig” på sin stemmes klang, når hun taler som Eloise. Rowans stemme er lagt dybere ned end de andres. Tonen rammer meget præcist mødestedet mellem det indfølelsefulde portrætterende og det lidt karikerede, der i glimt sætter karaktererne i et kærligt, komisk lys, som når Eloise fortæller om den cyborg-udgave af hende selv, Eloise-plus, som hendes ægtefælle i sin posthumane iver har fået fremstillet. Eller som når Rowan kommer til at tabe den model af Eloises hjerne, der er udstillet i hendes hjem, hvor vennerne mødes til velkomstfest den første aften i genforeningsweekenden.

Life after Truth, som her fungerer som et eksempel på en Audible Original-udgivelse, kan på mange måder siges at ligne en trykt roman. Den præsenterer sig som roman på coveret og den gennemfører en relativt kompleks fortællestruktur med fem forskellige hovedpersoner og fire fortællere, som lytteren skal forsøge at holde styr på. Indlæsningen hjælper lytteren på vej ved at være distinkt i sine stemmesignaturer, ligesom hvert kapitel starter med en markering af fortæller, dato og tidspunkt, som skal hjælpe med at bevare et overblik. Men grundlæggende fremstår værket i lige så høj grad som en klassisk roman som en lydfortælling, og i den sammenhæng er det interessant at se på, hvordan fortællingen indgår i publiceringskredsløbet.

Publiceringsperspektiver: At udgive lydfortællinger

Spørgsmålet om, hvordan originale lydfortællinger indgår i et publiceringskredsløb, er afgørende, f.eks. for hvorvidt Audible Original kun er forbeholdt lydmedier, eller om man planlægger at udgive i trykt bogformat på et senere tidspunkt. Audible er jo, i modsætning til ejeren Amazon, selv et forlag. Dovey fortalte, at hun med stort besvær havde fået lov til at udgive *Life after Truth* som trykt bog på Penguin i 2021, men først efter meget heftige forhandlinger med den øverste ledelse i Audible Australia. *Life after Truth* kommer således kun til at være Audible Original i en begrænset periode, som det fremgår af Doveys hjemmeside. Det ser generelt ikke ud til, at der i forretningsmodellen er indtænkt en senere bogversion. Dette gør skiftet endnu mere markant. Audible Originals og de lignende satsninger, som ovenfor nævnte Storytel Originals, kan således vise vejen for en række forandringer i forhold til, hvordan forlagene producerer indhold, og herved blive en veritabel *game changer* i forhold til forlagenes rolle, forlagenes forhold til lydindhold og til bogbranchen generelt. Infrastrukturen er i hvert fald under forandring. Hvor det tidligere var papirbogen, der var i centrum for udgivelsen, og e-bog og lydbog blot havde status af mulige biprodukter, går lyd-formatet nu solo, og det er ofte tilfældet, at lydbogsforlagene direkte bestiller lydfortællinger fra forfatterne.

Iben Have og jeg har udviklet en model i forhold til publiceringskredsløbet for lydbøger på det danske marked, hvor man allerede ser en tendens til, at forfatterne ønsker at gå direkte til lydbogsproducenten. I denne sammenhæng er de nye abonnements tjenester som bl.a. Storytel og Audible også en anden måde for forfatterne at sikre indtægter på. Det er dog ofte meget vanskeligt for forfatterne at beholde lydbogsrettighederne, da forlagene er blevet meget mere opmærksomme på muligheden for øget indtjening via lydbogsformatet. Men når der ikke længere er en fysisk bog på spil, vil denne tendens til at springe bogforlagenes rolle over uden tvivl intensiveres. Der er i hvert fald skabt nye muligheder for nye relationer mellem forfattere, producenter og læsere.

Der er ingen tvivl om, at de originale lydfortællingsformater både indebærer udfordringer og muligheder for forlag og forfattere, og at de potentielt skubber de kulturelle hierarkier omkring læsning og bøger i nye retninger. De traditionelle forlag bliver udfordret i forhold til disse nye modeller, hvor den trykte bog som medie i nogle tilfælde simpelthen udgår af det litterære kredsløb, og hvor lydbogsproducenterne forhandler direkte med forfatterne og bestiller originalt lydindhold. Det har allerede fået en række forlag til selv at begynde at udgive originalt lydindhold; på det danske marked gælder det endog traditionelle forlag som Gyldendal.

De originalproducerede lydbøger er altså en del af et bogmarked under forandring. Spørgsmålet er, om disse forandringer også resulterer i et markant andet produkt: om indholdet i de originale lydfortællinger faktisk bliver til noget grundlæggende anderledes end bogen – og i så fald, kan de så stadig karakteriseres som litteratur? De seneste udviklinger specifikt i forhold til Audible peger ikke i retning af, at man markedsfører Audible Originals som litterære formater, snarere tværtimod; et perspektiv jeg vil uddybe i det følgende afsnit om genreformater.

Genre og formater

Audible har, som nævnt, i 2019 ændret titlen på brandet Audible Original til Audible Originals Podcast. Deres beslutning om at ændre navnet kan være udtryk for, at man forsøger at imødegå de seneste offensive bevægelser fra musik-streamingtjenesten Spotify, der med sloganet “Lend me your ears” har lanceret en podcast-tjeneste. Hermed vinder Spotify ind på det territorium, som tidligere har været forlagenes – nemlig produktioner hvor sproget og ordet er det primære udtryksmiddel.

Ikke mindst i lyset af denne seneste udvikling bliver det relevant at spørge til, hvor grænserne går mellem originale litterære lydfortællinger og podcast. Jeg vurderer, at beslutningen om, også markedsføringsmæssigt, at samle podcast og original audio-fiction under samme kategori bevirker, at Audibles produkt kommer til at stå mindre skarpt. Omvendt kunne man med rette hævde, at streamingtjenesternes forretningsmodeller i høj grad er bygget op således, at man skal få kunderne til at lytte så meget som muligt til alt muligt – og her bliver genregrænser mindre interessante.

Hvis jeg skulle afdække Audible Original Podcasts i forhold til hvilke genrer, der overordnet er repræsenteret, skulle jeg have brugt meget lang tid på at dykke ned i de udgivelser, der lige nu ligger under kategorien, hvordan de fordeler sig på genrer, og hvilke diskursive strategier, der ser ud til at styre måden, de er markedsført på. Det har jeg ikke gjort på nuværende tidspunkt, da mine interesser i første omgang går mere i retning af skriveprocessen og forfatternes rolle. Iagttagelserne i denne artikel omkring genreperspektiver er derfor tentative. Men som jeg nævnte indledningsvist, er hjemmesiden for Audible Original Podcasts organiseret således, at man øverst finder de nyeste titler og mest topratede titler. Herunder er der kategorier som “Australian Audible Original Podcasts”, “Bingeworthy series,”³ “Just for Laughs”, “Education and Self-Improvement”, “Crime, Fiction”, og “Fascinating Stories”.

Audible tvinges måske bl.a. af Spotifys seneste satsninger til at være mere offensiv i forhold til podcast-feltet. Podcast-formatet er først og fremmest kendetegnet ved at være tilgængeligt *on demand*, og selve betegnelsen beskriver først og fremmest en måde at levere lydproduktioner på – det er altså i udgangspunktet ikke en genre. Podcast-begrebet er en forkortelse af Personal On Demand Casting, og man skelner overordnet set mellem podcasting og broadcasting. Det ene henter man ned på sit device og lytter, når det passer én, det andet udsendes til alle på samme tid. Oprindeligt udspringer podcasten af bloggingkulturen og er vel først og fremmest en slags radio *on demand*, der typisk er episodisk og i mange tilfælde inspireret af journalistiske radio- og tv-formater. Der er dog ingen tvivl om, at grænserne mellem podcasts, lydbøger og originale lydfortællinger synes at erodere i disse år – tydeligt markeret ved Audibles nye navn – “Audible Original Podcasts”. Selvom podcasts først og fremmest er et teknisk leveringsformat, og selvom fænomenet i sig selv er meget bredt, er der opstået en række kendetegn ved podcast-genren: Podcasts er således generelt præget af fortællende elementer, oftest er de som nævnt episodiske, og mange podcasts gør brug af en meget retorisk opbygget intim kontrakt med lytteren.

Hverken det intime stiltræk eller det episodiske præger Audible Originals “Fiction”-kategori, mens den episodiske struktur til gengæld ses hos Storytels ækvi-

valent til Audible Originals, Storytel Originals. Podcasts deler afspilningsmedier med lydbøger og musik, og Audible Originals deler nu også platform med podcasts. Lige nu betyder dette imidlertid ikke, at der ikke er stilistiske forskelle på podcasts, som f.eks. True Crime, og Audible Originals, når det gælder teksternes og programmernes opbygning, kulturelle kendetegn og værdi. Det svækker muligvis udviklingslysten i forhold til de originale lydfortællinger, at de markedsmessigt blandes sammen med podcasts i den forstand, at man måske forbliver inden for de enkelte genrers genkendelige kendetegn. Man kunne forestille sig, at producenterne bliver mindre tilbøjelige til at udvikle formaterne i retning af at anvende lydeffekter, musik og andre atmosfæreskabende elementer i lydproduktionerne og i stedet lader original-formaterne være korte udgaver af de klassiske lydbøger. Omvendt kan udviklingen også betyde, at genreskel mellem de forskellige former for lydfortællinger netop bliver brudt ned.

Overordnet kan man sige, at Audible er så stor en spiller på markedet, at man tilsyneladende spiller på rigtig mange heste på én gang. Ud over det nye fokus på podcasts er Audible også involveret i udviklingen af en anden form for lydfortællinger, der stammer fra radiospil, nemlig audio drama-formatet. Audible har således i USA en større teaterproduktion, ligesom Audible støtter arbejdet med at skrive skuespil via en 'Emerging Playwrights Fund', der endeligt føder ind i deres programsættelse. Disse skuespil indgår i en teaterproduktions-serie, der løbende opføres på Minetta Lane Theatre i New York. Audible er altså både med til at understøtte, at der skrives nye skuespil, at disse opføres scenisk og endelig, at de kommer til at indgå i Audibles originale lydproduktioner.

Kulturelle værdier og hierarkier ved originale lydfortællinger

Både når det gælder produktionsforhold, indhold og genreforhold, afspejler Audible Original-formatet en generel udvikling, hvor litteraturen og den litterære kultur bliver blandet med og udfordret af andre medier og mediekulturer. Det gælder også i forhold til spørgsmålet om kulturel værdi. Som bekendt er der en række kulturelle markører forbundet med at købe, eje og læse trykte bøger. Som den amerikanske litteraturforsker Leah Price skriver i bogen *What We Talk about When We Talk about Books – The History and Future of Reading* (2019): "Show me how you want to read, and I'll show you who you want to be" (Price, 15). Prices bog ønsker at nuancere de stærkt forankrede ideer om koncentreret og fordybet læsning, der historisk er blevet forbundet med bogen og læseoplevelsen som en særlig vigtig dimension af dannelse. Ifølge Price har vi altid brugt bøger til alt muligt andet end at læse i dem, ligesom vi altid har været tilbøjelige til at skimme og multitaske, når vi læser – også tilbage i det 19. århundrede. Price sætter således spørgsmålstejn ved, om læsningens guldalder i 1800- og 1900-tallet i realiteten fandt sted, sådan som den er overleveret og genfortalt. Hun påpeger, at bogobjekter har været brugt til andre ting end at læse i koncentreret afsondrethed og i dyb koncentration. Og herved afmonterer hun delvist den stærke kulturelle og dannelsesmæssige rolle, som bogen har haft historisk, og som den på sin vis stadig har i digitaliseringens tidsalder. Forestillingen om den lige linje mellem bog, læsning og dannelse udfordres i hvert fald, når fortællinger

går direkte til lydbogsformat. På samme måde som man kan spørge til, hvorvidt man læser en lydbog, kan man spørge til, om Audible Originals overhovedet længere er litteratur – og hvis de ikke er litteratur, placerer denne type lydhistorier, qua deres format og platform, sig så et andet sted i mediehierarkiet?

Som nævnt deler de originale lydfortællinger medieplatform med musik, og måske af denne grund bliver deres kulturelle værdi nedvurderet. Det gælder f.eks. ved prisuddelinger og ved anmeldelser af lydbøger, der i en dansk kontekst er stort set fraværende i avisernes bogtillæg. Det lader til, at både bogen som kulturelt objekt og ideen om *close* eller *deep reading* af tekster på papir har en ret stor betydning for den litterære institution, også selv om man har brugt bøger til at stille kaffekopper på og har skimmet bøger gennem århundreder, og selvom disse hierarkier er svære for alvor at få flyttet på.⁴

Den britiske mediesociolog John B. Thompson arbejder med bogindustrien og har siden 1980'erne iagttaget en række forandringer i måden, forlagsvirksomhed fungerer på. I forbindelse med disse overvejelser omkring kulturel værdi arbejder han med værdiproblematikker i forlagsindustrien – i forlængelse af Pierre Bourdieus terminologi (Thompson, 5). Han beskriver fem typer af kapital, som forlagenes aktiviteter kredser omkring: økonomisk kapital, social kapital, menneskelig kapital, intellektuel kapital og symbolsk kapital. Alle disse har betydning for, hvorvidt en forlagsvirksomhed får succes, f.eks. om man læser markedet rigtigt, og disse aspekter kan i princippet også pege i forskellige retninger – det er f.eks. ikke sikkert, at symbolsk og økonomisk kapital følges ad (Thompson, 9; Have & Pedersen 2020, 19). Originale lydfortællinger er med til at forandre disse forestillinger om kapital, der præger forlagsbranchen, bl.a. fordi den økonomiske vækst i lydbogsbranchen bliver sværere og sværere at overse for de klassiske forlag, der lever af den store symbolske kapital, der over tid har knyttet sig til kvalitetslitteratur udgivet i bogform.

Hvis man kigger på den økonomiske side af forlagsbranchen, synes disse kulturelle hierarkiseringer i hvert fald at spille en mindre rolle i relation til udgivelsen af lydformater. I mit indgangscitat til denne artikel er grundlæggeren af Audible, Don Katz, ikke bleg for at sige, at lydbogen nu er en fuldt flyvefærdig mediekategori, og at det langt om længe er lykkedes at flytte lydbogen som kulturelt objekt og fænomen fra Sibirien til New York, som Katz frimodigt slynger ud. I samme artikel fra New York Times, hvor også interviewet med Michael Lewis optrådte, forlyder det endvidere:

“After years of stagnation in the industry, audiobooks have become a rare bright spot for publishers. While e-book sales have fallen and print has remained anaemic, publishers’ revenue for downloaded audio has nearly tripled in the last five years, industry data from the Association of American Publishers shows. [...] With publishers holding on to more of their audiobook rights, Audible has started approaching agents and authors directly to buy audio rights before book proposals even get submitted to publishers. The company has also teamed up with smaller publishing houses to go after big books in competitive auctions, paying a substantial amount for audio rights. (Alter)

Lydbogsproduktionen bliver altså en mere og mere vigtig del af digital forlagsvirksomhed. Fremkomsten af de originale lydfortællinger understreger dette faktum yderligere, bl.a. når Audible forhandler direkte med forfatterne, uden om de traditionelle forlag. Litteratur i lydformat flytter sig økonomisk fra at have været et biprodukt af bogforlagsbranchen til at indtage en position, der behændigt kan bevæge sig mellem digital forlagsvirksomhed og lydfortællinger som podcasts og audio drama. Herved kolliderer Audible med mere traditionel forlagsvirksomhed – også hvad angår kulturelle værdier (Have og Pedersen 2020).

I forlængelse af denne diskussion omkring kulturelle værdier og hierarkier er det bemærkelsesværdigt, at lydindhold, både lydbøger, podcasts og originale lydfortællinger, i høj grad markedsføres som underholdning. Er Audible Originals ikke litteratur, kunne man retorisk spørge? Mit svar er, at potentialet for at tilgå litterære oplevelser på sensorisk og teknologisk nye måder helt sikkert er til stede. At læse en lydbog eller en original lydfortælling kræver en anden type fordybelse og koncentration end at læse en trykt bog – det er noget, man er nødt til at lære, at øve sig i, at udvikle lytte-læse-kompetencer er vigtigt, og det er også med til at skærpe sansen for de lydige aspekter af litterært sprog. Genkomsten af de orale formater, som såvel lydbogen, podcasten og audio-originals er en del af, skubber sansehierarkierne i nye retninger og udfordrer på nogle områder den utvetydigt dominerende status, som sammenhængen mellem skrift og sprog har haft historisk set – man kunne måske sige, at genkomsten af de orale formater på sin vis placerer den ubrydelige sammenhæng mellem skrift, sprog og litteratur i en historisk parentes. Sansehierarkierne udfordres i hvert fald i disse år. Originale lydfortællinger kan muligvis fungere som en *game changer* i forhold til infrastrukturen i forlagsbranchen, men også i relation til både forfattere og læsere.

Artiklen har gennem et konkret eksempel på en forfatter, der skriver til lyd hos Audible Australia, reflekteret over, hvad det betyder for en forfatter at skrive til lyd, ligesom jeg med en kort analyse af Doveys roman *Life after Truth* har forsøgt at pege på, hvilke træk der fungerer godt i lydfortællingsformatet, hvilke mere traditionelle litterære træk, der kan fastholdes, og hvilke overvejelser, man gør sig som forfatter og læser i den sammenhæng. At skrive gennem lyd betyder på sin vis at genopfinde sproget, at kaste fornyet opmærksomhed på de lydige, materielle og sensoriske aspekter af litterær sprogbrug – og samtidig at fastholde, at der netop stadig er tale om litteratur.

Noter

- 1 Se også i denne forbindelse Daniel Åbergs essay i nærværende nummer af *Passage*.
- 2 For mere om Storytels originalproduktioner, se f.eks. Iben Have og Mille Jensens artikel i nærværende nummer af *Passage*.
- 3 For mere om fænomenet audio-bingeing, se artikel af Iben Have og Mille Jensen i nærværende nummer af *Passage*.
- 4 For en nærmere diskussion om lydbogens aktuelle status, eller mangel på samme, i den aktuelle litterære kultur, se også Daniel Åbergs essay i nærværende nummer af *Passage*.

Litteratur

- Alter, Alexandra (2018): "Want to Read Michael Lewis's Next Work? You'll Be Able to Listen to It First," 2. juni 2018.
- Birkerts, Sven (1994): *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*, Boston: Faber and Faber.
- Carr, Nicholas (2010): *The Shallows. How the Internet is Changing the Way We Think, Read and Remember*, London: Atlantic Books.
- Colbjørnsen, Terje (2013): *Continuity in change: case studies of digitization and innovation in the Norwegian book industry 2008-2012*. Ph.d.-afhandling, Universitetet i Oslo.
- Colbjørnsen, Terje (2016): "The accidental avant-garde: audiobook technologies and publishing strategies from cassette tapes to online streaming services," *Northern Lights* 13.1, s. 83–103, DOI 10.1386/nl.13.1.83_1.
- Dovey, Ceridwen (2019): *Life after Truth*. Audible Original, Sydney: Audible Australia.
- Engdahl, Horace (1994): *Berøringens ABC*, Viborg: Arena/Arkiv for ny litteratur.
- Felski, Rita (2015): *The Limits of Critique*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Have, Iben og Birgitte Stougaard Pedersen (2016): *Digital Audiobooks: New Media, Users, and Experiences*, New York: Routledge.
- Have, Iben og Birgitte Stougaard Pedersen (2020) "The audiobook circuit in digital publishing: Voicing the silent revolution". *New Media & Society*, 22.3: DOI 10.1177/1461444819863407.
- Howes, David (2005): *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Oxford: Berg.
- Jenkins, Henry (2008): *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press.
- Kozloff, Sarah (1995): "Audiobooks in a visual culture" i *Journal of American Culture*, 18.4, s. 83–95, DOI 10.1111/j.1542-734X.1995.1804_83.x.
- Maloney, Jennifer (2016): "The fastest-growing format in publishing: audiobooks." *The Wall Street Journal* 21.
- Murray, Ray og Claire Squires (2013): "The digital publishing communications circuit." *Book 2.0* 3.1, s. 3–24, DOI 10.1386/btwo.3.1.3_1.
- Price, Leah (2019): *What We Talk about When We Talk about Books – The History and Future of Reading*, New York: Basic Books.
- Rubery, Matthew (red.) (2011): *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, New York: Routledge.
- Thompson, John B. (2010): *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity Press.